



EL CLARINETE EN ESPAÑA: HISTORIA Y REPERTORIO HASTA EL SIGLO XX

**Tesis Doctoral
presentada por**

Francisco José Fernández Vicedo

Directora: Dra. D.^a Gemma Pérez Zalduondo

VOLUMEN I

**Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte y Música
Granada, 2010**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Francisco José Fernández Vicedo
D.L.: GR 793-2011
ISBN: 978-84-694-0176-7

**EL CLARINETE EN ESPAÑA:
HISTORIA Y REPERTORIO HASTA EL
SIGLO XX**

**Tesis Doctoral
presentada por**

Fco. José Fernández Vicedo

Directora: Dra. D.^a Gemma Pérez Zalduondo

Volumen I

**Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte y Música**

Granada, 2010

INDICE GENERAL

VOLUMEN I

Abreviaturas y siglas empleadas.....	I
Criterios de edición de textos.....	III
Agradecimientos.....	V
CAPÍTULO I. Introducción.....	1
I.1. Justificación del tema.....	1
I.2. Estado de la cuestión.....	4
I.2. Objetivos de la presente Tesis.....	13
I.4. Fuentes documentales empleadas.....	14
I.5. Estructura de la presente Tesis. Metodología empleada.....	23
CAPÍTULO II. El clarinete en el contexto musical europeo. Evolución en los siglos XVIII y XIX.....	30
II.1. Origen, expansión y generalización del uso del clarinete.....	30
II.2. Características y evolución de los distintos sistemas de llaves a lo largo de los siglos XVIII y XIX.....	35
II.2.1. Los orígenes: el clarinete barroco.....	35
II.2.2. El clarinete clásico: un primer estándar internacional en la evolución del instrumento.....	40
II.2.3. El clarinete en el siglo XIX. La aparición del clarinete sistema <i>Müller</i> , de los sistemas de llaves modernos y de las escuelas nacionales.....	45
II.2.3.1. Los primeros años del siglo XIX: Aumento decisivo del número de llaves.....	46
II.2.3.2. El nuevo estándar clarinetístico: el clarinete <i>sistema Müller</i> o clarinete de trece llaves.....	48
II.2.3.3. Introducción de los anillos como elemento clave en la evolución hacia los sistemas de llaves más modernos del clarinete.....	55
II.2.3.4. Sistemas de llaves en los clarinetes de la segunda mitad del siglo XIX: los sistemas <i>Boehm</i> , <i>Albert</i> y <i>Oehler</i>	57
II.3. Diferentes tipos de clarinetes a lo largo de los siglos XVIII y XIX: Organización en familias instrumentales, características y usos específicos.....	63
II.3.1. Los clarinetes de tesituras agudísima.....	65
II.3.2. Los clarinetes de tesituras medias.....	66
II.3.3. Los clarinetes de tesituras graves.....	77

II.4.	La música para clarinete solista y acompañamiento orquestal.....	82
II.4.1.	El estilo <i>clarino</i> en la música para clarinete solista y orquesta del Alto Barroco: Composiciones, características e idiomática de la escritura clarinetística.....	82
II.4.2.	El concierto para clarinete y orquesta en el período clásico: ampliación de posibilidades técnico- musicales.....	96
II.4.3.	El concierto romántico para clarinete. La época dorada del virtuosismo.....	109
II.5.	El clarinete como instrumento del <i>tutti</i> orquestal en la música europea de los siglos XVIII y XIX.....	121
II.6.	El clarinete en la música de cámara de los siglos XVIII y XIX.....	137
II.6.1.	Repertorio para clarinete e instrumento de teclado.....	139
II.6.2.	Repertorio para clarinete y conjunto camerístico de cuerda (dúos, tríos, cuartetos de cuerda y clarinete), y de cuerda/s más teclado.....	146
II.6.2.1.	Repertorio para clarinete, y solo, dúo o trío de cuerda.....	147
II.6.2.2.	El quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda.....	148
II.6.2.3.	Repertorio para clarinete, cuerda/s e instrumento de teclado.....	150
II.6.3.	El clarinete en las agrupaciones musicales camerísticas de viento, y de viento/s más teclado.....	152
II.6.3.1.	Dúos, tríos y cuartetos instrumentales de viento con clarinete.....	153
II.6.3.2.	El quinteto de viento.....	158
II.6.3.3.	Repertorio para conjuntos de viento superiores al quinteto (sexteto, septeto, octeto...). La <i>Harmoniemusik</i>	160
II.6.3.4.	Repertorio para clarinete, vientos/s e instrumento de teclado.....	164
II.6.4.	Agrupaciones camerísticas de configuración diversa con clarinete.....	167
II.6.4.1.	Las agrupaciones mixtas de instrumentos de cuerda y viento (con clarinete).....	167
II.6.4.2.	Las agrupaciones mixtas cuerda, viento (con clarinete), teclado.....	170
II.6.4.3.	Las agrupaciones poco frecuentes: composiciones para clarinete y guitarra; composiciones para clarinete, teclado y voz.....	171
CAPÍTULO III.	Origen y expansión del clarinete en España (ca. 1760-1808).....	173
III.1.	Origen del clarinete en España.....	173
III.1.1.	El origen del clarinete en España a partir de las fuentes históricas primarias..	175
III.1.2.	La relación temprana entre el clarinete y el ejército en España.....	183
III.2.	Expansión, difusión y generalización del clarinete en España (ca. 1770-1808).....	190
III.2.1.	La expansión del uso del clarinete en la música teatral en España (ca. 1770-1808).....	191
III.2.2.	La expansión del uso del clarinete en la música instrumental en España (ca. 1770-1808).....	204
III.2.2.1.	La aparición del clarinete como instrumento concertante solista en España.....	208

III.2.2.2. La aparición del clarinete como instrumento camerístico solista en España.....	213
III.2.2.3. La presencia del clarinete en agrupaciones camerísticas de viento, o agrupaciones bandísticas en España hasta finales del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX.....	225
III.2.3. La expansión del uso del clarinete en la música religiosa en España (ca. 1770-1808).....	234
III.2.4. La interrelación entre el uso del clarinete y el del oboe en la instrumentación de la música española de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.....	254
III.2.5. Tipología de los clarinetes empleados en el repertorio musical español del siglo XVIII.....	267
CAPÍTULO IV. El clarinete en España en el siglo XIX (ca. 1808-1900).....	272
IV.1. El uso del clarinete en la música teatral española del XIX.....	273
IV.1.1. Los inicios del siglo XIX español hasta ca. 1833.....	274
IV.1.1.1. Tipología de los clarinetes empleados en el repertorio músico-teatral español hasta ca.1833.....	279
IV.1.2. Los dos últimos tercios del siglo XIX y la transición al siglo XX: Desde 1833 hasta ca. 1915.....	281
IV.1.2.1. El uso del clarinete como tutti orquestal y como instrumento solista en la música teatral española a partir de ca. 1830. Solos más famosos y relevantes.....	281
IV.1.2.2. La aparición del clarinete como instrumento solista en la recepción española de la música teatral europea de la época. Solos más famosos.....	288
IV.1.2.3. La tipología de los clarinetes empleados en el repertorio músico-teatral español de los dos últimos tercios del siglo XIX y la transición al siglo XX.....	293
IV.2. El uso del clarinete en la música instrumental española del siglo XIX.....	304
IV.2.1. El clarinete como instrumento orquestal en la música del siglo XIX español.....	308
IV.2.1.1. El clarinete como tutti orquestal en la música española decimonónica.....	311
IV.2.1.1.a. La tipología de los clarinetes usados en la música orquestal Española decimonónica: Clarinetes en distintas afinaciones. Clarinetes <i>especiales</i>	319
IV.2.1.2. El clarinete como instrumento concertante solista con acompañamiento orquestal. Recepción del repertorio europeo.....	322
IV.2.1.3. Los virtuosos y su influencia en el repertorio clarinetístico concertante para clarinete solista con acompañamiento orquestal en España.....	338
IV.2.1.4. El repertorio decimonónico español para clarinete solista y acompañamiento orquestal: Obras conservadas y características analíticas generales de las mismas.....	381

IV.2.2. El clarinete en la música de cámara española.....	394
IV.2.2.1. Características generales de la música camerística española decimonónica.....	395
IV.2.2.2. Repertorio para clarinete e instrumento de teclado. Recepción del repertorio europeo y repertorio español.....	400
IV.2.2.2.a. El repertorio decimonónico español para clarinete e instrumento de teclado: Obras conservadas y características analíticas generales de las mismas.....	421
IV.2.2.3. Repertorio para clarinete, viento/s e instrumento de teclado. Recepción del repertorio europeo y producción compositiva española.....	433
IV.2.2.4. El clarinete en los conjuntos camerísticos de viento. Recepción del repertorio europeo. Repertorio propiamente español.....	439
IV.2.2.5. El repertorio para clarinete y conjunto camerístico de cuerda, y en agrupaciones camerísticas mixtas (viento, cuerda, teclado): Recepción de la producción europea y repertorio español.....	448
IV.3. El clarinete en la música religiosa española del XIX.....	465
IV.3.1. La presencia del clarinete en la música religiosa española del siglo XIX.....	465
CAPÍTULO V. El clarinete y las bandas en el contexto musical español.....	481
V.1. Origen y desarrollo de las agrupaciones bandísticas españolas. Siglo XVIII y primeros años del XIX.....	483
V.2. Las agrupaciones bandísticas españolas en el siglo XIX.....	494
V.3. Características específicas del uso del clarinete en las bandas españolas. Repertorio interpretado.....	501
V.3.1. La tipología de los clarinetes usados en la música española para banda en los siglos XVIII y XIX.....	505
V.3.2. El uso y escritura del clarinete como instrumento <i>tutti</i> en las agrupaciones musicales bandísticas españolas a lo largo del siglo XIX.....	513
V.3.3. El uso del clarinete como instrumento solista concertante con acompañamiento bandístico: Repertorio conservado.....	519
V.3.3.1. El repertorio decimonónico español para clarinete y acompañamiento de banda: Obras conservadas y características analíticas generales de las mismas.....	524
CAPÍTULO VI. La escritura musical clarinetística en la música española del siglo XIX y su relación con los diferentes modelos de instrumentos y las técnicas interpretativas de los mismos.....	530
VI.1. La escritura clarinetística en la música española del XIX y su evolución técnica hasta la década de 1830.....	532
VI.1.1. La recepción española del clarinete de trece llaves: Transición y sustitución del estándar clásico de cinco llaves.....	535
VI.1.2. Características técnicas del uso y escritura del clarinete en la música orquestal (sinfónica, músico-teatral y religiosa) española del primer tercio del siglo XIX.....	535

VI.1.3. Características técnicas del uso y escritura del clarinete en la música concertante española (orquestal o camerística) del primer tercio del siglo XIX.....	559
VI.2. La escritura clarinetística en la música española y su evolución técnica a partir de la década de 1830 y hasta principios del siglo XX.....	570
VI.2.1. Características técnicas del uso y escritura del clarinete en la música española orquestal (sinfónica, músico-teatral y religiosa) a partir del segundo tercio del siglo XIX y hasta principios del siglo XX.....	574
VI.2.2. Características técnicas del uso y escritura del clarinete en la música concertante española (orquestal o camerística) a partir del segundo tercio del siglo XIX y hasta principios del siglo XX.....	608
CAPÍTULO VII. La enseñanza del clarinete en España en los siglos XVIII y XIX. Materiales metodológicos empleados.....	618
VII.1. Materiales metodológicos empleados en la enseñanza del clarinete en la España de los siglos XVIII y XIX.....	628
VII.2. Las cañas para clarinete en la España del siglo XIX: compra y fabricación propia.....	641
CAPÍTULO VIII. El clarinete y sus intérpretes: aspectos sociales del intérprete clarinetista español en el siglo XIX.....	644
VIII.1. Posibles destinos profesionales de un clarinetista a lo largo del siglo XIX y primeros años del XX.....	645
VIII.2. La consideración social del clarinetista aficionado en el siglo XIX: sátira y humor relacionados con el instrumento.....	656
CAPÍTULO IX. Conclusiones.....	665
CAPÍTULO X. Fuentes musicales y bibliografía.....	682
X.I. Fuentes musicales.....	682
X.I.2. Fuentes musicales destinadas a la enseñanza musical (clarinetística y general), de origen español y extranjero.....	682
X.I.1. Ediciones y manuscritos musicales.....	683
X.I.2.1. De compositores extranjeros.....	683
X.I.2.1.a. Ediciones.....	683
X.I.2.1.b. Manuscritos.....	688
X.I.2.2. De procedencia española.....	688
X.I.2.2.a. Ediciones.....	688
X.I.2.2.b. Música manuscrita.....	692
X.I.3. Discografía.....	702
X.II. Bibliografía.....	703
X.II.1. Diccionarios y enciclopedias.....	703
X.II.2. Monografías de carácter general.....	704
X.II.3. Monografías y artículos centrados específicamente en el clarinete.....	728
X.II.4. Artículos en monografías colectivas.....	729

X.II.5. Artículos en publicaciones periódicas.....	730
X.II.6. Tesis Doctorales.....	750
X.II.7. Otros.....	756

VOLUMEN II. ANEXOS.

I. ANEXOS TEXTUALES.....	3
ANEXO I.1. Listado de algunas composiciones musicales religiosas con participación del clarinete datadas entre 1770 y 1808, y localizadas en varios de los archivos musicales religiosos consultados.....	5
ANEXO I.2. Listas de plantillas orquestales del siglo XVIII conservadas entre los Papeles Barbieri.....	27
ANEXO I.3. Relación nominal de los músicos que interpretaron el melólogo “Guzman el Bueno” de Tomás de Iriarte a principios de 1794 según José Subirá.....	37
ANEXO I.4. 1812. Inventario de los vestidos, instrumentos, y papeles de la música del Regimiento 2º de Infantería de Línea de Mallorca.....	41
ANEXO I.5. Composiciones músico-teatrales estrenadas en los teatros madrileños (ca. 1800-ca.1815) conservadas actualmente en la Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid.....	45
ANEXO I.6. Antonio Romero: Introducción a la 3ª edición del Método completo de clarinete (ca. 1886).....	53
ANEXO I.7. El clarinetista Artemisio Salvatori: repertorio de noticias y menciones hemerográficas.....	67
ANEXO I.8. El clarinetista Emilio Porrini: repertorio de noticias y menciones hemerográficas.....	75
ANEXO I.9. Descripción de la oposición y sus pruebas específicas que Antonio Romero tuvo que realizar para acceder a la plaza de profesor de clarinete en el Conservatorio de Madrid en 1849.....	91
ANEXO I.10. Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia (AGMS).....	95
ANEXO I.10.a. Sobre el restablecimiento de las Músicas en los Cuerpos de Infantería.....	97
ANEXO I.10.b. Sobre la posible creación de una escuela de música militar, de la que podemos deducir la importancia del clarinete en los planteamientos músico- militares de la época.....	98
ANEXO I.10.c. Sobre una posible reorganización de las agrupaciones musicales militares, y la mayor conveniencia de la banda frente a la fanfarria.....	103

ANEXO I.10.d. Propuesta de 11 de agosto de 1852, sobre la organización y plantilla de Bandas y Charangas, la cual sería aprobada el 18 de octubre del mismo año.....	104
ANEXO I.10.e. Sobre la plantilla instrumental de una Banda de Regimiento de Línea y una Charanga de Batallón de Cazadores en 1859.....	105
ANEXO I.10.f. Acta sobre aplicación del diapasón normal a las bandas militares.....	106
ANEXO I.10.g. Sobre la plantilla instrumental de las diferentes agrupaciones musicales en el ejército.....	108
ANEXO I.10.h. Sobre oposiciones a músico del Cuerpo de Alabarderos.....	109
ANEXO I.10.i. Sobre oposiciones a músico del Cuerpo de Alabarderos.....	110
ANEXO I.10.j. Sobre compra de instrumentos.....	111
ANEXO I.11. Sociedad de Fomento Musical en España.....	113
ANEXO I.12. La “murga” en España a mediados del siglo XIX.....	117

ABREVIATURAS Y SIGLAS UTILIZADAS

A	Alto (voz)
Ac.	Acompañamiento
ACR	Archivo Comarcal de Ripoll
ACRG	Archivo de la Capilla Real de Granada
AGP	Archivo General de Palacio (Madrid)
AMCM	Archivo Musical de la Catedral de Málaga
AMCG	Archivo de Música de la Capilla Real de Granada
AMCJ	Archivo de Música de la Catedral de Jaén
AMCO	Archivo Musical de la Catedral de Orihuela (Alicante)
AMCS	Archivo Musical de la Catedral de Segorbe (Valencia)
ARCSM	Archivo del Real Conservatorio Superior de Madrid
arr.	Arreglo
B	Bajo (voz)
BC	Biblioteca de Cataluña (Barcelona)
BHUG	Biblioteca Histórica de la Universidad de Granada
BHMM	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
Bn.	Bajón
BNE	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
Bomb.	Bombardino
BRABASF	Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)
BRM	Biblioteca Real (Madrid)
BUB	Biblioteca de la Universidad de Barcelona
Buc.	Bucsen
ca.	circa
Cb.	Contrabajo
cc.	Compás/ compases
Cit.	Citado
Cl./cls.	Clarinete/ clarinetes
Clr/clrs	Clarín/ clarines
Cnt.	Cornetín

coord.	Coordinador
Cor.	Trompa
dir./dirs.	Director/ directores
ed./eds.	Editor/ editores
Fg./Fgs.	Fagot/ fagotes
Fig.	Figle
Fis.	Fiscorno
Fl.	Flauta
Fln.	Flautín
Harm.	Harmonium
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias de la Música
Ob./Obs.	Oboe/ oboes
Obl.	Obligado
Ofi.	Oficleido
Org.	Órgano
pág./ págs.	Página/ páginas
Perc.	Percusión
Pno.	Piano
Pral.	Principal
Req.	Requinto
rev.	Revisión
S.	Soprano (voz)
SGAE	Sociedad General de Autores Españoles
s.f.	Sin fecha
sign.	Signatura
ss.	Siguientes
T.	Tenor (voz)
Tba.	Tuba
Tbn.	Trombón
Timb.	Timbales
Tp.	Tiple
Tpa./Tpas.	Trompa/ trompas
Tta./Ttas.	Trompeta/ trompetas

v.	Voz/voces
Vl./vls.	Violín/ violines
Vla.	Viola
Vc.	Violonchelo
vol./ vols.	Volumen/ volúmenes

CRITERIOS DE EDICIÓN DE TEXTOS

En la transcripción literal de textos manuscritos se han desarrollado las abreviaturas, actualizando la ortografía y el uso de dobles consonantes, mayúsculas, puntuaciones y acentuación. Las omisiones voluntarias o aclaraciones propias al texto transcrito aparecen señaladas con el signo [...].

AGRADECIMIENTOS

Querría expresar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que de una forma u otra, me han orientado, ayudado o animado en la realización de la presente Tesis Doctoral.

He de citar en primer lugar a la Dra. Gemma Pérez Zalduondo. Con su extrema profesionalidad, dedicación entusiasta, y en ocasiones haciendo gala de una paciencia ejemplar, no sólo me ha proporcionado gran parte de mis conocimientos como investigador, mejorando simultáneamente mi capacidad para expresarlos lógicamente y ordenadamente de la forma más clara y sencilla posible, sino que de forma sistemática ha fomentado mi autonomía crítica. Sus constantes consejos, orientación y maestría en la exposición y estructuración de conceptos, junto con sus ocasionales pero justas y adecuadas críticas han ejercido una influencia determinante en la elaboración del presente trabajo. Su influencia ha trascendido lo puramente técnico para traducirse en una motivación extra en los momentos difíciles vividos a lo largo de la elaboración del mismo.

También he de nombrar aquí a D. Enrique Pérez Piquer. Lo considero como uno de los profesores que más me han influido en lo que se refiere a mi faceta como intérprete clarinetista, y a uno de los que más admiro. Gran virtuoso del clarinete, solista en la Orquesta Nacional de España, magnífico pedagogo y mejor persona me ha transmitido, junto a gran parte de mis conocimientos musicales prácticos, su gran interés por la música española para clarinete. Además el señor Pérez Piquer me ha proporcionado diversos materiales musicales manuscritos originales a los que habría sido difícil, por no decir imposible haber accedido de otro modo.

Diversos materiales e informaciones me han sido proporcionados por el magnífico musicólogo y buen amigo Juan Pablo Fernández González, así como por distintos musicólogos e investigadores como María Sanhuesa Fonseca, Cristina Díez Rodríguez o Lorena López Cobas.

Quiero hacer patente también mi más sincero agradecimiento al personal de las numerosas bibliotecas y archivos que he consultado a lo largo de cerca de siete años de trabajo investigador. He de citar especialmente al Centro de Documentación Musical de Andalucía, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, Archivo del Palacio Real en Madrid, Archivo Musical de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, Biblioteca Nacional de Cataluña o Archivo

Comarcal de Ripoll. En este sentido, he de citar específicamente a D. Francisco Juan Martínez Rojas, Canónigo Archivero Diocesano y Bibliotecario Capitular del Ilustrísimo Cabildo de la Catedral de Jaén, quien amablemente no sólo me facilitó el acceso al archivo musical de dicha catedral, sino que también me proporcionó valiosa información para contactar con los responsables de otros archivos catedralicios. También he de agradecer al mallorquín D. Joan Parets por proporcionarme valiosa información referente al clarinete en el ámbito geográfico balear, así como a D. Angel Lluís Ferrando Morales, actual director de la banda y responsable del archivo del Centro Instructivo Musical “Apolo” de Alcoi (Alicante), quien me ofreció las máximas facilidades para acceder a los importantes fondos musicales bandísticos conservados en el archivo de dicha entidad, posiblemente uno de los más importantes de España.

Junto a todos los anteriores he de citar también a un reducido pero entusiasta grupo de alumnos o ex alumnos, y de compañeros clarinetistas y amigos músicos que siempre me han animado, de una u otra forma, a finalizar la presente Tesis Doctoral. Entre los primeros puedo citar a Javier Zamora por su entusiasmo y optimismo sin fin que me acompañó durante dos años, así como a Natalia Ortega de Lamo por haberme informado de la presencia de diversas fuentes musicales de carácter primario. Entre los segundos, he de agradecer especialmente a D. Gabriel Delgado Morán y a D. Miguel Ángel Rodríguez Laiz, director titular y coordinador general respectivamente de la Orquesta de la Universidad de Granada, la posibilidad que me han brindado de interpretar en repetidas ocasiones varias composiciones para clarinete y orquesta rescatadas del olvido en el transcurso de la presente investigación musicológica.

Sin embargo, reservo mi más grande y sincero reconocimiento a María Salud, mi mujer. Para mí, es absolutamente evidente que sin su compañía, su inmensa paciencia y generosidad, así como su complicidad con mi trabajo y mi pasión por el clarinete habría sido imposible finalizar la presente Tesis Doctoral. Su entrega incondicional se reflejó hasta el punto de dejar de lado parte de su actividad profesional, especialmente tras el nacimiento de nuestras dos pequeñas Aurora y Aitana. Además, a ella debo la traducción del inglés al castellano de todas las citas que aparecen en la presente Tesis Doctoral, procedentes de la diversa bibliografía en lengua inglesa utilizada como documentación de la misma, así como numerosas consultas y aclaraciones filológicas acerca de la misma.

*El clarinete en España: Historia y
Repertorio hasta el siglo XX.*

I. Introducción

I.1. Justificación del tema.

El estudio y la investigación musicológica centrados en los instrumentos de viento, su historia, intérpretes o repertorio han suscitado tradicionalmente muy poco interés en lo que al contexto musical español se refiere. Una de las razones principales que explican este hecho ha sido posiblemente la escasa atención mostrada por la mayoría de los propios intérpretes de dichos instrumentos¹, centrados habitualmente en los aspectos más prácticos de su actividad profesional, ya sea la propia interpretación musical o la enseñanza.

Sin embargo, mi propia experiencia profesional como docente del clarinete así como intérprete del propio instrumento, me ha permitido observar cómo la situación descrita anteriormente está dejando paso a una nueva realidad, en la que los propios instrumentistas e intérpretes, especialmente aquellas promociones que han finalizado sus estudios oficiales en los últimos años, comienzan a interesarse de forma más clara por el conocimiento de las raíces históricas de su actividad musical, tanto a nivel práctico como en lo que se refiere a los aspectos de carácter más técnico e incluso estilístico. Este nuevo interés deja al descubierto aún más, si cabe, las amplias lagunas bibliográficas existentes sobre estas cuestiones, que justifican sin lugar a duda la necesidad de abordar una serie de estudios e investigaciones al respecto.

Por otro lado, en lo que respecta al contexto europeo más general, no se debe obviar la gran aportación que los planteamientos interpretativos historicistas, basados en el estudio y la interpretación sobre instrumentos antiguos, ya firmemente establecidos en la práctica musical actual desde hace varios lustros, han añadido a los logros de los planteamientos musicológicos más tradicionales. En este sentido, la importancia del

¹ Al respecto, han sido continuas las denuncias de esta situación debidas a los mejores músicos españoles de cada época, demandando una formación no solamente técnica en el músico, sino cultural en el más amplio sentido de la palabra (DEL BREZO, Juan. "Motivos «líricos» en torno de la cultura y educación del músico" En: *Harmonía. Revista Musical*, XVII. -Enero, febrero, marzo de 1932-. Págs. 3-4). Esta demanda de una formación intelectual completa para el músico, hunde sus raíces por un lado en el trabajo de Barbieri, Pedrell y Soriano Fuertes, y por otro en las posiciones regeneracionistas propias de la Generación del 98 (CASARES, Emilio. "La música española hasta 1939 o la restauración musical" En: *Actas del Congreso Internacional: España en la Música de Occidente. Salamanca, 1985*. (Emilio CASARES, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, José LÓPEZ-CALO, eds.). Madrid: Ministerio de Cultura, 1987. Págs. 261-322; CASARES, Emilio. "Pedrell, Barbieri y la restauración musical española" En: *Recerca Musicològica*, XI-XII. -1991/92-. Págs. 259-271; LICHTENSZTAJN, D. "Felipe Pedrell. Una reconsideración de la concepción regeneracionista española en la música" En: *Revista de Musicología*, XVI-6. -1993-. Págs. 3656-3662).

clarinete en el contexto de la historia de la música occidental ha sido resaltada por muchos autores e investigadores al señalar su progresiva y pujante inclusión en los diferentes géneros propios de la música del siglo XVIII, especialmente a partir del último cuarto del mismo.

La definición del clarinete como uno de los instrumentos solistas y camerísticos de mayor preponderancia durante el período romántico, desde los inicios de este movimiento estilístico a principios del siglo XIX hasta sus últimas manifestaciones tardo románticas ya en el siglo XX², no deja de tener una innegable influencia en la percepción que de la propia importancia del instrumento se tiene actualmente, comparado con otros similares o de su familia. Precisamente, y en lo que a la historia de la música española respecta, es sobre estos amplios períodos cronológicos, el siglo XVIII y el XIX, sobre los que principalmente se han centrado en las últimas décadas y en la actualidad misma una cantidad apreciable de investigaciones y estudios³. Precisamente, se podría afirmar que en la realidad de la interpretación musical en España en la actualidad, son precisamente los planteamientos defendidos por las corrientes historicistas los que están haciendo notar su importancia en mayor medida, no tanto por su peso específico sino por su relativa novedad en nuestro país. Sin embargo, cualquier intento de práctica musical histórica ha de construirse sobre un necesario e imprescindible aparato teórico consecuencia lógica de una actividad musicológica de investigación de carácter científico.

Teniendo en cuenta estas últimas afirmaciones, en la presente Tesis Doctoral se pretende unir el nuevo y reciente interés de los músicos prácticos ya mencionado con los intereses propios de la musicología española actual, así como con los planteamientos aportados por las corrientes historicistas.

² LAWSON, Colin. *The early clarinet. A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Págs. 16-21; LAWSON, Colin. *Brahms. Clarinet Quintet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Págs. 1-11; REES-DAVIES, Jo. "The development of the clarinet repertoire" En: *The Cambridge Companion to the Clarinet*. (Colin LAWSON, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Págs. 75-91.

³ Multitud de trabajos e investigadores entre los que podemos citar por ejemplo, y entre otros muchos, los debidos a Celsa Alonso, Xoán Manuel Carreira, Emilio Casares, María Gembero Ustarroz, Miguel Ángel Marín, Antonio Martín Moren o Ramón Sobrino (YÉPEZ, Benjamín. "Alonso González, Celsa" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 333-334; LÓPEZ-CALO, José. "Carreira, Xoán Manuel" En: *Ibid.*, III. Págs. 231-232; MEDINA, Ángel. "Casares Rodicio, Emilio Francisco" En: *Ibid.*, III. Págs. 298-300; SAGASETA ARIZTEGUI, Aurelio. "Gembero Ustarroz, María" En: *Ibid.*, V. Pág. 574; MEDINA, Ángel. "Martín Moreno, Antonio" En: *Ibid.*, VII. Págs. 241-242; DE VICENTE, Alfonso. "Marín López, Miguel Ángel" En: *Ibid.*, VII. Págs. 186-187; GARCÍA IBERNI, Luis. "Sobrino Sánchez, Ramón". En: *Ibid.*, IX. Págs. 1044-1045).

Son todas estas razones, junto a mi condición citada de clarinetista profesional, las que justifican la elección de un tema tan relacionado con un instrumento concreto como núcleo para la realización del presente trabajo de investigación.

La selección de un período cronológico tan amplio como el comprendido entre los orígenes dieciochescos del clarinete en España y los primeros años del siglo XX responde principalmente a dos razones. En primer lugar, y por eliminación, no parece tan urgente ni especialmente necesario un estudio del repertorio con una datación más cercana a nosotros, aquél que se extiende precisamente desde principios del siglo XX hasta la actualidad ya que, en principio y fundamentalmente debido a dicha cercanía cronológica, se presenta como sustancialmente más accesible y conocido. En segundo lugar, y de forma determinante, el estudio del período cronológico tratado en el presente trabajo, especialmente en lo que se refiere a la primera etapa referida a los orígenes del clarinete en España y su expansión y uso en la música española del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, tiene una enorme importancia para el repertorio clarinetístico en la actualidad, ya que se trata de una época prácticamente desconocida en la historia del instrumento en España. Por otro lado, si bien es cierto que la siguiente etapa cronológica estudiada en la presente Tesis, centrada en el siglo XIX, ha sido en líneas generales más explorada que la anterior, su estudio en profundidad es irrenunciable puesto que algunas de las consecuencias históricas que derivaron de su desarrollo y evolución como proceso histórico, como por ejemplo la proliferación de las bandas de música civiles, marcaron las peculiaridades propias de la vida musical española del siglo XX. En algunos casos y en términos generales podría afirmarse que dichas consecuencias han llegado hasta nuestros días, o cuanto menos que se han mantenido activas hasta no hace mucho tiempo.

Todavía un tercer motivo justifica el interés y la necesidad del tema propuesto. Este no es otro que los nuevos requerimientos educativos fruto de los últimos currículos publicados por las administraciones educativas, que precisamente subrayan la necesidad del conocimiento del repertorio musical autóctono como patrimonio cultural propio de todos los españoles. Parece éste un requerimiento necesario, pues en este sentido una revisión de los currículos y programas de la inmensa mayoría de conservatorios y centros de enseñanza musical de España mostraría lo poco visitado que por lo general se encuentra el repertorio español para clarinete en la actualidad.

1.2. Estado de la cuestión.

En lo que a la musicología española respecta, la escasez, cuando no la ausencia de estudios e investigaciones acerca del devenir histórico de los distintos instrumentos musicales en España, ha sido un hecho repetido con demasiada frecuencia. En la mayoría de los casos, la información existente se ve reducida a pequeños comentarios relacionados con el instrumento concreto o sus intérpretes principales, noticias muy escasas por otra parte y aparecidas en las principales obras histórico-musicológicas de carácter general dedicadas al contexto español, algunas pertenecientes a la prehistoria de la musicología española, de dudosa validez científica como las debidas a Baltasar Saldoni y Soriano Fuertes⁴, otras de considerable antigüedad como las debidas a Mitjana o Subirá⁵. El denominador común a todas estas referencias es que recogen un corpus de informaciones frecuentemente tan fragmentadas y parciales que no sirven en forma alguna para poder elevar algún tipo de conclusión general sobre el desarrollo histórico de dichos instrumentos. Esta situación, patente de forma especial en lo que se refiere a la familia instrumental de los instrumentos de viento, considerados estos individualmente⁶, se está transformando en los últimos años debido a la progresiva revisión, derivada del alentador florecimiento de los estudios centrados en algunos de ellos en particular, sobre todo en lo referido al bajón⁷. También otros instrumentos de viento-madera como el fagot, el oboe, la flauta así como de viento metal, tales como la

⁴ SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. (Jacinto TORRES, ed.). Madrid: Ministerio de Cultura-INAEM, 1986 (Facsimile del original); SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: Narciso Ramírez- Establecimiento del Sr. Martín y Salazar, 1856-1860. 4 vols.

⁵ MITJANA, Rafael. *La música en España: (arte religioso y arte profano)*. Madrid: INAEM-Centro de Documentación Musical, 1993; SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

⁶ Tradicionalmente, otras familias instrumentales han recibido por diversas causas que no corresponde analizar aquí, una mayor atención por parte de la musicología española, tanto los de tecla, como los de cuerda, como aquellos englobados en la denominación general y un tanto vaga de “instrumentos antiguos”. Algunos artículos de carácter general centrados en la historia de los instrumentos en España son, entre otros: BORDÁS, C. “Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español” En: *Revista de Musicología*, VII. (1984). Págs. 301-333; BORDÁS, C. “Tradición e innovación en los instrumentos musicales” En: *La música en España en el siglo XVIII*. (Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS, eds.). Madrid: Cambridge University Press, 2000. Págs. 201-217; *Instruments de musique espagnols du XVI au XIX siècle*. (Catálogo de exposición). Bruselas: 1985; KENYON DE PASCUAL, B. “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749” En: *España en la Música de Occidente*. Vol. II... Págs. 93-98.

⁷ Ver bibliografía en KENYON DE PASCUAL, B. “Bajón [baxón]” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 63-66.

trompa o el clarín, han sido o están siendo recientemente objeto de estudio de diversos investigadores⁸.

Sin embargo, la creación y desarrollo de una bibliografía relativa a la presencia e importancia del clarinete en la música española, centrada en cuestiones tales como la evolución histórica del instrumento, de sus usos característicos (si es que éstos efectivamente existieron), de su repertorio, de su propia evolución organológica, así como sobre sus intérpretes y el estatus y consideración social del que disfrutaron los mismos es prácticamente inexistente. En cierta manera, es indicativo de este hecho el que en el propio *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁹ de reciente edición, no exista una entrada específica para el término clarinete.

Sin embargo, la situación descrita en lo que a producción bibliográfica se refiere es muy contradictoria con la realidad social actual del propio instrumento en España, que ha experimentado un gran auge en los últimos veinticinco años¹⁰. Tal contradicción es verificable no sólo en lo referido a la creciente producción compositiva dedicada al

⁸ Se puede citar algunos ejemplos de artículos o publicaciones centrados en estos instrumentos como los debidos a ALBEROLA I VERDÚ, Josep Antoni. "Valencia: Le cor naturel" En: *Brass Bulletin: Magazine international de cuivres*, CIV-1. (1998). Págs. 33-42; BOURLIGUEUX, Guy. "Un hermano del padre Antonio Soler, fagotista de la Real Capilla madrileña" En: *Revista de Musicología*, III-1. (1985). Págs. 83-95; BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika. "«Y que toque el abue». Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII" En: *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, XII. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1996-97. Págs. 293-311; GERICÓ TRILLA, Joaquín y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *La Flauta en España en el Siglo XIX*. Madrid: Real musical, 2001; JUAN MARTÍNEZ, José de. *Método de clarín*. (Introducción y edición a cargo de Beryl Kenyon de Pascual). Madrid: Biblioteca del Conservatorio, 1990; KENYON DE PASCUAL, Beryl. "José de Juan Martínez's Tutor for the Circular Hand-stopped Trumpet (1830)" En: *Brass Bulletin: Magazine international de cuivres*, LVII-1. (1987). Págs. 50-65; KENYON DE PASCUAL, B. "El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel de Cavazza" En: *Revista de Musicología*, VII-2. (1984). Págs. 93-97; LLIMERA DUS, Juan José. "Breve reseña de la Trompa en España" En: *Libro oficial del International Horn Symposium. 36 Congreso Internacional de Trompas*. Valencia: 2004. Págs. 15-21; LLIMERA DUS, Vicent. *La primera obra didáctica per a oboe a Espanya: el mètode d'Enrique Marzo i Feo (1870)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008; MARTÍN, Mariano. "La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España" En: *Revista de Musicología*, VIII-1. (1985). Págs. 115-118; SIEMENS, Lothar. "Una sonata para flauta y bajo atribuible a Luis Misón" En: *Revista de Musicología*, XV-2/3. (1995). Págs. 772-773.

⁹ CASARES, E. (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999.

¹⁰ En este sentido se puede citar el gran aumento de estudiantes de este instrumento que desde la década de los ochenta se ha registrado en muchos conservatorios españoles. VERCHER, Juan. *El clarinete*. Valencia: Gráficas Hnos. Aparisi, 1983. Pág. 151; PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. "Los Conservatorios Españoles" En: *Música y Educación*, VI-15. (1993). Págs. 17-48.

instrumento¹¹, sino también por la cada vez mayor presencia, reconocimiento y proyección internacional de los intérpretes clarinetistas españoles actuales¹².

Así, en lo referido a las de por sí escasas obras monográficas publicadas en lengua española y dedicadas al instrumento¹³, solamente la debida al clarinetista valenciano Juan Vercher¹⁴, y en menor medida la publicada por Adolfo Garcés¹⁵, aportan algunos datos, muy escasos por otra parte, de cierta utilidad para el estudio concreto del clarinete en el ámbito español, ya que se trata de monografías que se centran en la didáctica del clarinete, su morfología y construcción, o su historia más general. Además, la fiabilidad de los mismos puede ser cuanto menos puesta en duda debido al carácter poco científico de dichas publicaciones¹⁶. Por su parte, las monografías en lengua española debidas a Francisco Gil Valencia¹⁷, y a Jorge Gil Arráez¹⁸ se centran totalmente en aspectos técnico-interpretativos, así como en la historia general y repertorio universal más importante del instrumento, y no en lo que se refiere al ámbito español. Como excepción se ha de citar tres Tesis Doctorales de

¹¹ Hay que citar aquí el trabajo de numerosos clarinetistas y compositores españoles actuales entre los que podemos citar por ejemplo a Amando Blanquer, Luis Blanes, César Cano, Salvador Brotons, Carmelo Bernaola, Joan Guinjoan, Joaquín Homs, Claudio Prieto o Jesús Villarrojo entre otros muchos de diferentes generaciones a partir de la segunda mitad del siglo XX.

¹² El caso de algunos de los mejores clarinetistas españoles solistas en las orquestas españolas más destacadas, o dedicados a la enseñanza en centros superiores y que han sido premiados en diversos concursos internacionales. Entre este grupo, y sin ánimo de realizar un listado exhaustivo, se puede citar entre otros muchos a músicos de la talla de Enrique Pérez Piquer, solista en la Orquesta Nacional de España, José Luís Estellés (durante muchos años solista en la Orquesta Ciudad de Granada), Joan Enric Lluna (solista en la Orquesta del Palau de les Arts en Valencia, y concertista internacional), o Vicente Alberola (Orquesta Sinfónica de Madrid), entre los que residen y desarrollan habitualmente su actividad en nuestro propio país. También se puede citar otros intérpretes clarinetistas que han desarrollado o desarrollan en la actualidad una carrera internacional de renombre, tales como Carles Riera (especialista en instrumentos originales, con colaboraciones en las principales agrupaciones europeas dedicadas a la interpretación con criterios históricos), o los jóvenes Pascual Martínez, solista en la Orquesta Filarmónica de Nueva York, y Óscar Espina Ruiz, afincado en Nueva York, desde donde desarrolla una incipiente carrera solista internacional.

¹³ Se trata de cuatro obras, todas ellas aparecidas en los últimos veinte años del siglo XX, y que se citan por orden cronológico:

VERCHER, Juan. *El clarinete*. Valencia: Gráficas Hnos. Aparisi, 1983.

GARCÉS, A. *Primer libro del clarinetista. Técnica, práctica y estética*. Madrid: Mundimúsica, 1991.

GIL VALENCIA, Francisco Jesús. *El clarinete: Técnica e interpretación*. Granada: Anel, 1991.

GIL ARRÁEZ, Jorge. *Clarinete. Aspectos técnicos, históricos e interpretativos. Cuestiones metodológicas y didácticas*. Murcia: Master Oposiciones, 1999.

¹⁴ En esta monografía se proporcionan algunos datos de cierto interés respecto a tres de los clarinetistas españoles más importantes de nuestra historia, como son Antonio Romero y Andía (1815-1885), Miguel Yuste (1870-1947) y Julián Menéndez (1896-1975). (VERCHER, Juan. *El clarinete...* Págs. 157-161).

¹⁵ En ésta, únicamente aparece un listado de los clarinetistas españoles que el autor considera más importantes en el siglo XX. (GARCÉS, A. *Primer libro del clarinetista...* Pág. 87).

¹⁶ Esta falta de carácter científico se aprecia de forma clara y contundente en la ausencia sistemática de las necesarias e imprescindibles citas a pie de página, que aclararían la procedencia de las fuentes documentales utilizadas en su redacción, así como en la presentación de una bibliografía extraordinariamente limitada.

¹⁷ GIL VALENCIA, Francisco Jesús. *El clarinete...*

¹⁸ GIL ARRÁEZ, Jorge. *Clarinete. Aspectos técnicos...*

reciente aparición. La primera está centrada en la figura del clarinetista español del siglo XIX Antonio Romero y Andía (1815-1885) habiendo sido leída en la Universidad de Oviedo¹⁹. La segunda es de temática propiamente didáctico-pedagógica, centrada en la enseñanza del clarinete en los niveles elementales, pero con la inclusión de una introducción histórica referida a la enseñanza del instrumento en nuestro país, y que ha sido leída recientemente en la Universidad de Valencia²⁰. Por último, una tercera Tesis Doctoral centrada en la figura del eminente clarinetista de finales del siglo XIX y principios del XX, Miguel Yuste Moreno, ha sido presentada en la Universidad de Oviedo en el año 2009²¹.

Junto a las anteriores, existe otra Tesis Doctoral y otros trabajos de investigación relacionados con el clarinete en España, situados cronológicamente en aspectos específicos de la música del siglo XX. Entre ellos se encuentra la Tesis centrada en la vida y obra del clarinetista y compositor contemporáneo Jesús Villa Rojo²², presentada en la misma Universidad de Oviedo, así como el trabajo de investigación sobre las características del repertorio español para clarinete y piano entre 1900 y 1950, debido a quien esto escribe, y que constituyó el trabajo de investigación final en el proceso de adquisición del Diploma de Estudios Avanzados²³. Por otro lado, otras aportaciones investigadoras están pendientes de finalización en el área geográfica de Madrid, donde según información proporcionada por él mismo, el ya citado Jorge Gil Arráez trabaja sobre los clarinetistas madrileños del siglo XVIII, y en Valencia, donde el clarinetista Julio Juan Fresneda López investiga sobre el repertorio para clarinete debido a los músicos Camilo Pérez Laporta y Evaristo Pérez Monllor, oriundos de la población alicantina de Alcoy y que desarrollaron una importante actividad musical en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

¹⁹ VEINTIMILLA BONET, Alberto. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.

²⁰ LOZANO RODRÍGUEZ, José. *Bases Psicológicas y Diseño Curricular para el Grado Elemental de Música*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2007.

²¹ RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. *El clarinetista, profesor y compositor Miguel Yuste Moreno (1870-1947): Estudio biográfico y analítico*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo: 2009.

²² ORDIZ CASTAÑO, Noelia. *El compositor Jesús Villa Rojo. Estudio crítico de su pensamiento y de su obra*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2004. Esta Tesis Doctoral ha sido publicada recientemente en forma de monografía (ORDIZ CASTAÑO, Noelia. *Jesús Villa Rojo: la lógica del discurso*. Madrid: ICCMU, 2008).

²³ FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950): la influencia de los géneros populares y el contexto bandístico*. (Gemma Pérez Zalduondo, directora). (Inédito). Universidad de Granada.

Por otro lado, con la reciente inclusión de trabajos teóricos de final de carrera en los estudios reglados en los diferentes conservatorios superiores españoles²⁴, se ha registrado un cierto e innegable impulso en el conocimiento de diferentes aspectos teóricos de la historia, pedagogía e interpretación del propio instrumento. Si bien los resultados objetivos de dicha actividad académica no siempre alcanzan el mínimo nivel científico exigible²⁵, en algunos casos se han planteado aproximaciones a diversos aspectos de la historia española del instrumento que presentan un cierto interés en función de una posterior investigación en mayor profundidad. Es el caso del trabajo realizado por el clarinetista Pedro García Muñoz sobre la historia del clarinete en la España del siglo XVIII, y que se presentó recientemente²⁶. Se trata en realidad de una primera y superficial aproximación al estado de la cuestión, sin que su autor maneje fuentes novedosas u ofrezca conclusiones definitivas. Con todo, este trabajo sirve de ejemplo de cómo el interés por la historia española del clarinete es una cuestión progresivamente en alza en la actualidad. Precisamente dicho clarinetista investiga actualmente la introducción del clarinete en la capilla de música de la catedral de Cuenca bajo el magisterio de Pedro Aranaz y Vides a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se puede afirmar con total seguridad que no existe ningún estudio histórico que presente una visión global centrada en los diferentes aspectos de la implantación del clarinete en España, del desarrollo de un repertorio nacional o de las características propias del uso del instrumento en el contexto español.

A diferencia del caso español, los estudios musicológicos europeos relativos tanto al clarinete como a otros instrumentos de viento son numerosos, especialmente en lengua inglesa y alemana. Sin duda alguna, esta actividad investigadora se ha visto apoyada en primer lugar por una potente tradición musicológica que situaba frecuentemente los siglos XVIII y XIX -precisamente la época de nacimiento, expansión y generalización del clarinete- entre sus objetos preferentes de estudio. En segundo lugar, la extensión hacia los repertorios clásicos y del primer romanticismo que

²⁴ Es el caso concreto del Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, en el que se comenzó a realizar dicha actividad en el año 2005.

²⁵ Parece evidente que tal actividad académica no pretende únicamente formar al alumnado en técnicas de investigación, finalidad que si se atiende a la realidad objetiva de los conservatorios superiores españoles sería todavía prácticamente inalcanzable si se atiende a la escasa formación en investigación de la inmensa mayoría del profesorado. Por otro lado, tampoco es este su cometido específico, sino más bien fomentar el interés de dicho alumnado por una visión global de la actividad musical.

²⁶ GARCÍA MUÑOZ, Pedro. *El clarinete en España en el siglo XVIII*. (Inédito). Actividad Académica Dirigida Final de Carrera. (2005). Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada.

las tendencias interpretativas historicistas han experimentado en las últimas décadas del siglo XX, evolución producida precisamente en Alemania, Holanda y Gran Bretaña, puede explicar la proliferación de dichos estudios en lengua inglesa y alemana. Centrados en su intento de reconstruir las prácticas y técnicas interpretativas de época, las investigaciones historicistas no sólo han documentado infinidad de conocimientos históricos acerca de las características organológicas de los propios instrumentos de época, sino también de las condiciones sociales e históricas en que se desarrolló su uso. En numerosas ocasiones han generado nuevas concepciones relativas a las características estéticas y a la interpretación de cada uno de los estilos musicales objeto de estudio. Los estudios europeos relativos al clarinete, considerados como fuentes secundarias en lo que atañe a la presente Tesis Doctoral serán comentados un poco más adelante en el apartado reservado al análisis y discusión de fuentes documentales.

Por otro lado, la bibliografía existente en lengua extranjera sobre el clarinete pero referida al ámbito español se limita a los magníficos estudios debidos a la musicóloga británica Pamela Weston²⁷, en los que se realizan algunas breves citas biográficas de los virtuosos españoles más importantes de los siglos XIX y XX, o el interesante artículo centrado en la figura de Antonio Romero publicado por el gran clarinetista, virtuoso y magnífico pedagogo español Enrique Pérez Piquer²⁸ en la revista especializada norteamericana *The Clarinet*. También hay menciones al mismo Romero en la interesante monografía recientemente publicada del mismo título, *The Clarinet*, debida en este caso al clarinetista especialista en interpretación histórica Eric Hoeplich²⁹. Algunos datos sobre el origen del clarinete en España aparecen en *The Clarinet in the Classical Period* de Albert Rice³⁰. Ambas monografías, al igual que las dedicadas al estudio del clarinete en el contexto internacional serán comentadas un poco más adelante, en el apartado de fuentes documentales secundarias.

Si bien el estudio musicológico de los aspectos relativos al instrumento en lo que se refiere al contexto español todavía no ha sido capaz de generar un cuerpo

²⁷ WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*. Corby: Fentone Music, 1971; _____. *More Clarinet Virtuosi of the past*. Corby: Fentone Music, 1977; _____. *Yesterday's clarinetists: a sequel*. Ampleforth (Inglaterra): Emerson, 2002.

²⁸ PÉREZ PIQUER, Enrique. "Antonio Romero y Andía: A Survey of his Life and Works". En: *The Clarinet*, XXVI-3. (Septiembre 1999). Págs. 46-51. El señor Pérez Piquer, solista en la Orquesta Nacional de España, además de un magnífico clarinetista y pedagogo de talla internacional es un gran investigador y entusiasta del repertorio clarinetístico español.

²⁹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. Londres: Yale University Press, 2008. Págs. 186-187.

³⁰ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press, 2003. Págs. 58 y 211.

bibliográfico lo suficientemente extenso, no ocurre lo mismo con otras dos vertientes especialmente relacionadas con el estado de la cuestión, como son la búsqueda y edición de partituras inéditas o la reedición de otras de difícil acceso, junto a la grabación en registros sonoros de las mismas, actividades estas últimas que por sus propias características se pueden considerar las de mayor impacto en la recuperación de un repertorio musical específico³¹. Como ejemplo de ello se puede resaltar la actividad de varios clarinetistas españoles de renombre internacional, tales como el citado Enrique Pérez Piquer o Joan Enric Lluna en pro de la recuperación de diversas obras clarinetísticas españolas. Si bien el primero se ha centrado básicamente en la grabación y registro de las obras con piano de los principales clarinetistas compositores españoles del siglo XX, Miguel Yuste y Julián Menéndez, el segundo ha sido más ecléctico al incluir en sus grabaciones música de dichos autores y de otros cuya carrera se había desarrollado en pleno siglo XIX como el ya citado Antonio Romero. Por otro lado, es evidente que el criterio seguido para la grabación de estas composiciones tiene que ver tanto con el hecho que las mismas constituyen la columna vertebral del repertorio español para clarinete más conocido, como con el referido a que los citados autores, Romero, Yuste y Menéndez fueron sucesivamente los más altos representantes de la “escuela clarinetística española” desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

TABLA I-1
Grabaciones en formato CD de repertorio español para clarinete
(Siglo XIX y primeros años del XX)³²

Título	Intérpretes	Edición
<i>La obra para clarinete y piano de Miguel Yuste</i>	Enrique Pérez Piquer, clarinete; Aníbal Bañados Lira, piano	Madrid: Logomusic, 1995.
<i>Fantasías Mediterráneas. Spanish music for clarinet and piano</i>	Joan Enric Lluna, clarinete; J. Gruithuyzen, piano	Londres: Clarinet Classics, 1997.
<i>Rossini y España. Música para clarinete de la España Romántica</i>	Joan Enric Lluna, clarinete; A. Pizarro, piano	Barcelona: Harmonía Mundi, 1999.
<i>Homenatge a Josep Talens Sebastià.</i>	Enrique Pérez Piquer-Josep Fuster, clarinetes; Aníbal Bañados Lira, piano	Barcelona: Columna Música, 2005.
<i>Música virtuosa para clarinete y piano.</i>	Josep Fuster, clarinete Isabel Hernández, piano	Barcelona: Albert Moraleda Ediciones, 2006.
<i>-Bartolomé Pérez Casas (1873-1956). Su obra para clarinete y piano</i>	Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano	Girona: Anacrusi, 2007.

³¹ Ver Tabla I-1 y Tabla I-2 en este mismo apartado.

³² Se citan aquellas grabaciones que tienen algún tipo de relación con el repertorio estudiado, aunque no se refieran en su totalidad al mismo.

Título	Intérpretes	Edición
<i>El clarinete en torno a la Generación del 27. Spanish Clarinet Pieces from the First Half of the 20th Century.</i>	Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano	Madrid: Bassus, 2009.

Un tercer ejemplo, en lo referido a la edición y publicación actual de composiciones clarinetísticas originales del siglo XIX y principios del XX³³, lo representa principalmente el clarinetista madrileño Pedro Rubio, quien a través de la editorial *Bassus* por él fundada, se ha embarcado en la edición de numerosas composiciones del mismo, así como en la grabación de muchas de ellas. Al contrario que en las grabaciones anteriormente citadas, en las protagonizadas por este último intérprete se hace patente un intento de abarcar la máxima cantidad de obras posible, sin atender a la calidad musical intrínseca de las mismas, ni a su importancia e impacto dentro de la globalidad del repertorio español. Hay que señalar también que si bien la voluntad de recuperación del repertorio es innegable en estas ediciones, muchas de ellas obedecen más a criterios comerciales que a criterios estrictamente musicológicos, lo cual explica la edición de numerosas obras en versiones radicalmente distintas a los manuscritos originales, que en muchos casos ni siquiera son citados como fuentes de la propia edición³⁴. Por ello, algunas de estas ediciones son muy problemáticas desde un punto de vista científico ya que en lugar de conocimiento del repertorio pueden generar más bien falsos planteamientos históricos en los intérpretes o investigadores que las utilicen.

TABLA N° I-2
Partituras del repertorio español para clarinete (Siglo XIX) editadas recientemente

Partitura
BARBIERI, Francisco Asenjo. <i>Cuatro piezas breves (1863). Clarinete y piano.</i> (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2009.
CALVIST Y SERRANO, Enrique. <i>30 estudios característicos (ca. 1880) para clarinete.</i> (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2009.
CARNICER, Ramón. <i>Fantasia para clarinete y piano.</i> (Josep Dolcet, ed.). Barcelona: Tritó, 2002.

³³ Ver Tabla I-2 presentada en este mismo apartado.

³⁴ Algunas de estas ediciones, como por ejemplo las debidas a Pedro Rubio y Alberto Veintimilla del *Andante y Allegro para clarinete y piano* de Eslava han aparecido adaptadas para piano y clarinete, con muy poca fidelidad al original del compositor, pensado para clarinete y grupo de cuerda. Por su parte, el *Solo de El molinero de Subiza* de Oudrid, es en realidad una adaptación para piano del fragmento de la zarzuela del mismo nombre que contiene el solo para clarinete y orquesta. En este caso, el editor no señala que la fuente de la que se ha valido es una adaptación para clarinete y piano publicada hacia 1923 bastantes años después del estreno de la propia zarzuela (1870), por el clarinetista Mariano San Miguel Urcelay, edición que en su momento constó de dos versiones, para clarinete y piano, y para clarinete y banda.

Partitura
CARNICER, Ramón. <i>Fantasia para clarinete y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.
ESLAVA, Hilarión. <i>Andante y allegro para clarinete en Sib y orquesta de cuerda</i> (Edición y adaptación de A. Veintimilla). Oviedo: Promotora de Ediciones Culturales, 2003.
ESLAVA, Hilarión. <i>Andante y Allegro para clarinete y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007
ESLAVA, Hilarión. “Andante y allegro para clarinete en Sib y orquesta de cuerda” En: A.A.V.V. <i>Música española para orquesta de cuerda (Siglos XVIII y XIX)</i> . (Tomás Garrido, ed.). Madrid: SGAE/ ICCMU -Colección Música Hispana-, 1998
OUDRID, Cristóbal. <i>El molinero de Subiza. Solo de clarinete</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.
PÉREZ CASAS, Bartolomé. <i>Primer Solo (1897) para clarinete y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Pedro Rubio, 2007.
PÉREZ CASAS, Bartolomé. <i>Intermezzo (ca. 1900) para clarinete y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Pedro Rubio, 2007.
PÉREZ CASAS, Bartolomé. <i>Segundo Solo (1901) para clarinete y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Pedro Rubio, 2007.
PÉREZ CASAS, Bartolomé. <i>Aires Sicilianos (1901) para requinto y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Pedro Rubio, 2007.
PÉREZ CASAS, Bartolomé. <i>Andantino (1915) para clarinete y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Pedro Rubio, 2007.
PÉREZ CASAS, Bartolomé. <i>Romanza (1917) para clarinete bajo y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Pedro Rubio, 2007.
RAMAYÓN BARRETT, Pascual. <i>Elegía Op. 19 (1864). Clarinete en La y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2009.
ROMERO Y ANDÍA, Antonio. <i>Fantasia para clarinete y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.
ROMERO Y ANDÍA, Antonio. <i>Primer solo original</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.
ROMERO Y ANDÍA, Antonio. <i>Solo brillante para clarinete y piano</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.
SOLER, Pedro. <i>Primer aire variado, Op. 7</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.
WIRTZ, Miguel. <i>Estudio de clarinete (ca. 1808). Clarinete solo</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Pedro Rubio, 2008.
WIRTZ, Miguel. <i>Tres dúos concertantes (ca. 1808). Dos clarinetes</i> . (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Pedro Rubio, 2008.

De la tabla anterior se deduce la existencia en la actualidad de un claro interés centrado en la publicación de obras del repertorio clarinetístico español. En este proceso de recuperación protagonizado por diversos editores destaca de forma muy evidente la producción editorial del citado Pedro Rubio. Del conjunto de obras por él publicadas se puede señalar no sólo la presencia de composiciones ya bien conocidas en el ámbito español como las debidas a Antonio Romero, Carnicer, Eslava o Oudrid, sino también otras recientemente descubiertas e incorporadas al citado repertorio debidas a autores como Pérez Casas, Miguel Wirtz, Ramayón Barret o Barbieri que evidencian precisamente una actividad investigadora acerca del clarinete en España inexistente en épocas anteriores. Con todo, y en el mejor de los casos, la interpretación pública de muchas de estas obras ha quedado total y casi exclusivamente restringida a las

convocatorias de oposiciones organizadas por las diversas bandas municipales españolas, al objeto de cubrir las vacantes que en ellas se producen. Muy esporádicamente son programadas en los currículos de algún conservatorio español, y todavía menos frecuentemente interpretadas en algún recital. En los casos más extremos, muchas de ellas son totalmente desconocidas para la mayor parte de los clarinetistas españoles, bien sea porque han sido publicadas recientemente, tras haber permanecido en el olvido hasta el momento actual, bien porque precisamente siguen estando inéditas, bien porque hace ya décadas que fueron descatalogadas.

Teniendo en cuenta lo anterior se puede observar una cierta contradicción entre la ausencia de estudios históricos relativos al clarinete en España y la creciente edición y grabación de obras del repertorio clarinetístico español. El proceso de recuperación de dicho patrimonio musical no se ha apoyado suficientemente en una actividad de investigación musicológica, siendo sus motivaciones principalmente de tipo comercial.

1.3. Objetivos de la presente Tesis.

El objetivo de la presente Tesis es principalmente analizar el uso del clarinete en los distintos géneros musicales en España, desde su aparición en el XVIII, hasta comienzos del siglo XX, documentando su presencia y utilización. Objetivos secundarios son la localización, análisis y edición de diversas obras inéditas y hasta hoy desconocidas del repertorio español para clarinete, especialmente en la música de cámara y en la concertante. El estudio y análisis de dichas obras, junto con el estudio de otras representativas de otros géneros, permitirá observar la presencia o ausencia de características diferenciales y propias en la escritura clarinetística en España, tras su comparación con la occidental del mismo período.

Igualmente se pretende analizar la influencia de ciertos géneros musicales, como la música militar y las agrupaciones musicales bandísticas, considerados tradicionalmente por la historiografía como de menor importancia musicológica en el desarrollo de dichas características propias.

Un nuevo objetivo es la documentación de la evolución organológica del clarinete en España partiendo de la hipótesis de su íntima relación la recepción de las mejoras técnico-constructivas que se producían en la Europa de aquellos momentos.

Además, a través del estudio y comprensión de los mecanismos de transmisión del oficio clarinetístico en la época, es decir los sistemas de enseñanza del instrumento a

lo largo del período cronológico en cuestión, se pretende valorar indirectamente el estatus y reconocimiento social que recibían los clarinetistas de la época.

1.4. Fuentes documentales empleadas.

Parece evidente que cualquier investigación histórica, independientemente del área en la que se adscriba, que aspire a recibir el calificativo de científica debe tener entre sus objetivos principales describir y enumerar de la forma más objetiva posible elementos que forman parte de una realidad y un contexto histórico determinado, identificados con el objeto de estudio. Sobre este proceso, asimilable evidentemente con un primer acercamiento de tipo más positivista y absolutamente necesario como punto de partida, se puede edificar todo un aparato teórico que muestre las razones que explican la propia realidad histórica expuesta.

En el caso de la presente Tesis Doctoral, definidos ya los objetivos propuestos, la fuente documental más cercana al propio hecho musical, sin ser él mismo directamente, se corresponde con la propia partitura y los registros y grabaciones sonoras originales que en su caso pudieran haberse conservado. Refiriéndonos siempre a los contextos histórico-geográficos en los que se verifique su existencia, y teniendo en cuenta las múltiples limitaciones que conlleva, la propia partitura ha de ser entendida no como valor absoluto de conocimiento sino como fuente documental histórica de primer orden, en la que quedó codificada una parte más o menos amplia de la totalidad del hecho musical. Así por ejemplo, la presencia a partir de la década de 1770 de partituras músico-teatrales de autores españoles en las que se registra la inclusión del clarinete las sitúa como fuentes imprescindibles en lo que atañe a esta Tesis Doctoral. Mediante ellas se documenta tanto las características de escritura -tesituras, tonalidades, articulación predominante, tipos de clarinetes utilizados- como las funciones orquestales específicas asignadas al instrumento por los compositores del momento -funciones melódicas, o de acompañamiento y refuerzo armónico, por ejemplo-. Evidentemente, señalan también el momento histórico en el que se produjo en España la introducción del instrumento en la orquesta. En sentido parecido pero a la inversa, la escasez de partituras destinadas a bandas o a agrupaciones camerísticas de viento con clarinete que se observa en el mismo período no tiene por qué hacernos concluir la ausencia del mismo en dicho género, ya que podría explicarse por otros muchos factores que serán analizados en su momento.

Es evidente que dependiendo del período a estudiar, la importancia de otras fuentes primarias e incluso secundarias generadas alrededor de la propia música puede ser de carácter absolutamente determinante, ocasionalmente incluso ante la total ausencia de las propias partituras. Así por ejemplo, la presencia de determinados registros y grabaciones sonoras para clarinete y piano debidas a clarinetistas españoles de principios del siglo XX ayudarán a documentar el tipo de repertorio preferidos en la época alrededor de este género, independientemente de la conservación o ausencia de las mismas partituras.

Por otro lado, y aunque la presencia de las mismas sea efectiva, una gran variedad de tipologías en lo que se refiere a las fuentes documentales empleadas asegura una mayor objetividad en la explicación de un contexto musical histórico, al abordarlo desde distintos puntos de vista.

En este sentido, parece evidente que en un trabajo de investigación tan amplio como el que representa la presente Tesis Doctoral, la tipología de fuentes documentales a utilizar ha de ser precisa y obligatoriamente muy variada. Así, partiendo de la lógica división entre fuentes primarias y secundarias, hay que señalar que, en lo que se refiere a estas últimas, y como se señalaba ya en el estado de la cuestión, existen muy pocas centradas específica y concretamente en el clarinete en el ámbito español. Destaca la utilización y vaciado de toda una serie de catálogos de fondos musicales tanto civiles como eclesiásticos, y que se listan en la Tabla I-3a y I-3b.

TABLA I-3a
Fondos musicales religiosos consultados
(Vaciado de catálogos, visitas *in situ*, consultas *on-line*)

Tipo de Institución	Localización	Tipo de consulta
Capilla Real	Granada	Catálogo; visita <i>in situ</i>
Catedral	Albarracín	Catálogo
Catedral	Almería	Catálogo
Catedral	Astorga	Catálogo
Catedral	Ávila	Catálogo
Catedral	Burgos	Catálogo
Catedral	Cádiz	Catálogo
Catedral	Calahorra	Catálogo
Catedral	Coria	Catálogo (parcial)
Catedral	Cuenca	Catálogo
Catedral	El Burgo de Osma	Catálogo
Catedral	Granada	Catálogo; visita <i>in situ</i>
Catedral	Huesca	Catálogo
Catedral	Jaén	Catálogo; visita <i>in situ</i>

Tipo de Institución	Localización	Tipo de consulta
Catedral	Las Palmas de Gran Canaria	Catálogo
Catedral	León	Catálogo
Catedral	Lérida	Catálogo
Catedral	Málaga	Catálogo; visita <i>in situ</i>
Catedral	Mondoñedo	Catálogo
Catedral	Murcia	Catálogo
Catedral	Orense	Catálogo
Catedral	Orihuela	Catálogo; visita <i>in situ</i>
Catedral	Oviedo	Catálogo
Catedral	Palencia	Catálogo
Catedral	Palma de Mallorca	Visita <i>in situ</i>
Catedral	Pamplona	Catálogo (parcial)
Catedral	Salamanca	Catálogo
Catedral	Santiago de Compostela	Catálogo
Catedral	Santo Domingo de la Calzada	Catálogo
Catedral	Segorbe	Catálogo
Catedral	Segovia	Catálogo
Catedral	Sevilla	Catálogo
Catedral	Toledo	Catálogo
Catedral	Tuy	Catálogo
Catedral	Valencia	Catálogo
Catedral	Valladolid	Catálogo
Catedral	Zamora	Catálogo
Colegial	Jerez de la Frontera	Catálogo
Colegiata	Olivares	Catálogo
Concatedral de San Pedro Apóstol	Soria	Catálogo
Monasterio de Guadalupe	Guadalupe (Cáceres)	Catálogo
Monasterio de Santa Ana	Ávila	Catálogo
Monasterio de San Lorenzo el Real	El Escorial	Catálogo
Parroquia	Briones (La Rioja)	Catálogo
Parroquia	Laguardia (Álava)	Catálogo
Parroquia de San Pedro	Viana (Navarra)	Catálogo
Parroquia de San Juan Bautista	Marchena (Sevilla)	Catálogo
Real Colegiata	Roncesvalles	Catálogo
Real Colegio del Corpus Christi-Patriarca	Valencia	Catálogo
Santuario de Aranzazu	Oñate (Guipúzcoa)	Catálogo

TABLA I-3b
Fondos musicales civiles consultados
(Vaciado de catálogos, visitas *in situ*, consultas *on-line*)

Localización	Tipo de Institución	Tipo de Consulta
Alcoi (Alicante)	Archivo Musical de la Banda de la Sociedad Instructivo-Musical “Apolo”	Visita <i>in situ</i>
Almagro (Ciudad Real)	Museo Nacional del Teatro	Catálogo editado.
Alicante	Archivo Municipal	Visita <i>in situ</i>
Barcelona	Biblioteca Nacional de Cataluña	Consulta <i>on-line</i>

Localización	Tipo de Institución	Tipo de Consulta
Barcelona	Biblioteca de Reserva. Universidad de Barcelona.	Catálogo publicado <i>on-line</i> .
Elda (Alicante).	Archivo Musical de la Banda de la Asociación Músico-Cultural Eldense “Santa Cecilia”	Visita <i>in situ</i>
Errentería (Guipúzcoa)	Eresbil. Archivo Vasco de la Música.	Consulta <i>on-line</i> .
Granada	Centro de Documentación Musical de Andalucía	Visita <i>in situ</i>
Madrid	Archivo Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	Visita <i>in situ</i>
Madrid	Archivo Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	Visita <i>in situ</i>
Madrid	Archivo General de Palacio	Visita <i>in situ</i>
Madrid	Archivo Histórico Nacional	Consulta <i>on-line</i> a través del portal “Archivos españoles”
Madrid. (Ayuntamiento; Archivo “Conde-Duque”)	Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal	Visita <i>in situ</i>
Madrid	Biblioteca Nacional de España	Visita <i>in situ</i>
Madrid	Biblioteca Real	Visita <i>in situ</i>
Madrid	Hemeroteca Nacional de España	Visita <i>in situ</i> Consulta <i>on-line</i>
Palma de Mallorca	Archivo Musical de la Societat Arqueològica Lul·liana (Biblioteca Aguiló)	Visita <i>in situ</i>
Palma de Mallorca	Archivo-Biblioteca “Bartolomé March”	Visita <i>in situ</i>
Palma de Mallorca	Centre de Recerca i Documentació historio-musical	Visita <i>in situ</i>
Petrer (Alicante)	Archivo Musical y Administrativo de la Banda Sociedad “Unión Musical”	Visita <i>in situ</i>
Ripoll (Gerona)	Archivo Comarcal del Ripollés	Consulta <i>on-line</i>
San Vicente del Raspeig (Alicante)	Archivo Musical de la Banda Sociedad Musical “La Esperanza”	Consulta telefónica
Segovia	Archivo Militar General	Visita <i>in situ</i>
Valdepeñas (Ciudad Real)	Archivo Musical de la Banda Municipal “Maestro Ibáñez”	Consulta telefónica
Valencia	Biblioteca de Compositores Valencianos	Visita <i>in situ</i>
Vilanova i la Geltrú (Barcelona)	Biblioteca-Museu “Victor Balaguer”	Consulta <i>on-line</i>

Entre las fuentes secundarias hay que citar la bibliografía musicológica más actualizada, junto a la ya clásica y de referencia en la musicología española, así como las diversas grabaciones de música española del período estudiado, y las ediciones modernas de algunas obras del repertorio del instrumento ya comentadas en el estado de

la cuestión, así como del repertorio religioso, sinfónico y músico-teatral español. Con referencia específica a estos tres últimos géneros hay que señalar la importancia que la ya bastante extensa colección *Música Hispana* publicada por el Instituto Complutense de la Música, tanto en su *serie lírica* como en su *serie instrumental*, ha tenido en algunas partes de la presente Tesis Doctoral, especialmente en el capítulo VI referido a la escritura musical clarinetística en la música española del siglo XIX. La consulta de las citadas ediciones, que se citan convenientemente en el capítulo X, referido a las *Fuentes musicales y bibliografía* permite documentar técnicas y formas específicas de uso del clarinete en la orquesta dentro del contexto de los géneros citados.

Un conjunto específico de fuentes secundarias son aquellas monografías y artículos especializados que se refieren específicamente a la historia y evolución del clarinete en la música occidental y europea, normalmente en lengua inglesa, y bastante actualizados por haber sido publicados casi todos muy recientemente. Hay que señalar que todo este grupo de fuentes se relacionan en cierta manera con las corrientes interpretativas historicistas europeas, en tanto que muchos de sus autores son a su vez intérpretes especialistas en clarinetes antiguos. Así, junto a la magnífica aportación del británico Nicholas Shackleton aparecida en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*³⁵ caracterizada por tratarse de un valioso resumen de la historia del instrumento desde su aparición hasta nuestros días, se encuentran las monografías debidas al también británico Colin Lawson³⁶, importante intérprete de clarinetes y *chalumeaux* históricos, y musicólogo e investigador a un tiempo, así como las debidas a los americanos Eric Hoepfich³⁷ o Albert Rice³⁸, ambos también intérpretes clarinetistas además de musicólogos e investigadores, especialmente el primero considerado probablemente como la máxima autoridad mundial en la interpretación de clarinetes históricos, y al austriaco Kurt Birsak³⁹. Todas estas monografías aportan una visión global de la historia del clarinete en su sentido más amplio, considerando la evolución de los repertorios a través de su inclusión progresiva en los distintos géneros y

³⁵ SHACKLETON, Nicholas. "Clarinet. II. The Clarinet of Western Music" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. V. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 897-910.

³⁶ LAWSON, Colin (ed.). *Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; _____. *Brahms. Clarinet Quintet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; _____. *The early clarinet. A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; _____. *Mozart. Clarinet Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

³⁷ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. Londres: Yale University Press, 2008.

³⁸ RICE, A. *The Baroque Clarinet*. Oxford: Clarendon Press, 1992; _____. *The Clarinet in the Classical Period*. Oxford: Oxford University Press, 2003; _____. *From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass. A history of large size clarinets, 1740-1860*. New York: Oxford University Press, 2009.

³⁹ BIRSAK, Kurt. *The Clarinet. A cultural history*. Buchloe (Alemania): DVO, 1994.

agrupaciones musicales, las características específicas del uso que del instrumento hicieron los compositores de las diversas épocas y contextos geográficos a lo largo de los siglos XVIII y XIX, los cambios organológico sufridos por el mismo, así como la evolución de las técnicas de interpretación del instrumento se registraron a lo largo del tiempo. Si bien todo este planteamiento está claramente enfocado a sostener y complementar teóricamente la praxis interpretativa historicista del instrumento, también aporta como resultado un interesantísimo y enriquecedor estudio analítico de una ingente cantidad de documentación y fuentes históricas hasta ahora poco exploradas

Precisamente, la gran cantidad de información histórica que aportan las obras de estos autores respecto al contexto general europeo, su planteamiento divulgativo aunque estrictamente académico en lo que a los diferentes aspectos científicos se refiere, la abundancia y cercanía de las fuentes que manejan, o el hecho de que en la práctica se trata de un conjunto de estudios que cubren todo el ámbito cronológico referido a la existencia del clarinete, desde su invención hasta nuestros días, son motivos que explican por sí mismos el que la presente Tesis Doctoral no se plantee entre sus objetivos principales analizar la presencia y uso del clarinete en el contexto histórico de la música europea de los tres últimos siglos. Dicho trabajo está ya muy bien cubierto por dichos investigadores por lo que sería absurdo, por redundante, volver a plantearlo, sin olvidar que las posibilidades de refutar o corregir científicamente los diversos planteamientos defendidos en dichas obras sería tarea imposible sin un acceso a las propias fuentes europeas que está fuera de las posibilidades de la presente investigación. En este sentido, el capítulo II de esta Tesis Doctoral titulado genéricamente *El clarinete en el contexto musical europeo. Evolución en los siglos XVIII y XIX*, no pretende ni se plantea aportar conclusiones en sí mismo. El propósito del mismo estriba más bien en proporcionar una base teórica de conocimiento en un contexto geográfico más amplio con la cual poder establecer relaciones y comparaciones respecto a los resultados de la propia investigación en lo que al contexto español se refiere. Por otro lado, la presentación en dicho capítulo de diferentes listados y enumeraciones de composiciones incluidas en diferentes tipologías de repertorio con la participación del clarinete, referidas especialmente a los distintos tipos y géneros de composiciones camerísticas, pero también a composiciones para clarinete solista y orquesta, se ha apoyado de forma fundamental en la información proporcionada por las fuentes documentales secundarias citadas más arriba, pero también en los catálogos de ediciones musicales actualmente disponibles publicados por diversas firmas comerciales y distribuidoras especializadas.

Todo ello ha sido sensiblemente facilitado por las evidentes y conocidas posibilidades que Internet representa en un mejor acceso a una información de carácter globalizado⁴⁰.

Por otro lado, son las fuentes de carácter primario el aspecto más interesante de esta tesis, y al mismo tiempo las de más difícil acceso. Además de las propias partituras musicales, se trata principalmente de textos y noticias extraídas de la prensa de la época, así como de obras didácticas destinadas a la enseñanza del instrumento también publicadas en la época. Precisamente una relación de las fuentes primarias de carácter hemerográfico empleadas en la presente Tesis se presenta en la Tabla I-4. También se utilizan diversas imágenes fotográficas cuyo contenido estaba relacionado de una u otra forma con nuestro objeto de estudio.

TABLA I-4
Fuentes Primarias de carácter hemerográfico (Siglos XVIII y XIX)⁴¹

Título de la fuente primaria de carácter hemerográfico	Localización geográfica	Cronología
<i>Ilustración Popular, La</i>	Alicante	XIX
<i>Crónica de Badajoz, La</i>	Badajoz	XIX
<i>Crónica, La</i>	Badajoz	XIX
<i>Áncora, El</i>	Barcelona	XIX
<i>Constitucional, El</i>	Barcelona	XIX
<i>Convicción, La</i>	Barcelona	XIX
<i>Diario de Barcelona</i>	Barcelona	XIX
<i>Dinastía, La</i>	Barcelona	XIX
<i>Guardia Nacional, El</i>	Barcelona	XIX
<i>Ilustración Artística, La</i>	Barcelona	XIX
<i>Ilustración Española y Americana, La</i>	Barcelona	XIX
<i>Lloyd Español, El</i>	Barcelona	XIX
<i>Pluma y Lápiz</i>	Barcelona	XX
<i>Vanguardia, La</i>	Barcelona	XIX-XX
<i>Vanguardia, La (edición de la tarde)</i>	Barcelona	XIX
<i>Cádiz. Artes, Letras, Ciencias</i>	Cádiz	XIX
<i>Redactor General, El</i>	Cádiz	XIX
<i>Diario de Gerona</i>	Gerona	XIX
<i>Lucha, La</i>	Gerona	XIX
<i>Nueva Lucha, La</i>	Gerona	XIX
<i>Litoral de Asturias, El</i>	Gijón	XIX
<i>Noroeste, El</i>	Gijón	XIX-XX

⁴⁰ Así por ejemplo, para la redacción de los apartados II.4 y II.6 titulados genéricamente como *La música para clarinete solista y acompañamiento orquestal* y *El clarinete en la música de cámara de los siglos XVIII y XIX*, se han consultado específicamente los catálogos on-line de las firmas comerciales de ámbito internacional *June Emerson* (<http://www.juneemerson.co.uk>), radicada en gran Bretaña y especializada en la distribución y edición de partituras musicales para instrumentos de viento, así como la holandesa *Saul B. Groen* (<http://saulbgroen.nl>), especializada en la distribución de partituras y ediciones de música antigua, especialmente del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX.

⁴¹ Se ordenan alfabéticamente atendiendo primero a su localización geográfica y después según el propio título o denominación de la fuente.

Título de la fuente primaria de carácter hemerográfico	Localización geográfica	Cronología
<i>Verdad Católica, La</i>	La Habana	XIX
<i>Estafeta de León, La</i>	León	XIX
<i>Porvenir de León, El</i>	León	XIX
<i>Correo de Llanes, El</i>	Llanes (Asturias)	XIX
<i>Boletín Enciclopédico Riojano de Anuncios</i>	Logroño	XIX
<i>Cartas Españolas</i>	Madrid	XIX
<i>Clamor Público, El</i>	Madrid	XIX
<i>Contemporáneo, El</i>	Madrid	XIX
<i>Correo de las Damas, El</i>	Madrid	XIX
<i>Correspondencia de España, La</i>	Madrid	XIX
<i>Diario curioso, erudito, económico y comercial</i>	Madrid	XVIII
<i>Diario de Madrid</i>	Madrid	XVIII-XIX
<i>Diario Noticioso Universal</i>	Madrid	XVIII
<i>Diario Oficial de Avisos de Madrid</i>	Madrid	XIX
<i>Época, La</i>	Madrid	XIX
<i>España Moderna, La</i>	Madrid	XX
<i>España Musical y Literaria, La</i>	Madrid	XIX
<i>España, La</i>	Madrid	XIX
<i>Esperanza, La</i>	Madrid	XIX
<i>Español, El</i>	Madrid	XIX
<i>Gabinete de Lectura. Gaceta de las familias, El</i>	Madrid	XIX
<i>Gaceta de los Caminos de Hierro</i>	Madrid	XIX
<i>Gaceta de Madrid</i>	Madrid	XIX
<i>Gaceta Musical de Madrid</i>	Madrid	XIX
<i>Genio de la Libertad, El</i>	Madrid	XIX
<i>Gil Blas</i>	Madrid	XIX
<i>Gran Vía, La</i>	Madrid	XX
<i>Harmonía. Revista Musical</i>	Madrid	XX
<i>Heraldo de Madrid, El</i>	Madrid	XIX
<i>Iberia Musical y Literaria, La</i>	Madrid	XIX
<i>Iberia, La</i>	Madrid	XIX
<i>Imparcial, El</i>	Madrid	XIX
<i>Liberal, El</i>	Madrid	XIX-XX
<i>Mercurio de España, El</i>	Madrid	XVIII-XIX
<i>Mundo Nuevo, El</i>	Madrid	XIX
<i>Mundo Pintoresco, El</i>	Madrid	XIX
<i>Nuevo Mundo</i>	Madrid	XIX
<i>Padre Cobos, El</i>	Madrid	XIX
<i>Respetable Público</i>	Madrid	XX
<i>Revista Española, La</i>	Madrid	XIX
<i>Revista Europea</i>	Madrid	XIX
<i>Risa, La</i>	Madrid	XIX
<i>Semanario Pintoresco Español</i>	Madrid	XIX
<i>Siglo Futuro, El</i>	Madrid	XX
<i>Universal, El</i>	Madrid	XIX
<i>Gazeta de México</i>	México	XVIII
<i>Eco de la Montaña, El</i>	Olot (Gerona)	XIX
<i>Olotense, El</i>	Olot (Gerona)	XIX
<i>Adelante, el</i>	Salamanca	XIX
<i>Floresta Andaluza, La</i>	Sevilla	XIX
<i>Boletín Oficial de Toledo</i>	Toledo	XIX

Título de la fuente primaria de carácter hemerográfico	Localización geográfica	Cronología
<i>Boletín Musical de Valencia</i>	Valencia	XIX
<i>Diario de Valencia</i>	Valencia	XIX
<i>Diario Mercantil de Valencia</i>	Valencia	XIX
<i>Provincias, Las</i>	Valencia	XIX
<i>Pueblo, El</i>	Valencia	XX
<i>Aragón Artístico</i>	Zaragoza	XIX

Respecto a las fuentes primarias más importantes, las propias partituras relacionadas con el instrumento y el intervalo cronológico objetos de estudio, se impone una recopilación de las que se hayan podido conservar, para facilitar su estudio y su posible recuperación para la práctica musical actual. Dicha recopilación se presenta en el apartado X.I.2 *Ediciones y manuscritos musicales* incluido en el capítulo X. *Fuentes musicales y bibliografía* de la presente Tesis Doctoral. En él se hace la distinción entre dos grandes grupos de fuentes musicales, identificadas por un lado con las de origen foráneo -apartado X.I.2.1- y las de procedencia española por otro -apartado X.I.2.2-. Dentro de estas últimas se diferencia a su vez entre las fuentes accesibles en ediciones antiguas o actuales, y las fuentes conservadas en manuscritos. Como se puede observar en dichos listados, se ha trabajado con un elevado número de partituras originales destinadas a géneros de la época como la música teatral, sinfónica, camerística, bandística o religiosa. De entre todas ellas, y en función de los distintos géneros estudiados, se han escogido específicamente treinta y cinco ejemplos de composiciones en las que el clarinete tiene un papel destacable, siendo transcritas y editadas en el Anexo II de la presente Tesis Doctoral -volúmenes II y III de la misma-, haciendo especial hincapié en aquellas composiciones clasificables en el repertorio camerístico y concertante propio del clarinete. En función de su calidad intrínseca, muchas de ellas merecerían probablemente ser publicadas.

La intensidad de la búsqueda y recopilación de partituras como fuentes documentales de carácter primario está íntimamente relacionada con el género estudiado en cada momento. Así, el análisis del uso del instrumento en géneros como la música teatral, y en bastante menor medida su posición como *tutti* en la música orquestal, no ha requerido la misma intensidad de búsqueda que lo referido a la música para clarinete solista y orquesta, o de carácter camerístico, ya que en aquellos, la actividad musicológica precedente explica la existencia de una mayor número de ediciones modernas sobre las que basar el estudio, principalmente la ya citada colección *Música Hispana* debida al Instituto Complutense de la Música, y cuyas ediciones consultadas

son convenientemente citadas en cada momento. Por ello, en el conjunto de composiciones musicales españolas específicamente editadas en el citado Anexo II predomina el repertorio de carácter religioso, camerístico, para solista y acompañamiento orquestal o bandístico, y no tanto el puramente orquestal o teatral.

1.5. Estructura de la presente Tesis. Metodología empleada.

Un acercamiento a la estructura y metodología empleadas en la redacción de la presente Tesis Doctoral requiere en primer lugar, una definición exacta de su objeto de estudio, el instrumento musical que en el contexto de la historia de la música culta occidental se conoce como clarinete. Dicha precisión no es baladí, puesto que actualmente el término *clarinete* designa no únicamente al citado instrumento europeo, sino otros muchos de carácter folclórico pertenecientes a diferentes épocas históricas o zonas geográficas y culturales del planeta muy alejadas de la cultura occidental, y que siendo muy diferentes tienen en común dos elementos constructivos básicos tal que una lengüeta simple actuando como elemento generador del sonido, y la presencia de un tubo sonoro más o menos cilíndrico que actúa acústicamente como un tubo cerrado⁴².

Por otro lado, parece evidente que la estructura y procedimientos metodológicos a seguir en la presente Tesis Doctoral dependen en cierta manera, del período cronológico al que se circunscribe la misma, en tanto este marca la tipología previsible de las fuentes primarias con las que se trabajará. Así, la investigación se centrará en el intervalo señalado por el siglo XVIII como límite cronológico inferior y los primeros lustros del siglo XX como límite cronológico superior. Las razones que explican el citado límite cronológico inferior se relacionan íntimamente con la propia historia europea del instrumento, ya que según toda la bibliografía disponible al respecto, la propia fecha de invención del mismo debe ser situada en Alemania en los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII. Por otra parte, el extender la investigación únicamente hasta los primeros lustros del siglo XX, y no cubrir el resto de décadas hasta la actualidad obedece a planteamientos metodológicos de diversa índole. Por un lado, se ha considerado que la creciente complejidad por la que se caracterizó el siglo XX es en sí misma lo suficientemente rica para ser el objeto de una Tesis Doctoral, con lo que añadida a la presente, adquiriría tintes inabarcables. Por otro lado, si uno de los objetivos principales de la presente Tesis es recuperar composiciones musicales propias

⁴² BLENCH, Roger; GOURLAY, K. A.; PAGE, Janet K. "Clarinet. I. General" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. V. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 895-910.

del repertorio clarinetístico español, parece evidente que dicho estudio e investigación es menos necesario aplicado al siglo XX, ya que a priori, la música creada en dicha época todavía disfruta de una mínima divulgación, aunque sea básicamente por su cercanía temporal.

Tras acotar el período cronológico a tratar en la presente Tesis entre los siglos XVIII y XIX, y en lo que se refiere específicamente al cuerpo central de la misma, la investigación musicológica sobre el clarinete en España, dicho período cronológico se ha dividido inicialmente en dos grandes bloques atendiendo a criterios tomados de la historia general de España. Así, y a efectos prácticos, en la presente Tesis se considera que la finalización del siglo XVIII en España tuvo lugar en 1808, coincidiendo con el comienzo de la invasión francesa, y no con el final natural propio de dicha centuria⁴³. Respecto al siglo XIX, el estudio de la evolución de diversos de sus elementos históricos ha aconsejado en algunos casos concretos considerar su extensión hasta los primeros lustros del siglo XX, máxime teniendo en cuenta que según los planteamientos musicológicos al uso, en España no se produjo un verdadero corte estilístico con las estéticas musicales decimonónicas hasta bien entrada la segunda década de dicho siglo⁴⁴.

Por otra parte, el estudio del uso y evolución del clarinete en España se ha organizado a través de los distintos géneros musicales, tomando como puntos básicos de referencia la música teatral, la música religiosa y la música instrumental.

Teniendo en cuenta lo anterior, la presente Tesis Doctoral ha sido estructurada en seis partes claramente definidas. Tras la preceptiva introducción, en la que se trata la justificación del tema, el estado de la cuestión, los objetivos propuestos, las fuentes y la metodología utilizadas, una segunda parte, coincidente con el capítulo II, revisa la evolución histórica del clarinete en el contexto musical europeo más general de los siglos XVIII y XIX. Se centra en cuestiones como el origen, expansión y generalización del uso del clarinete, las características y evolución de los distintos sistemas de llaves a lo largo de los siglos XVIII y XIX, las características y evolución organológica de los diferentes tipos de clarinetes existentes a lo largo de los siglos XVIII y XIX, sus usos específicos y organización en familias instrumentales, así como en la enseñanza e

⁴³ En este sentido, muchos de los manuales de historia general tratan el siglo XVIII español extendiéndolo precisamente hasta 1808. Ver por ejemplo *Historia de España. Vol. X. Los Borbones en el siglo XVIII (1700-1808)*. (Ángel Montenegro Duque, coord.). Madrid: Gredos, 1991. También la monografía debida a LYNCH, John. *La España del siglo XVIII*. Barcelona: RBA, 2005.

⁴⁴ CASARES RODICIO, Emilio. "La música española hasta 1939, o la restauración musical" En: *España en la Música de Occidente*. Vol. II... Págs. 261-322.

interpretación del instrumento, la tipología de los intérpretes y la transmisión de sus conocimientos. Un apartado muy importante en esta parte es el que trata de la propia música para o con clarinete, en lo que al contexto europeo se refiere, haciendo hincapié en la música para clarinete solista y acompañamiento orquestal, el uso del clarinete como instrumento del *tutti* orquestal en los diversos géneros (música religiosa, teatral o sinfónica), su uso camerístico y en las agrupaciones bandísticas. La redacción de este apartado en el que se tratan los aspectos de carácter más europeo en la historia del instrumento se basa en la bibliografía en lengua inglesa ya comentada con anterioridad y debida fundamentalmente a los musicólogos y clarinetistas Kurt Birsak, Eric Hoepflich, Colin Lawson, Albert Rice y Pamela Weston.

La tercera parte de esta Tesis, y la de mayor originalidad, está íntegramente dedicada a estudiar la presencia, evolución histórica y características de uso, escritura y repertorio del clarinete en España, su inclusión y participación en las agrupaciones bandísticas, su enseñanza, así como aspectos sociales y del estatus detentado por sus intérpretes. Se corresponde con los capítulos III a VIII, y se subdivide a su vez en dos grandes sub-apartados organizados cronológicamente.

El primero de los dos sub-apartados citados, se corresponde con el capítulo III. Centrado en el estudio del clarinete en España en el siglo XVIII y primeros años del XIX trata en primer lugar del origen del clarinete en España, y de su relación temprana con el ejército, para luego estudiar el proceso de expansión, difusión y generalización del clarinete en el país (ca. 1770-1808), proceso referido a los distintos géneros musicales, tales como la música teatral, la música religiosa y la música instrumental. Dentro de esta última, documenta la aparición del clarinete en España como instrumento concertante solista, como instrumento camerístico, y su presencia en agrupaciones camerísticas de viento y agrupaciones bandísticas españolas de la época. Un capítulo aparte, por su importancia relativa en la época analizada, es el estudio de la interrelación entre el uso del clarinete y el del oboe en la instrumentación de la música española de finales del XVIII y principios del XIX, así como el estudio de la escritura musical clarinetística y su relación con las técnicas de interpretación del instrumento en la música española de aquel período.

El segundo gran sub-apartado a que se hacía referencia se centra en el estudio del uso y características evolutivas del instrumento y del repertorio a lo largo del siglo XIX español, centrándose en su uso en la música teatral, en la música religiosa y en la música instrumental española del siglo XIX. En este punto se estudia su presencia como

instrumento orquestal (*tutti* e instrumento concertante solista) y como instrumento camerístico, haciendo hincapié tanto en la recepción del repertorio europeo, como en el repertorio español efectivamente conservado. Se trata además de los virtuosos extranjeros y su influencia en el repertorio clarinetístico español, especialmente en el repertorio concertante para clarinete solista con acompañamiento orquestal (capítulo IV), así como de la especial relación entre el clarinete y las bandas en el contexto musical español. En este sentido, se analizan concretamente las características específicas del uso del clarinete en las bandas españolas (capítulo V), considerado como instrumento *tutti*, así como instrumento solista concertante con acompañamiento de la propia banda, reseñando el repertorio conservado al respecto. También se analiza la escritura musical clarinetística en la música española y su relación con las técnicas interpretativas del instrumento (capítulo VI), además de las cuestiones prácticas referidas al clarinetista español de la época, especialmente en lo que se refiere a la enseñanza del instrumento (diferentes técnicas y materiales metodológicos utilizados, capítulo XVIII), así como la consideración y status social de los propios intérpretes clarinetistas (capítulo VIII).

La cuarta parte de esta Tesis Doctoral se corresponde con el capítulo IX, en el que se desarrollan las pertinentes conclusiones. A continuación, la quinta parte coincidente con el capítulo X incluye un amplio sub-apartado en el que se listan las fuentes musicales utilizadas en la redacción de la presente Tesis Doctoral, así como otro sub-apartado en el que se presenta la bibliografía consultada. La presente Tesis finaliza con una sexta y última parte constituida por un apartado de Anexos dividido a su vez en dos sub-apartados. En el primero se presenta la transcripción de veintiún documentos textuales empleados como fuentes en la redacción de la misma. En el segundo sub-apartado de Anexos se presenta la transcripción de treinta y cinco composiciones musicales de origen español referidas a los distintos géneros estudiados en la presente Tesis doctoral, excepto al de la música teatral, el cual cuenta con gran número de ejemplos presentes en ediciones modernas, incluidas principalmente en la colección *Música Hispana* editada por el *Instituto Complutense de la Música*. En todas las composiciones aquí transcritas, se puede afirmar que el clarinete juega un papel de cierta importancia, sea como *tutti* o como solista. Las mismas se presentan en un orden específico determinado precisamente por el tipo de los géneros musicales estudiados, en función de su clasificación como música orquestal *tutti* o solista, música camerística, religiosa o bandística.

Tras describir la estructura general de la propia Tesis se puede hacer lo mismo con los procedimientos metodológicos empleados. Así, como herramientas metodológicas fundamentales se ha usado el análisis textual, referido en numerosas ocasiones a fuentes de carácter primario (crónicas y reseñas periodísticas de época, documentos legales o de diferentes instituciones religiosas y civiles entre otros), así como el análisis formal y estilístico de las numerosas composiciones tanto de origen español como extranjero consultadas, y que se citan en el capítulo X.I *Fuentes musicales* de la presente Tesis doctoral. El objetivo analítico no ha sido tanto la descripción por sí misma, como la comparación posterior con los mismos elementos del contexto europeo más general de la época, al objeto de identificar las posibles características comunes, o las peculiaridades propias. Por ello, no se ha incluido en la estructura de la propia Tesis un capítulo específico dedicado a los análisis realizados. Estos se han llevado a cabo con un objetivo de conocimiento que los trasciende y no como un fin en sí mismo.

El proceso de realización de la presente Tesis se inicia con la búsqueda de las necesarias fuentes documentales, tanto de carácter primario como secundario, máxime si se tiene en cuenta la ausencia prácticamente total de bibliografía previa. Así, tras realizar una búsqueda y vaciado intensivo en lo que a la bibliografía de carácter general se refiere, tanto española como de origen foráneo, al objeto de establecer el estado de la cuestión, se continúa la búsqueda mediante un proceso de vaciado de numerosos catálogos de archivos musicales, tanto civiles como especialmente religiosos, y dentro de estos especialmente los referidos a las catedrales españolas, con el objeto de localizar aquellas partituras que formen parte del repertorio objeto de estudio en la presente Tesis, así como aquellos documentos históricos que proporcionen información válida concerniente a la investigación en curso⁴⁵. Las razones que dirigen la búsqueda inicial en esa dirección no son otras que la facilidad de consulta de dichos catálogos, así como el hecho fácilmente constatable de que probablemente son los archivos eclesiásticos en general, y catedralicios en particular, los centros en los que mayor cantidad de documentación musical histórica, incluyendo composiciones y partituras de siglos

⁴⁵ Se puede ver una relación de todos los catálogos vaciados, así como de los archivos eclesiásticos, civiles y militares visitados en la búsqueda de fuentes documentales destinadas a la redacción de la presente investigación en las Tablas I-3a y I-3b del apartado I.4. *Fuentes documentales empleadas* del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

pasados, se ha conservado⁴⁶. Una vez finalizado dicho proceso se procede a realizar una búsqueda y vaciado de otros archivos en este caso de carácter civil, públicos o privados, los cuales aparecen mencionados en la Tabla I-3b del apartado I.4 *Fuentes documentales empleadas* de la presente Tesis Doctoral.

Sin embargo, y como es lógico, la búsqueda y posterior edición y análisis de partituras originales consideradas como fuentes documentales de estudio, con ser básica y primordial, no es suficiente por sí sola para establecer hipótesis respecto a la realidad histórico-musical estudiada. Así, el análisis formal y estilístico de las partituras localizadas se combina con el análisis realizado sobre una gran variedad de otras fuentes documentales, desde imágenes hasta textos didácticos. Precisamente, entre la citada gran variedad de tipologías propias de las fuentes documentales empleadas, destacan las noticias aparecidas en la prensa española a lo largo del período cronológico estudiado, casi siempre con valiosa información respecto a diferentes aspectos históricos del clarinete en nuestro país⁴⁷. Al respecto son de gran utilidad las modernas tecnologías informáticas, que permiten agilizar las búsquedas hemerográficas de una manera difícil de imaginar años atrás. También supone un gran avance el fácil acceso a la ingente cantidad de información que proporciona actualmente Internet.

Otros aspectos referentes a la realización de la presente Tesis Doctoral que deben ser esclarecidos específicamente se relacionan con los criterios empleados para transcribir las fuentes textuales, principal aunque no exclusivamente de carácter hemerográfico, así como con la forma de designar las alturas sonoras y los registros del propio clarinete. En lo que se refiere a la primera cuestión se ha procedido a actualizar la ortografía, modernizando aquellas grafías que lo requiriesen, pero respetando en todo caso el contenido de la propia fuente transcrita. En lo que se refiere a la forma de designar las alturas sonoras y los registros clarinetísticos se ha seguido las convenciones establecidas por el denominado *índice acústico franco-belga*, aplicado de forma relativa a los propios registros del instrumento. De esta manera, el registro más grave, denominado usualmente como *chalumeau*, se extiende desde el Mi2 hasta el Sib3, el registro medio o *clarín* lo hace desde el Si3 hasta el Do5, y el sobreagudo desde el Do#5 hasta el Do6, independientemente de la altura de los sonidos reales a que se

⁴⁶ VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español” En: *Revista Catalana de Musicologia*, II. (2004). Págs. 181-202.

⁴⁷ Se puede ver una relación de todas las publicaciones periodísticas utilizadas en la redacción de la presente Tesis Doctoral en las Tabla I-4 presentada en el apartado I.4 del presente capítulo, dedicado a las fuentes documentales empleadas en la elaboración de la misma.

podiera referir una notación tal, especialmente al poner en relación por ejemplo las distintas octavas realizadas por el clarinete bajo en Sib y el soprano homónimo, o entre el requinto en Mib y el clarinete alto en la misma tonalidad.

II. El clarinete en el contexto musical europeo. Evolución en los siglos XVIII y XIX.

En la actualidad el término *clarinete* designa no únicamente al instrumento europeo del mismo nombre, sino otros muchos de carácter folclórico pertenecientes a diferentes épocas históricas o zonas geográficas y culturales del planeta, muy alejadas del mundo occidental. Todos estos instrumentos, siendo entre ellos muy diferentes, tienen en común una serie de elementos organológicos básicos como son la vibración de una lengüeta simple como elemento generador del sonido, y la presencia de un tubo sonoro más o menos cilíndrico que actúa acústicamente como un tubo cerrado⁴⁸. Dichas características podrían clasificar a todos estos instrumentos como pertenecientes a una misma familia. Por ello, y a pesar de parecer a priori una obviedad, es imprescindible precisar y definir exactamente nuestro objeto de estudio, el clarinete, como el instrumento de viento madera específico que ha intervenido bajo sus diferentes formas y modelos, más o menos evolucionados históricamente, en innumerables manifestaciones y géneros musicales propias del contexto de la historia de la música culta occidental de los últimos tres siglos, y que actualmente forma parte de la plantilla estándar de la orquesta.

II.1. Origen, expansión y generalización del uso del clarinete.

En sentido amplio, es posible retrotraer el origen lejano del clarinete a diversos instrumentos antiguos o folclóricos presentes en diferentes zonas de Europa ya en la antigüedad clásica, como el griego aulos⁴⁹ o el sardo launedas⁵⁰. Sin embargo, es mucho más evidente y cercana su relación evolutiva con el denominado *chalumeau* o caramillo⁵¹. Así, la primera y más antigua fuente documental hasta ahora localizada respecto de la invención del clarinete la sitúa en Alemania a principios del siglo XVIII. Se trata del *Historische Nachricht von den Nürnbergschen Mathematicis und Kunstlern* publicado en la ciudad alemana de Nürnberg en 1730 y debido a J. G. Doppelmayer⁵². En la biografía del célebre constructor de instrumentos Johann Christoph Denner (1655-1707) que en dicha obra aparece se señala que:

⁴⁸ BLENCH, Roger; GOURLAY, K. A.; PAGE, Janet K. "Clarinet. I. General" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. V. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 895-910.

⁴⁹ BÉLIS, Annie. "Aulos" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. II. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 178-184.

⁵⁰ BRENET, Michel. *Diccionario de la Música. Histórico y Técnico*. Barcelona: Iberia, 1981. Pág. 289.

⁵¹ *Ibid.* Pág. 108.

⁵² LAWSON, Colin. "Single reeds before 1750" En: *Cambridge Companion...* Págs. 1-15.

“Finally his artistic passion compelled him to seek ways of improving his invention of the aforesaid instruments [recorders], and his praiseworthy intention had the desired effect. At the beginning of the current century, he invented a new kind of pipe-work, the so-called clarinet, to the great delight of all music-lovers, [...] and at length presented an improved chalumeau”⁵³.

La íntima relación entre el antiguo *chalumeau* y los primeros modelos de clarinete se puede observar fácilmente si se tiene en cuenta la similar morfología y funcionamiento de ambos instrumentos. Así los elementos constituyentes comunes eran un cuerpo principal con taladro cilíndrico horadado por dos llaves en la parte superior, una en la parte trasera pensada para ser accionada con uno de los dedos pulgares y otra diametralmente opuesta a la anterior, pensada para ser accionada con el dedo índice correspondiente a la misma mano; siete agujeros, seis en la parte delantera y uno en la parte superior trasera pensado para el pulgar de la mano situada en la posición superior; y finalmente una terminación en forma de pico o boquilla en la que se situaba atada una caña o lengüeta simple que ejercía de agente generador del sonido. El conjunto en su globalidad, tanto en el caso del *chalumeau* como en el del clarinete, respondía al funcionamiento acústico de un tubo cerrado.

Precisamente, las diferencias entre ambos instrumentos, responsables finalmente de la consideración de este último como una nueva invención, con personalidad propia y diferenciada del primero, podrían haber sido probablemente consecuencia de las mismas actuaciones de Denner sobre el propio *chalumeau*⁵⁴, de ahí la adjudicación de la paternidad de su invención, aunque no existe una certeza absoluta al respecto⁵⁵. Así, la recolocación más cercana a la propia boquilla de la llave pulsada con el pulgar de la mano superior, la actual llave de doceava, la terminación del instrumento en forma de campana como manera de facilitar una mejor proyección del sonido, así como la separación de la propia boquilla del cuerpo del instrumento, cambios ejercidos probablemente por Denner, facilitaron la obtención de los sonidos propios del segundo registro del instrumento, a intervalos de doceava del registro fundamental⁵⁶, característica

⁵³ “Finalmente su pasión por el arte le llevó a buscar modos de mejorar los instrumentos por él inventados [flauta de pico] y mencionados anteriormente, y su loable intención tuvo el efecto deseado. Al principio del siglo actual él inventó un nuevo tipo de instrumento de viento madera, el denominado clarinete, causando gran deleite a todos los amantes de la música, [...] y finalmente presentó un *chalumeau* mejorado”. (Cit. en LAWSON, Colin. “Single reeds before 1750” En: *Cambridge Companion...* Pág. 2).

⁵⁴ LAWSON, Colin. “The eighteenth-century clarinet and its music” En: *Mozart. Clarinet Concerto...* Pág. 2.

⁵⁵ SHACKLETON, Nicholas. “Clarinet. II. The Clarinet of Western Music” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. V. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 899.

⁵⁶ Evidentemente, al tratarse de un tubo cerrado, el funcionamiento acústico de dicho sistema vibratorio implica una anulación de los armónicos pares y un reforzamiento de los impares, de ahí que el registro

básica en la diferenciación con el chalumeau, diseñado por su parte para ejecutar con mayor facilidad los sonidos propios de un registro fundamental extendido a una onceava o doceava aproximadamente⁵⁷, que aquellos correspondientes al citado registro de doceava. Mientras el nuevo clarinete no mejoró su funcionamiento en el registro fundamental, el chalumeau mantuvo su vigencia, y ambos instrumentos coexistieron. Sin embargo, cuando las mejoras técnicas y de diseño en el clarinete terminaron por traducirse en una ostensible mejora de su registro fundamental, provocaron el abandono progresivo del chalumeau y su absorción por el propio registro grave del clarinete de similares características sonoras.

Si bien se ha comprobado que la obra de Doppelmayer no es una fuente completamente fiable, en tanto que tiende a exagerar los logros de los artesanos locales de Nürnberg como manera de ensalzarlos, sin tener en cuenta las contribuciones que otros constructores habrían aportado al desarrollo del chalumeau y clarinete⁵⁸, la realidad es que en la práctica no se ha localizado fuente alguna que contradiga sus afirmaciones. Más bien al contrario, según el musicólogo Colin Lawson, otras fuentes tales como el *Gabinetto armonico* de Bonanni publicado en Roma en 1722, el *Musicalisches Lexicon* de Walther (Leipzig, 1732) o el *Museum musicum* de Majer (Schwäbisch Hall, 1732), refuerzan sus planteamientos e incluso los aclaran⁵⁹.

Por su parte, estas tres fuentes describen el sonido de algunos de los primeros clarinetes como “agudo y vigoroso [Bonnani], mientras que de un modo significativo Majer y Walther observaron que de lejos sonaba como una trompeta, una caracterización reflejada con precisión en las primeras obras del repertorio de clarinete”⁶⁰. Evidentemente, ya desde el primer momento de la aparición del instrumento se hacía clara una de las características básicas de su escritura a lo largo de gran parte del siglo XVIII, como es su preponderante tendencia al uso del registro agudo y sobre-agudo que ha venido a llamarse por similitud con el instrumento de viento metal, estilo clarino⁶¹.

más agudo logrado con los cambios citados no fuera al intervalo de octava, como se podría haber esperado en un tubo abierto, sino al intervalo de doceava.

⁵⁷ LAWSON, Colin. “The eighteenth-century clarinet and its music” En: *Mozart. Clarinet Concerto...* Pág. 2.

⁵⁸ NICKEL, E. *Die Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*, Munich: E. Katzbichler, 1971. Pág. 214. (Cit. en *Ibid.* Pág. 1).

⁵⁹ LAWSON, Colin. “Single reeds before 1750” En: *Cambridge Companion...* Págs. 1-15.

⁶⁰ LAWSON, Colin. “The eighteenth-century clarinet and its music” En: *Mozart. Clarinet Concerto...* Pág. 2.

⁶¹ DAHLQVIST, Reine; TARR, Edward H. “Clarino” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. V. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 910-912.

Por otra parte, hay que señalar que las pruebas documentales más antiguas localizadas hasta el momento respecto de la presencia del clarinete en Europa se remontan a la primera década del siglo XVIII. En este sentido, existen documentos que evidencian dentro de la actividad artesana del hijo de Denner, Jacob (1681-1735), pedidos referentes a la fabricación de clarinetes. Así, un presupuesto para la fabricación de 23 instrumentos de viento madera que el propio Jacob Denner remitió al Duque de Gronsfel en Nürnberg en 1710 incluye también *chalumeaux*, y “2 *clarinettes*”, y constituye hasta el momento la primera referencia al clarinete en un documento escrito⁶². Existen otras evidencias documentales de similar datación. Así, según A. Rice, citando a A. Gottron⁶³, un documento conservado en el Archivo del Estado de Wiesbaden documenta la compra en Mainz en 1710 de seis clarinetes a un constructor desconocido por parte de la Abadía de Eberbach en la región alemana de Rheingau. Por su parte, Nickel señala que no mucho tiempo después, entre el 1 de mayo de 1711 y el 30 de abril de 1712, así como en 1714, dos iglesias de Nürnberg encargaron clarinetes a Jacob Denner, cuatro destinados a la Frauenkirche en el primer caso, y dos más posteriormente para la Sebaldkirche⁶⁴.

Analizado el origen del clarinete, una descripción del proceso de expansión que lo llevó a ampliar su presencia en toda Europa a lo largo del siglo XVIII pasa en cierta medida por examinar los lugares en los que progresivamente se estableció la fabricación del nuevo instrumento, donde hizo su aparición pública en concierto, así como el primer repertorio a él destinado, y los diferentes contextos geográficos en que dicho repertorio vio la luz y fue interpretado. En este sentido, A. Rice señala la presencia actual de un total de cuarenta y cuatro clarinetes conservados, y datados por sus características morfológicas aproximadamente en la primera mitad del siglo XVIII, y a los cuales se les ha podido asignar su origen geográfico, países tan dispares como la actual Alemania, Bélgica, Holanda, Austria o la antigua Checoslovaquia⁶⁵. Por su parte, y sin descartar la aparición de nuevos ejemplos en Italia, la antigua Checoslovaquia y otros lugares, el mismo investigador reseña la presencia de un total de veintiocho obras en las que se verifica la participación del clarinete como tutti o como solista, datadas aproximadamente

⁶² SHACKLETON, Nicholas. “Clarinet. II. The Clarinet of Western Music” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. V. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 899.

⁶³ GOTTRON, Adam. *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*. Mainz: Auslieferung durch die Stadtbibliothek, 1959. Págs. 115-116. (Cit. en RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 41).

⁶⁴ NICKEL Ekkehard. *Die Holzblasinstrumentenbau...* Pág. 454. (Cit. en RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Págs. 41-42).

⁶⁵ RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 63.

en la primera mitad del siglo XVIII y debidas a un grupo de trece compositores distintos⁶⁶. De entre los autores de las mismas se pueden destacar nombres como los italianos Vivaldi, Caldara, Conti, o Paganelli, los alemanes Telemann, Faber, Rathgeber, Kölbl, Haendel, Molter, los franceses Rameau y D'Herbain, o el bohemio J. Stamitz, lo cual nos da una idea de la rápida expansión geográfica del instrumento a lo largo del XVIII. En este sentido, las apariciones públicas del clarinete en Europa se multiplican conforme avanza el siglo. Así, si la primera partitura conocida con el uso efectivo del clarinete fue publicada en Amsterdam por el editor E. Roger entre 1712 y 1715⁶⁷, es interesante observar como prácticamente de forma simultánea, Vivaldi lo emplea en diversas obras de su producción, tales como el oratorio *Juditha Triumphans* de 1716, o los conciertos RV 559, RV 560, o RV 556 “per la Solennità di San Lorenzo”, datados entre 1720 y 1740⁶⁸, y Telemann hace lo propio a partir de 1719 con la inclusión del instrumento en diversas cantatas y serenatas datadas todas ellas entre 1719 y 1728⁶⁹. En este sentido, la primera fuente que documenta la aparición del instrumento en Inglaterra data de 1726 en un anuncio público de un concierto, aparecido en el periódico *The Daily Courant*⁷⁰. Es conocida también la participación del clarinete en un concierto público en Dublín el 12 de mayo de 1742, interpretado por el famoso músico de la época “Mr. Charles”⁷¹, y que ya había hecho su aparición en Londres en 1735⁷². También la utilización por Haendel del instrumento en su *Ouverture* HWV 424 para dos clarinetes y trompa, datada ca. 1740-1741⁷³. Otras fuentes son la colección de seis conciertos a solo de Johann Melchior Molter, datados hacia 1745⁷⁴, sin olvidar la aparición por primera vez en Francia en 1749, en el contexto del estreno de la obra de Rameau *Zoroastre*, de dos clarinetes añadidos como “*Instruments Extraodinaires*”⁷⁵, así como en la obra del mismo autor *Acante et Céphise, ou La sympathie, pastorale-héroïque* de 1751.

⁶⁶ *Ibid.* Pág. 136.

⁶⁷ Se trata de la colección anónima de dúos en dos volúmenes titulada *Airs à Deux Chalumeau, Deux Trompettes, deux Haubois, deux Violons, deux Flûtes, deux Clarinettes, ou Cors de Chasse* datada entre 1712 y 1715. (Cit. en RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 79).

⁶⁸ RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Págs. 98-99.

⁶⁹ *Ibid.* Págs. 86-91.

⁷⁰ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 29.

⁷¹ WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*. Corby: Fentone music, 1971. Págs. 17-28

⁷² HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 29.

⁷³ BASELT, Bernd. *Händel-Handbuch*. (W. y M. Eisen eds.). Kassel: Bärenreiter, 1978. (Cit. en *Ibid.* Pág. 109).

⁷⁴ BECKER, Heinz. “Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert” En: *Die Musikforschung*, VIII (1955). Págs. 271-292. (Cit. en *Ibid.* Pág. 113).

⁷⁵ RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 114.

Por otro lado, la presencia a lo largo de diferentes países de Europa del modelo clásico de clarinete con cuatro o cinco llaves a partir de ca. 1760, tal y como señala Albert Rice para los casos de Francia, Bélgica, Alemania, Inglaterra, Austria, República Checa, Dinamarca, Italia, España, Holanda o Suiza⁷⁶, sugiere que el instrumento se había generalizado ya por todo el continente o que estaba en pleno y muy avanzado proceso de expansión. Así, se puede afirmar que aunque pendiente de todo un proceso de evolución histórica que el clarinete tendría que experimentar posteriormente a lo largo de todo el siglo XIX, especialmente en su primera mitad, el instrumento había completado ya su expansión geográfica por todo el continente europeo.

II.2. Características y evolución de los distintos sistemas de llaves a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

Es evidente que la música como práctica artística necesita de unos medios, sean estos vocales o instrumentales, para materializarse. Esta característica influye de forma determinante no solo en la interpretación del propio ejecutante, sino en la propia composición de la obra, en la medida en que cada instrumento pone a disposición del compositor una serie de posibilidades técnicas que este debe conocer y utilizar convenientemente. Esta afirmación, no solo es susceptible de aplicarse en el caso de distintos instrumentos o familias instrumentales, sino incluso dentro de un mismo instrumento que presente una mayor o menor evolución mecánica. En este sentido, y en lo que se refiere a los instrumentos de viento madera en general, y al clarinete en particular, la evolución de los sistemas de llaves y la ampliación de posibilidades técnicas que los mismos han significado a lo largo de la historia es clave en la comprensión de muchas de las características estilísticas propias del repertorio del instrumento. Se impone por ello un estudio detallado de los diferentes estadios de dicha exposición, que atendiendo a criterios metodológicos, será dividida en tres períodos cronológicos coincidentes con las diferentes etapas estilísticas principales localizadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX, a saber, barroco, clasicismo y romanticismo.

II.2.1. Los orígenes: el clarinete barroco.

Además de los diferentes clarinetes barrocos conservados en la actualidad, de los cuales A. Rice ofrece un interesante listado con su procedencia y constructor⁷⁷, diversas

⁷⁶ RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Págs. 24-77.

⁷⁷ RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Págs. 39-40.

fuentes documentales primarias aportan descripciones del instrumento sumamente interesantes. Así, en el artículo dedicado al oboe en el ya citado anteriormente *Gabinetto armonico* de Bonanni publicado en Roma en 1722, se describe un instrumento, el denominado *clarone*, la morfología del cual es sin duda equivalente al clarinete, como así lo hace constar el mismo Rice:

“Un Istromento simile all’Oboè nominato Clarone è lungo palmi due e mezzo, termina con bocca di tromba larga oncie 3. E bucato in sette luoghi nella parte superiore, e in uno parte opposta inferiore. Oltre a questi buchi ne hà due altri laterali con due molle calcata con le dita, quando bisogna variare li tuoni, li quali sono più basso della voce formata dall’Oboè. Chi sia stato il primo inventore di tal’Istromento non l’hò trovato riserito da alcuno scrittore, siccome da niuno sù descritto, segno manifesto non esse antico, mà moderno dedotto dalli Flauti, per avere voce più alta, e vigorosa,[...]”⁷⁸.

Otra fuente también citada con anterioridad, el *Musicalisches Lexicon* de Walther (Leipzig, 1732) compara de nuevo el clarinete con el oboe:

“Clarinetto, ist ein zu Anfange dieses Seculi von einem Nürnberger erfundenes, und einer langen Hautbois nicht ungleiches hölzernes Blass-Instrument, ausse dass ein breites Mund-Stück daran befestiget ist; kingt von ferne einer Trompete ziemlich ähnlich, und gehet von f bis ins d” durch die Tab. IX. F. I. angezeigte Klänge⁷⁹.

Teniendo en cuenta la primera de estas descripciones es evidente que el clarinete hizo su aparición dentro del contexto musical europeo dotado únicamente de dos llaves. Usualmente su morfología comprendía entonces tres partes diferenciadas: una boquilla unida a lo que se correspondería con el barrilete actual, un cuerpo medio en cuya parte superior se insertaban las citadas llaves accionadas con los dedos pulgar e índice de la mano superior, y seis agujeros en la cara frontal de dicho cuerpo medio del instrumento, repartidos en tres para la mano superior y tres para el inferior, más uno en la parte superior trasera de dicho cuerpo medio, accionado con el pulgar de la mano superior. Finalmente, existía una última sección formada por una prolongación del cuerpo medio

⁷⁸ “Un instrumento similar al oboe llamado *clarone* tiene dos palmos y medio de largo, terminando en una campana como la trompeta, de tres pulgadas de ancho. En la parte superior tiene siete agujeros y uno en la inferior opuesta. Además de estos hay otros laterales con dos muelles accionados con los dedos, cuando es necesario cambiar los sonidos, los cuales son mucho más graves que los producidos por el oboe. Quien ha sido el primer inventor del instrumento no lo he encontrado citado en ningún autor, y puesto que nadie lo describe, señal manifiesta de no ser antiguo, y si moderno basado en las Flautas, por tener un timbre más alto y vigoroso [...]”. BONANNI, Filippo. *Gabinetto Armonico*. Roma: 1722. Págs. 67-68. (Cit. en RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 43).

⁷⁹ “Clarinete, un instrumento de viento madera inventado a principios de siglo [XVIII] en Nürnberg. Se parece a un oboe largo, excepto por su amplia boquilla; de lejos el instrumento suena similar a una trompeta. Su tesitura se extiende desde el Fa2 hasta el Re5, como muestra la Tabla IX, Fig. I”. WALTHER, Johann Gottffried. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: 1732. Pág. 128. (Cit. en RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág 44).

unida a la campana del instrumento, constituyendo ambas una única pieza. En la citada prolongación del cuerpo medio se situaban dos agujeros, cada uno en un lateral, y que se hacían servir alternativamente en función de la posición de las propias manos⁸⁰. En este sentido, hay que puntualizar que en los primeros clarinetes esta era indiferente, si la izquierda por encima de la derecha o viceversa. La posición actual con la mano izquierda en la parte superior y la derecha sujetando el instrumento solo se estandarizó cuando se introdujeron los primeros instrumentos con más de tres llaves⁸¹, como se verá un poco más adelante cuando se trate del clarinete clásico.

Por otro lado, de las dos llaves citadas anteriormente, aquella accionada con el pulgar facilita el paso al segundo registro del instrumento, situado a un intervalo de doceava justa por encima del registro fundamental, mientras que según A. Rice y el propio E. Hoeplich, en los clarinetes de dos llaves conservados en la actualidad la llave frontal, accionada por el dedo índice produce más frecuentemente el sonido Sib3 que el La3⁸², aunque dependiendo siempre del modelo de instrumento. En función también de este último factor, las dos llaves accionadas simultáneamente producían el sonido Sib3 o más frecuentemente un Si3 sordo y desafinado. La tesitura del instrumento, así como los sonidos cromáticos practicables, se indican en la figura II-1, y abarcaba desde el sonido Fa2 grave hasta más allá del sonido Do5, alcanzado en función de las diferentes fuentes consultadas un Sol5 o incluso un La5. En este sentido, Hoeplich señala la conservación de dos tablas de digitación presentes en fuentes de la época, la primera incluida en el ya citado anteriormente *Museum musicum* de Majer (Schwäbisch Hall, 1732), y la segunda formando parte del *Musiccus Autodidaktos* de J. P. Eisel (Erfurt, 1738), así como la presencia de una descripción de las posibilidades de la tesitura aguda del clarinete de la época aparecida en el también citado anteriormente *Musicalisches Lexicon* de Walther (Leipzig, 1732)⁸³. Es interesante destacar en ellas la ausencia del sonido Si3 por la problemática de afinación y timbre que generaba, y que solo se solucionaría mediante la prolongación del instrumento y la añadidura de una tercera llave cerca de la campana⁸⁴.

⁸⁰ El agujero que no se utilizaba se cerraba con cera o algún tipo de material similar. (RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 45).

⁸¹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 26.

⁸² RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 49; HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 41.

⁸³ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 40-42.

⁸⁴ *Ibid.* Pág. 41.

Figura II-1

Tesitura y ámbito sonoro practicable en el antiguo clarinete de dos llaves⁸⁵.



**Chalumeau o registro grave.
Muy desigual. Desafinación.**

**Registro medio o clarion.
Mayor igualdad, homogeneidad y
afinación.**

Los problemas generados en torno al citado sonido Si₃ explican su más que limitado uso en gran parte del repertorio barroco para el clarinete de dos llaves. Así, cuando dicho sonido aparece, lo hace normalmente dispuesto de tal forma que permite su obtención mediante la digitación del sonido Do₄ pero bajando ostensiblemente su afinación mediante técnicas relacionadas muy probablemente con la embocadura. Es el caso, por ejemplo, de los conciertos RV 559 y RV 560 para dos clarinete, dos oboes, cuerdas y continuo de Vivaldi, o del concierto RV 556 “*per la Solennità di San Lorenzo*” del mismo autor, en los que según Rice, el propio autor evitó con cuidado dicho sonido Si₃⁸⁶. Ejemplos similares respecto de la no utilización del sonido Si₃ en diversas composiciones destinadas al clarinete barroco de dos llaves son los casos representados por los dos dobles conciertos para clarinete, uno anónimo y el otro del compositor florentino Giovanni Chinzer (18-IX-1698; después de 1749)⁸⁷, editados en 1999 por Paul Everett⁸⁸, datados según él mismo en la década de 1720, o por los conciertos para clarinete, cuerdas y continuo del maestro de capilla alemán Johann Melchior Molter (1696-1765)⁸⁹. Así, del grupo de seis conciertos del citado autor, solo uno utiliza el sonido Si₃ y ello únicamente en dos ocasiones seguidas en que repite idéntica célula melódica⁹⁰. Esta ausencia es sin duda deliberada pues no faltan ocasiones en las que el autor podría haber introducido dicho sonido mejorando incluso la escritura final que tomaron dichas composiciones (ejemplo II-1).

⁸⁵ Según RENDALL, G. *The Clarinet*. New York: Norton, 1971 (3ª edición).

⁸⁶ RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 98.

⁸⁷ GIUNTINI, Francesco; HILL, John Walter. “Giovanni Chinzer” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. V. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 696-697.

⁸⁸ CHINZER, Giovanni. *Concerto in C major*. (Paul Everett ed.). Bristol (Inglaterra): Edition HH, 1999. Pág. III.

⁸⁹ HÄFNER, K. “Molter, Johann Melchior” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 908-910.

⁹⁰ RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 113.

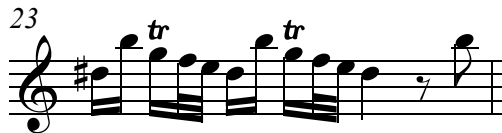
Ejemplo II-1
Johann Melchior Molter.
Concierto n° 4 para clarinete, cuerda y continuo.
Figuras y células melódicas que evitan conscientemente el sonido Si3.



1r mov. cc. 23.
Intervalo ascendente de octava



1r mov. cc. 45-48.
Modificación del modelo de progresión melódica en la primera parte del compás 47.



2º mov. cc. 23.
Intervalos de sexta ascendente en lugar de tercera descendente.

La problemática generada por la deficiente afinación y timbre extremadamente desigual que caracterizaban al sonido Si3 en los clarinetes barrocos de dos llaves se solucionó finalmente con una ligera prolongación del cuerpo inferior del instrumento y la adición de una tercera llave que extendía su tesitura en el registro grave hasta el sonido Mi2, digitación que con la ayuda de la llave de registro o doceava, producía dicho sonido Si3 de forma eficiente. En este sentido, Albert Rice señala que:

“By 1750s several woodwind makers had added a third, open-standing key to the stock-bell, supplying the note e [Mi2] or the note b’ [Si3] (the latter produced with the aid of the register key) and linking the fundamental and overblown registers. This long «e/b» key was mounted on a ring of the bell-joint and, on the earliest clarinets, positioned on the back of the instrument to be operated by the right or left thumb (depending on which hand was placed lowermost). Such three-key clarinets were always built with a second or alternative hole on the stock-bell that could be reached by the little finger, enabling the player to choose which hand would be uppermost; the hole which was not needed was then plugged by wax or a spindle-shaped wooden stopper. A few clarinets made at a later date have their e/b’ key on the left side of the instrument to be operated by the left-hand little finger, and include one tone-hole on the stock-bell for the right-hand little finger”⁹¹.

⁹¹ “Hacia 1750 varios fabricantes de viento habían añadido una tercera llave que permanecía abierta en la prolongación del cuerpo inferior hacia la campana, proporcionando la nota Mi2 o la nota Si3 (esta última producida con la ayuda de la llave de registro) y uniendo los registros fundamental y de doceava. Esta llave larga «Si/Mi» se montaba sobre un anillo en la campana y, en los primeros clarinetes siempre se

Así, uno de los primeros ejemplos musicales documentados que probablemente muestran el uso del nuevo clarinete de tres llaves se adjudica al compositor francés Jean-Philippe Rameau, quien presenta en su *Pastorale héroïque Acante et Céphise* datada en 1751, partes para el instrumento que contienen trinos basados en los sonidos Si3-Do4, impracticables sin la presencia de dicha llave⁹².

II.2.2. El clarinete clásico: un primer estándar internacional en la evolución del instrumento.

De acuerdo con la mayor parte de historiadores del clarinete, la aparición del instrumento con cuatro, cinco y seis llaves representó un nuevo estadio evolutivo correspondiente al estilo neoclásico. Sin embargo, la aparición de dichos instrumentos no significó ni mucho menos la desaparición de los antiguos modelos de dos y tres llaves. La existencia de aquellos se solapó con la de los nuevos puesto que siguieron en uso en diversas zonas geográficas de Europa, especialmente en contextos musicales muy específicos como la música de carácter militar, y ello incluso hasta los primeros años del siglo XIX⁹³.

Por otro lado, como señala A. Rice, no se puede precisar exactamente la propia aparición del clarinete clásico, considerando como tal el primero en incluir cuatro llaves. Su aparición hubo de tener lugar durante la década de 1750 o más probablemente 1760, y aunque dicho modelo se considera una transición entre los clarinetes barrocos de dos y tres llaves, y el estándar clásico de cinco llaves, lo cierto es que estuvo en uso prácticamente hasta comienzos del siglo XIX⁹⁴. En este sentido, la evolución de los diferentes sistemas de llaves que convergieron de una u otra manera en dicho estándar clasicista no representa una única línea cronológica y continua, sino que fue llevada a cabo simultáneamente por numerosos constructores originarios de diferentes zonas geográficas, de forma que es muy difícil asignar la paternidad de las diferentes mejoras y los nuevos modelos que ellas generaban a un único constructor en concreto⁹⁵. Este hecho explica por sí solo que existieran diferentes soluciones técnicas y constructivas

construía con un oído secundario o alternativo en la prolongación que podía alcanzarse con el meñique, permitiendo al clarinetista elegir qué mano colocaría arriba, el oído que no era necesario se cubría con cera o una pieza de madera. Unos pocos clarinetes fabricados en una fecha posterior tienen la llave del Mi2/Si3 en la parte izquierda del instrumento para ser accionada por el meñique izquierdo, e incluyen un oído en la prolongación para el meñique de la mano derecha.”. (RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Págs. 55-56).

⁹² *Ibid.* Pág. 118.

⁹³ *Ibid.* Págs. 158-161; RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 3.

⁹⁴ RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 11.

⁹⁵ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 70.

dependiendo del contexto geográfico de que se tratara⁹⁶. Con todo, es evidente que los diferentes esfuerzos constructivos coincidieron con una época en la que se registraba una pujanza cada vez mayor del instrumento, situación que se vio sin duda retroalimentada por las propias mejoras constructivas, de forma que a principios del siglo XIX, el clarinete se había convertido en poco menos que imprescindible en prácticamente cualquier formación orquestal europea. Prueba de ello, y por comparación, si el clarinete era ya un instrumento irrenunciable en toda la producción sinfónica de Beethoven, los maestros de una generación anterior, tales como Haydn o Mozart, responsables del establecimiento del instrumento como miembro de la orquesta, sin embargo solo lo habían usado en una mínima parte de la suya, especial y más frecuentemente cuanto más cerca del final del siglo XVIII⁹⁷.

Además de los problemas existentes para fechar la aparición del propio clarinete clásico de cuatro llaves, es importante incidir también en la imposibilidad de determinar con exactitud y certeza absoluta cual fue en concreto la cuarta llave añadida al clarinete, pues la misma varía en función del contexto geográfico al que se haga mención. Así, si hacia 1770 predominó en el ámbito francés la construcción de clarinetes de cuatro llaves que disponían la citada cuarta llave en el cuerpo inferior del instrumento, en orden a posibilitar el sonido Fa#2/Do#4, y pensada para ser accionada por el meñique de la mano izquierda que por otra parte, tal y como se realiza en la actualidad se situaba ya en la parte superior del instrumento, en Inglaterra, Alemania y otras zonas geográficas del continente la beneficiada fue la llave accionada por el meñique de la mano derecha, también montada sobre el cuerpo inferior del instrumento, y que posibilitaba los sonidos Sol#2/Re#4⁹⁸. En este sentido, el uso de clarinetes de cuatro llaves afinados en Do, y con la llave del Fa#2/Do#4, en el contexto de diversas óperas interpretadas en el París de la década de 1770 se ha documentado sobradamente⁹⁹, mientras que procedentes de constructores nacionales de otras zonas geográficas europeas como Bélgica o Alemania se conservan actualmente clarinetes de cuatro llaves, con la llave Sol#2/Re#4 que pueden datarse por su parte en la década de 1760¹⁰⁰.

⁹⁶ Una excelente explicación de las aportaciones de los diferentes constructores nacionales de Francia, Bélgica, Alemania, Inglaterra, Austria, República Checa, Dinamarca, Italia, España, Holanda, Suiza o incluso los EEUU de América aparece en RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Págs. 25-63.

⁹⁷ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 63.

⁹⁸ SHACKLETON, Nicholas. "The development of the clarinet" En: *Cambridge Companion...* Págs. 16-19.

⁹⁹ RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 29.

¹⁰⁰ *Ibid.* Págs. 25-37.

Por otro lado, si bien es evidente que la presencia de las posibilidades mencionadas con anterioridad respecto de la adición de una cuarta llave fue una realidad histórica determinada especialmente por factores geográficos, no es menos cierto que la fusión de ambas posibilidades y la aparición por tanto del clarinete de cinco llaves propiamente dicho, se produjo de forma casi simultánea en la mayor parte de Europa hacia la misma década de 1770¹⁰¹.

Las mejoras y cambios que el clarinete fue experimentando progresivamente en lo que se refiere a sus sistemas de llaves no dejaron de influir en la propia morfología del instrumento. En este sentido, el instrumento de cuatro llaves, evolucionado en sí mismo al compararlo con los más antiguos modelos barrocos de dos y tres llaves, se componía normalmente de cuatro partes¹⁰², a saber una primera gran sección formada por la boquilla y el actual barrilete en aquel momento todavía unidos, cuerpo superior con dos llaves¹⁰³ y cuatro agujeros¹⁰⁴, cuerpo inferior con otros tres agujeros todos ellos en la parte frontal del mismo, y una última parte en la que se montaban otras dos llaves¹⁰⁵, formada a su vez por la unión en una sola pieza de una especie de prolongación del cuerpo inferior con un agujero para el dedo meñique derecho, y de la propia campana¹⁰⁶. Por su parte, en el más moderno clarinete de cinco llaves se había separado ya la citada prolongación del cuerpo inferior y la propia campana, así como la boquilla del barrilete¹⁰⁷, con lo cual su morfología estaba compuesta no por cuatro, sino por seis partes, teniendo en cuenta además que había absorbido ambas posibilidades respecto a las llaves Fa#2/Do#4 y Sol#2/Re#4¹⁰⁸. En los dos casos, el más antiguo

¹⁰¹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 89.

¹⁰² Una ilustración del mismo aparece en RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 29.

¹⁰³ Las llaves de registro o doceava en la parte superior trasera del cuerpo, accionada por el pulgar izquierdo, y la llave que producía el sonido La3, y combinada con la anterior, el Sib3.

¹⁰⁴ Uno en la parte superior trasera para el pulgar izquierdo, y otros tres frontales para los dedos índice, corazón y anular respectivamente.

¹⁰⁵ Las llaves del Mi2/Si3, accionada por el meñique de la mano izquierda, y la opcional según zonas geográficas y constructores entre el Fa#2/Do#4, accionada por el mismo meñique izquierdo, o el Sol#2/Re#4 accionada por el meñique derecho.

¹⁰⁶ Esta pieza es lo que en inglés ha venido a denominarse *stock-bell*.

¹⁰⁷ La motivación para la separación entre estas partes diferentes fue sin duda económica, pues permitía aprovechar mejor a los constructores las existencias de madera. (RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 11; SHACKLETON, Nicholas. "The development of the clarinet" En: *Cambridge Companion...* Pág. 24).

¹⁰⁸ RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 11. En la actualidad existen un gran número de clarinetes de cinco llaves conservados en diversas colecciones públicas y privadas. Por su importancia en cantidad y calidad destaca la reunida por el musicólogo y clarinetista inglés Nicholas Shackleton. Donada por él mismo a la Universidad de Edimburgo su catalogación ha sido publicada recientemente en un volumen que indiscutiblemente se ha revelado como una herramienta básica en la investigación de la historia de la evolución del propio clarinete (FRICKE, Heike. *Historic Musical Instruments in the*

clarinete de cuatro llaves como el más evolucionado de cinco, las uniones entre las diferentes secciones o cuerpos del instrumento se protegían por anillos fabricados en hueso, marfil, material procedente del cuerno de algún animal, metal o madera, incluso del mismo tipo que la usada en el propio cuerpo del instrumento¹⁰⁹.

Por otro lado, si bien la existencia de clarinetes con más de cinco llaves en la última década del siglo XVIII es incontestable, estos se consideran una extensión puntual del modelo básico de cinco llaves, fruto de las peticiones que muchos de los virtuosos de la época realizaban a los constructores en orden a mejorar específicamente la afinación de ciertas notas problemáticas o a hacer practicables ciertos trinos que no eran hasta el momento¹¹⁰. Dichas llaves no estaban diseñadas de forma específica para facilitar la interpretación de los pasajes virtuosos, que por otro lado debían ser ejecutados mediante los principios técnicos propios del modelo básico de cinco llaves¹¹¹.

Foto II-1
Clarinete inglés de cinco llaves¹¹².



Edinburgh University Collection. Catalogue of the Sir Nicholas Shackleton Collection. -Arnold Myers, ed.-. Edinburgh: Edinburgh University, 2007).

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Un ejemplo típico del uso a finales del siglo XVIII de un clarinete con más de cinco llaves lo constituye parte de la producción compositiva de Mozart, tanto en lo que se refiere a su Concierto K.622 como al Quinteto K.581, ambos pensados para un clarinete *di bassetto* con una extensión de su tesitura en el grave que alcanzaba hasta el sonido Do2. Esta característica implicaba la presencia de diversas llaves que posibilitasen el control de los sonidos añadidos.

¹¹¹ SHACKLETON, Nicholas. "The development of the clarinet" En: *Cambridge Companion*.... Pág. 32.

¹¹² Se puede observar claramente la llave de trino La3/Si3 en el lateral derecho del cuerpo superior. Se trata de un clarinete en Do, que atendiendo a la propia inscripción en cada una de las piezas (imagen derecha) es obra del constructor londinense *Whitaker*, datado en el primer cuarto del siglo XIX.

Como ejemplo de la situación anteriormente comentada, y tal y como señala Eric Hoeplich, hacia 1800 los clarinetes dotados de seis llaves estaban ya muy extendidos en el contexto europeo, con la característica específica de que la llave propia para los sonidos Do#3/Sol#4, accionada con el meñique izquierdo, era más propia de los constructores del continente, mientras la llave de trino para los sonidos La3/Si3 era una característica distintiva de los modelos ingleses o fabricados para el mercado homónimo¹¹³ (ver Foto II-1).

Por otra parte, y a pesar de la citada adición de distintas llaves que hacían más fluida la interpretación de diversos pasajes en el instrumento, el clarinete seguía siendo un instrumento en el que tonalidades con muchas alteraciones eran virtualmente impracticables. Siguiendo el principio de los instrumentos transpositores¹¹⁴, y para superar dicho inconveniente, muchos constructores fabricaron diversos modelos de instrumentos con los denominados *corps de rechänge*. Estos consistían en dos cuerpos alternativos, tanto el superior como el inferior, de diferente longitud, que sustituyendo a los inicialmente usados podían reajustar la afinación del propio clarinete en un semitono. Así, mediante un sencillo cambio de dichos cuerpos, y conservando la misma boquilla, barrilete, prolongación del cuerpo inferior y campana, existía la posibilidad real de ejecutar con el mismo instrumento partes afinadas en las tonalidades de La o Sib, o menos frecuentemente de Do o Si¹¹⁵. Algunos constructores llegaron a acompañar dichos *corps de rechänge* con boquillas específicas para los mismos con el fin de minimizar los problemas de afinación que el uso de los mismos generaba¹¹⁶.

Una sencilla descripción de algunos elementos constructivos del propio instrumento como las zapatillas, las llaves sobre las que estas estaban montadas, o los procedimientos de sujeción de estas últimas al mismo cuerpo de madera del instrumento muestra como en líneas generales constituyeron elementos con una configuración constante y que solo evolucionarían posteriormente ya en el siglo XIX. Así, las primeras

¹¹³ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 89.

¹¹⁴ Mediante este sistema un instrumento como el clarinete, afinado por ejemplo en la tonalidad de La, puede interpretar fácilmente fragmentos originalmente escritos con cinco alteraciones en la tonalidad de Si mayor, puesto que su lectura se limita a dos alteraciones en la tonalidad de Re mayor. Los beneficios de este sistema para cualquier tipo de tonalidad, fuera con bemoles, para las que normalmente se utilizaba el clarinete afinado en Sib, como con sostenidos, para las que se utilizaban los clarinetes afinados en La o menos frecuentemente en Si, son evidentes.

¹¹⁵ RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 13. Existe un magnífico estudio específico sobre un juego de clarinetes de seis llaves en Do y Sib, actualmente conservados con sus correspondientes *corps de rechänge* para conseguir las afinaciones de La y Si, debidos al constructor francés de finales del siglo XVIII y principios del XIX Jean-Jacques Baumann (JELTSCH, Jean. *La Clarinette à six clés. Un jeu de clarinetes du facteur parisien Jean-Jacques Baumann*. Courlay -Francia-: Fuzeau, 1997).

¹¹⁶ RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 13.

estaban fabricadas con trozos de cuero y eran de forma cuadrada o trapezoidal, al igual que las propias llaves a las que se pegaban mediante diversos tipos de adhesivos. Las llaves se montaban directamente sobre los cuerpos superior e inferior del instrumento, mediante una especie de carriles o hendiduras realizadas en el propio trabajo de torneado de la madera. Estas se insertaban en dichos carriles mediante una especie de clavo que actuaba como eje de rotación de la llave además de asegurar su sujeción. Solamente a finales del siglo XVIII se comenzó a montar algunas de las llaves, especialmente la accionada por el meñique izquierdo y destinada a conseguir el *Do#3/Sol#4* sobre pequeños soportes de metal con forma de “U”¹¹⁷. Un elemento clave en el funcionamiento de las propias llaves, como era el muelle o resorte que las devolvía a su posición original, varió su configuración a finales del siglo XVIII. Si a lo largo de dicha centuria los diferentes constructores los habían sujetado al propio cuerpo de madera del instrumento, en los últimos años de la misma comenzaron a montarse en las propias llaves mediante remaches de hierro, plata o latón, lo cual posibilitó una acción más eficiente de los mismos¹¹⁸.

II.2.3. El clarinete en el siglo XIX. La aparición del clarinete *sistema Müller*, de los sistemas de llaves modernos y de las escuelas nacionales.

El análisis histórico de la evolución del clarinete a lo largo del siglo XIX ha de organizarse metodológicamente en diversas etapas, por tratarse de un período muy amplio y que registró grandes e importantes cambios en el propio instrumento. Así Eric Hoeprich propone una división en tres fases¹¹⁹. En la primera se registraría la simple adición de nuevas llaves al clarinete clásico. La segunda vendría marcada por el establecimiento de un nuevo estándar en los modelos constructivos clarinetísticos, representado por el impacto del clarinete de trece llaves denominado como “sistema Müller”, con especial éxito en Francia, pero con una influencia que terminaría extendiéndose prácticamente por toda Europa. En tercer lugar, la última etapa se caracterizó por la aplicación de los anillos a los sistemas de llaves clarinetísticos, inicialmente desarrollados por Sax, Pentenrieder y Buffet para la mano derecha, y desde 1840 también para la mano izquierda. Fruto principalmente del uso de dichos anillos, y junto a la aplicación de otras mejoras tales como el aumento del grosor de las paredes

¹¹⁷ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 65.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibid*. Pág. 124.

del instrumento, el cambio en la forma y en el tamaño de los oídos, o los nuevos tipos de zapatillas, muelles y pivotes en los que montar las llaves, surgiría el actual clarinete *Boehm* o sistema francés, así como del sistema *Baermann*, antecesor del moderno sistema *Oehler* o clarinete alemán moderno.

II.2.3.1. Los primeros años del siglo XIX: Aumento decisivo del número de llaves.

Según Shackleton, las sucesivas adiciones de llaves que en los últimos años del siglo XVIII y especialmente en los primeros del XIX produjeron progresivamente la aparición de los nuevos modelos de clarinetes más avanzados siguieron diversas líneas maestras. En primer lugar, y como se comentó con anterioridad, algunas llaves fueron añadidas para facilitar ciertos trinos impracticables hasta el momento, y para mejorar la afinación de ciertos sonidos problemáticos. En segundo lugar, otra línea de mejora en la adición de nuevas llaves fue la pretensión de facilitar la interpretación de diversos pasajes cromáticos de importante dificultad para el clarinete de cinco llaves. Una tercera vía fue la pretensión de aumentar la homogeneidad tímbrica. Una última línea se caracterizó por la pretensión de aumentar el rango dinámico del instrumento, aumentando especialmente su capacidad sonora en los *fortes* mediante la adición de diferentes llaves¹²⁰. Así, un ejemplo de las técnicas anteriormente comentadas, precisamente en lo que se refiere a la primera y segunda línea de actuación, es la introducción hacia 1800 por parte del constructor inglés John Hale de un clarinete con ocho llaves basado en el modelo más común de seis, al cual le había añadido una llave accionada por el anular izquierdo y que producía los sonidos Mib3/Sib4 con mayor facilidad técnica y mejor afinación, y otra llave accionada por el anular derecho que producía los sonidos Si2/Fa#4 al igual que la anterior, también con una mayor facilidad técnica y una mejor afinación¹²¹.

Se pueden encontrar justificaciones para la adición progresiva de las diferentes llaves en diversas fuentes de la época. Así, el clarinetista virtuoso y constructor J. G. H. Backofen (Durlach, 6-VII-1768; Darmstadt, 10-VII-1839)¹²² señalaba en su *Anweisung zur Clarinette* datado en 1824 que:

¹²⁰ SHACKLETON, Nicholas. "The development of the clarinet" En: *Cambridge Companion*.... Pág. 25.

¹²¹ Se puede observar un instrumento similar aunque de autoría diferente y aproximadamente una década posterior en FRICKE, Heike. *Historic Musical Instruments*... Pág. 233. Se trata de un clarinete inglés de 8 llaves debido al constructor londinense *Goulding & Co.*, datado ca. 1811.

¹²² WESTON, Pamela. "Backofen, Johann Georg Heinrich" En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. II. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 447-448.

“Since composers disregard the individuality of wind instruments, one must take this into account, especially for the clarinet, by playing more in tune, with a perfectly even sound, and by this means to aid certain composers who compose directly from the piano. This is why in addition to the five usual keys of the earlier clarinet, the following [7] keys have been gradually added”¹²³.

Pero también hubo opiniones reacias al propio proceso de adición de llaves. Así por ejemplo, Eric Hoeprich pone su atención en un artículo aparecido en el *Allgemeine musikalische Zeitung* del 16 de marzo de 1808, en el que se discute la oportunidad de añadir llaves al instrumento:

“[...] the clarinet will just barely fulfil the well-founded requirements, if it has, without being an Inventions-Clarinet [thirteen-key clarinet], at least nine keys, which is (for the time being) enough, and creates no more difficulties than necessary. Actually, my opinion is that keys are just emergency measures, and one should reduce the number of them as much as possible; the reason being that one must often repair a leaky pad or a weak spring, etc.; these difficulties increase with the growing number of keys”¹²⁴.

Evidentemente, y a pesar de la controversia citada, las llaves fueron añadiéndose al instrumento cada vez en mayor número, hasta alcanzar el número de trece en el denominado *sistema Müller* que se tratará más adelante. Así, en líneas generales, y aun teniendo en cuenta la gran diversidad de constructores, de diferentes modelos, e incluso de diferencias de tipo claramente nacional, se puede afirmar que los clarinetes de hasta once llaves producidos en la ciudad alemana de Dresde por el constructor alemán Heinrich Grenser (Lipprechtsroda, 5-III-1764; Dresde, 12-XII-1813)¹²⁵, por otra parte, muy similares a los de doce llaves del ya citado H. Backofen, constituyeron auténticos modelos de perfección dentro del estadio de evolución propia de esta primera etapa del siglo XIX. Esta afirmación se sustenta entre otras cosas en el hecho que algunos de los virtuosos más importantes de la época, tales como Franz Tausch o Bernhard Crusell

¹²³ “Puesto que los compositores se muestran indiferentes a la individualidad de los instrumentos de viento, se debe tener en cuenta, especialmente en el caso del clarinete, que hay que tocar más afinado, con un sonido más igual, y de este modo ayudar a ciertos compositores que componen directamente desde el piano. Este es el motivo por el que además de las habituales cinco llaves del clarinete antiguo [el clarinete clásico] se han añadido las siguientes [en un total de 7] de forma gradual”. BACKOFEN, J.G.H. *Anweisung zur Clarinette mit besonderer Hinsicht auf der neueren Zeiten diesem Instrument beigefügten Klappen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1824. (Cit. en HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 124-125).

¹²⁴ “[...] el clarinete apenas cumplirá con las demandas adecuadas si tiene, sin ser un *clarinete inventado* [denominación alemana del clarinete de trece llaves], al menos nueve llaves que es de momento suficiente, y no crea más dificultades de las necesarias. En realidad, mi opinión es que las llaves son simplemente medidas de emergencia, y su número se debería reducir tanto como sea posible; el motivo es que con frecuencia hay que reparar una zapatilla que hace agua o un muelle débil, etc.; estas dificultades aumentan con el incremento del número de zapatillas”. *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig), 16 de marzo de 1808. Págs. 385-391. (Cit. en HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 127).

¹²⁵ VON HUENE, Friedrich. “Grenser. (2) (Johann) Heinrich (Wilhelm) Grenser” En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 383.

tocaran precisamente clarinetes Grenser. Así, aunque el orden de adición varió según zonas y constructores, las llaves correspondientes a un instrumento de doce llaves eran además de las seis propias del modelo de clarinete clásico más avanzado, una para el Sib2/Fa4 accionada por el anular derecho, otra para el Mib3/Sib4 accionada por el anular izquierdo, la llave de trino Si3/Do4 accionada por el índice derecho, la llave de Si2/Fa#3 para el meñique derecho, la llave Fa3/Do5 para el anular izquierdo o el índice derecho según modelos, y finalmente la llave del Sol#3 accionada por el índice izquierdo¹²⁶.

Los clarinetes de Grenser, construidos en madera de boj, no solo mostraban una evidente evolución técnica en lo que se refería a los sistemas de llaves, sino en otros detalles constructivos. Así, Grenser inventó una llave de registro que se abría en la parte frontal del instrumento evitando así los problemas derivados de la condensación. Modificó la posición de la llave del Sol#3 situándola en mejor posición acústica, alteró la forma de la llave de Fa#2/Do#4 para facilitar la técnica de resbalar hacia la llave Mi2/Si3. Por otro lado, la utilización de *corps de rechange* siguió siendo usual, al menos en Alemania en orden a modificar la afinación de un instrumento conservando algunas de sus partes principales como boquilla, barrilete, prolongación del cuerpo inferior o *stock* y campana, y se fue abriendo camino cada vez más el uso entre los diferentes constructores de los pequeños soportes metálicos en forma de “U” para montar diversas llaves sobre ellas, y no directamente sobre los cuerpos de madera¹²⁷.

Muchas de las obras maestras de la literatura clarinetística fueron pensadas para clarinetes del tipo que se describe. Así, como ejemplo se puede citar los concierto de Crusell, Weber, o el primer concierto para clarinete y orquesta de L. Spohr. Precisamente, en la primera edición de dicho concierto el propio Spohr incluyó una descripción del clarinete de once llaves que consideraba básico y necesario para poder interpretar la obra¹²⁸.

II.2.3.2. El nuevo estándar clarinetístico: el clarinete *sistema Müller* o clarinete de trece llaves.

La aparición hacia 1811 del clarinete de trece llaves denominado *sistema Müller* no se debió únicamente a la inventiva individual de su creador, el virtuoso itinerante

¹²⁶ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 126.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibid.* Pág. 127.

Iwan Müller (Tallin, 3-XII-1786; Bückebug, 4-II-1854)¹²⁹, establecido en París por aquellos años. El nuevo instrumento ha de entenderse más bien como una culminación de todo un proceso evolutivo en el que se fueron añadiendo llaves al modelo básico de cinco llaves, así como ensayando distintos cambios y modificaciones constructivas en aras de un funcionamiento más eficiente del instrumento. En este sentido, se puede decir que el elemento crucial que define al clarinete *sistema Müller* como tal, puesto que en realidad se trata prácticamente de un clarinete de doce llaves muy similar a los modelos alemanes de Grenser o Backofen comentados con anterioridad, fue la adición de la llave número trece específicamente accionada por el dedo meñique derecho y pensada para producir el sonido Fa₂/Do₄, que hasta aquel momento y tradicionalmente desde la invención del propio clarinete, se generaba al cerrar directamente con dicho dedo un agujero situado en el lateral del *stock* o prolongación del cuerpo inferior. Las consecuencias prácticas de dicho cambio tuvieron una gran repercusión en la acústica de los sonidos graves del instrumento. El hecho de cerrar dicho agujero mediante una llave, permitió aumentar su tamaño y situarlo en la posición adecuada desde un punto de vista acústico, factores que hasta el momento no se habían podido atender ante la necesidad de facilitar la acción directa del propio dedo, siempre con mayores limitaciones de carácter fisiológico. De esa manera mejoró toda la afinación del registro grave del clarinete, consiguiéndose además una mayor homogeneidad tímbrica, y facilitando claramente el paso entre los intervalos de tercera Fa₂/Lab₂ o sus correspondientes doceavas Do₄/Mib₄, en los que por fuerza había que resbalar el dedo¹³⁰. Todo esto motivó que Müller construyera el cuerpo inferior y su prolongación hacia la campana, el *stock* presente de forma típica en los modelos anteriores, en una sola pieza, con lo cual su clarinete pasó a estar formado de cinco partes, a saber, boquilla, barrilete, cuerpo superior, cuerpo inferior y campana, tal y como ha llegado hasta la actualidad. De esta forma, el uso de los denominados *corps de rechange* que convertían un clarinete afinado en Sib en un clarinete en La, se hacía impracticable. Dicho inconveniente había sido tenido en cuenta ya por el propio Müller al considerar a su nuevo instrumento como un clarinete *omnitónico*, es decir capaz de ejecutar cualquier tonalidad sin importar el número de alteraciones que esta tuviese. En su opinión, se eliminaba así la necesidad de cambiar de clarinete entre el afinado en La, en

¹²⁹ WESTON, P. "Müller, Iwan" En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVII. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 375.

¹³⁰ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 133.

Sib o en Do en función de la tonalidad real de la propia música¹³¹. Sin embargo, fue precisamente la propia simplificación en el uso de los distintos modelos de clarinetes el argumento principal que explicó el rechazo inicial que mereció el nuevo instrumento por parte de una comisión especial de profesores del Conservatorio de París en el mismo año de 1811, en tanto que en su opinión implicaba en sí misma la pérdida de posibilidades musicales:

“Our clarinets of different sizes produce different sounds; in this way the C clarinet has a brilliant and lively sound; the B-flat clarinet sounds sad and majestic, the A clarinet sounds «pastoral». Unquestionably, if M. Müller’s new clarinet is adopted exclusively, composers will be deprived of the resource of employing these distinct characteristics”¹³².

Por otra parte, además de la adición de la llave para el Fa²/Do⁴ ya comentada, Müller duplicó la llave del Lab²/Mib⁴ mediante un sistema que hacía posible su funcionamiento a través de una palanca accionada por el dedo pulgar derecho, dotó a la llave de Fa^{#2}/Do^{#4} de una prolongación lateral probablemente con la misma finalidad, modificando el funcionamiento de las llaves cerrada para los sonidos Sol^{#3} y La³, cuya apertura con el índice derecho estaba combinada entre ambas. Si para producir el Sol[#] solo se requería de la llave del mismo nombre, para producir el La³ se combinaba la apertura de la propia llave del La³ con la anterior, mejorando la afinación de ambos sonidos, tal y como ocurre en el clarinete sistema Boehm actual. Una última modificación en lo que al sistema de llaves se refiere fue el cambio en la disposición del agujero de registro o doceava que pasó a la parte delantera del instrumento, dotado de un tudel metálico que sobresalía de la propia superficie del cuerpo superior con la finalidad de evitar problemas con la condensación de la saliva, aunque la llave que lo controlaba continuaba estando dispuesta para ser accionada por el pulgar izquierdo¹³³.

Si bien fue un aspecto primordial, la evolución constructiva y técnica que había llevado a la aparición del clarinete *Müller* no se limitó únicamente al sistema de llaves propiamente dicho, en lo referido a su cantidad y disposición. Otros aspectos, tales como los sistemas de sujeción de las llaves a las diferentes partes del instrumento, la

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² “Nuestros clarinetes de diferentes tamaños producen sonidos diferentes; de este modo el clarinete en Do tiene un sonido brillante y vivo; el clarinete en Sib suena majestuoso y triste, el clarinete en La suena «pastoral». Sin ninguna duda, si se adopta de forma exclusiva el nuevo clarinete de M. Müller, se privará a los compositores del recurso de emplear estas características distintivas”. *Rapport fait par la comisión chargée d’examiner la nouvelle clarinette proposée par M. Müller...* En: *Gazette Nationale, ou Le Moniteur Universel*. (París) 31 de mayo de 1812. Pág. 593. (Cit. en HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 136).

¹³³ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 133.

forma trapezoidal o redondeada de estas, o el tipo y la forma de las zapatillas utilizadas fueron elementos que evolucionaron a la par que los anteriores. Así, en lo que se refiere a la sujeción de las llaves al propio cuerpo de madera del clarinete, Müller las dispuso entre dos pilares metálicos unidos por un tornillo largo que sujetaba a la propia llave y simultáneamente le servía de eje de rotación. Por su parte, los pilares metálicos se amarraban al propio cuerpo de madera del instrumento al formar parte de unas piezas también metálicas con forma oval que se atornillaban a la propia madera, confiriéndoles de esta manera una gran solidez y estabilidad¹³⁴. Respecto del tipo y forma de zapatillas utilizadas por Müller sus características estuvieron ligadas a la propia forma de las llaves. Si hasta aquel momento la terminación de la propia llave en donde se insertaban las zapatillas, había sido plana y con forma trapezoidal o cuadrada, Müller les dio una forma redondeada y con forma aproximadamente cóncava, similar a las cazoletas en las que se insertan las zapatillas en los clarinetes actuales. Las zapatillas, de forma coherente con la nueva forma de su punto de inserción en la llave, ya no eran de cuero plano, sino abultadas, con forma redonda, y fabricadas de un cuero muy fino y flexible relleno de lana. Evidentemente, el nuevo diseño mejoraba de forma significativa el cierre de los agujeros del clarinete¹³⁵.

A pesar del rechazo inicial del instrumento por parte de las autoridades del conservatorio, el cual fue por otra parte corregido solo dos años más tarde cuando la propia entidad cambió su decisión y permitió la utilización de dichos clarinetes¹³⁶, las mejoras técnicas que presentaba no tardaron en abrirse camino entre los diferentes constructores franceses primero, para terminar por extenderse a lo largo de Europa después. Así lo confirma la existencia actual de numerosos clarinetes *sistema Müller* debidos a constructores franceses datados precisamente en los primeros años del siglo XIX¹³⁷. Como ejemplo de ello, se puede citar el sistema de sujeción de las llaves mediante pilares metálicos que fue haciéndose cada vez más popular entre los constructores franceses a partir de la década de 1820, aunque en otras zonas se siguió utilizando el tradicional sistema de hendiduras o carriles torneados en la propia madera, o apoyos metálicos en forma de “U”¹³⁸.

¹³⁴ *Ibidem.*

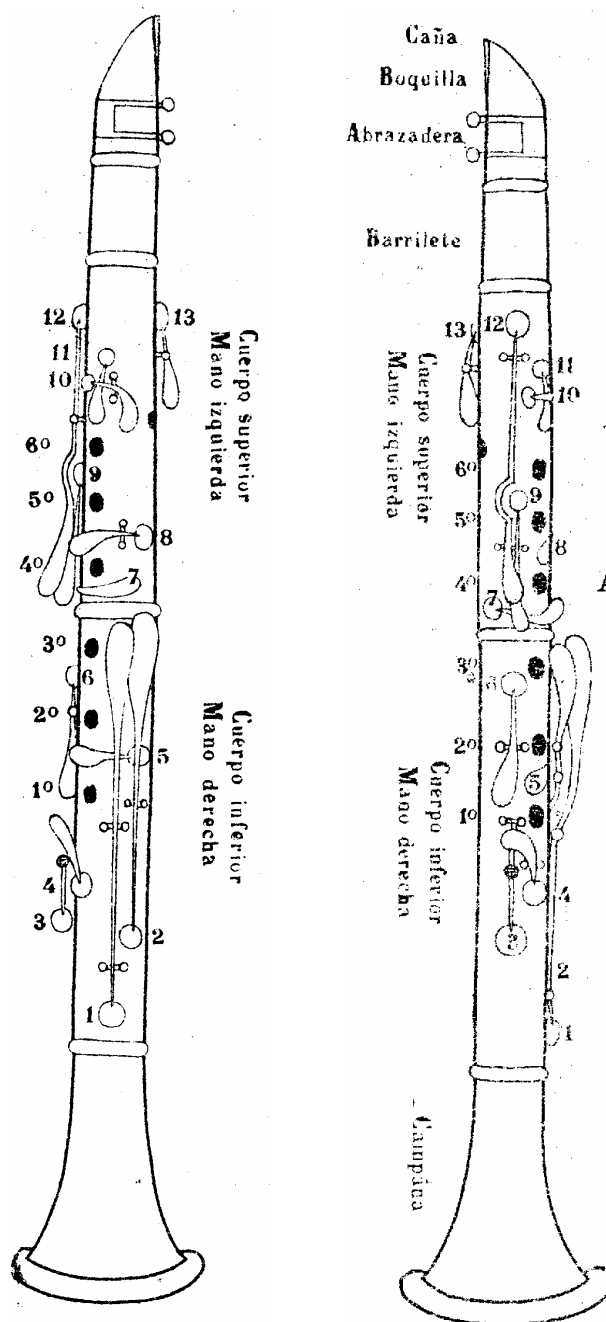
¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibid.* Pág. 136.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibid.* Pág. 133.

Figura II-2
Clarinete de trece llaves según Antonio Romero¹³⁹.



El nuevo sistema de Müller animó a otros constructores y clarinetistas a perfeccionar el instrumento todavía más. En esta línea se puede citar la aparición de los rodillos pensados para facilitar la técnica de resbalado de dedos entre las llaves Fa2/Do4 y La2/Mib4, introducidos probablemente por el parisino César Janssen en 1823¹⁴⁰. Otras mejoras consistieron en la adición de una llave extra para el meñique izquierdo como

¹³⁹ La presente imagen es una copia exacta de la aparecida en ROMERO, Antonio. *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 -3ª edición-. Pág. 20bis.

¹⁴⁰ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 136.

alternativa al Lab2/Mib4, de una llave cruzada para el corazón izquierdo como alternativa a la digitación de Fa3/Do5 o de una llave lateral accionada por el índice derecho y que producía el Mib3/Sib4¹⁴¹. Otra mejora, como es el soporte para el dedo pulgar derecho se introdujo de forma cada vez más frecuente hacia 1820. En un principio muchos constructores lo diseñaban formando parte de la propia madera del cuerpo inferior, aunque otros ya le comenzaron a proporcionar el aspecto actual, como una pieza de hueso, marfil o metal independiente de dicho cuerpo inferior, pero atornillado al mismo¹⁴².

A pesar de la influencia e impacto innegables que la aparición del clarinete *sistema-Müller* o clarinete de trece llaves generó progresivamente en la primera mitad del siglo XIX en toda Europa, no se debe obviar la pervivencia de modelos menos evolucionados, así como la existencia de otros modelos que habían seguido diferentes líneas de desarrollo. Según Hoeprich la mayoría de los fabricantes en activo en 1840 ofrecían clarinetes de cinco a trece llaves, incorporando muchos de ellos claras influencias debidas al mencionado trece llaves¹⁴³. En este sentido se puede citar ya en pleno siglo XIX, y en lo que se refiere al área alemana, el caso concreto del sucesor de Grenser en Dresde, Gottfried Wiessner (1791-1868) quien siguiendo la tradición innovadora de su antecesor incluyó también algunos cambios interesantes en sus instrumentos, incluso en aquellos diseños de carácter más conservador que no seguían estrictamente el camino abierto por el clarinete *sistema Müller* en lo que se refería a la disposición y número de llaves. Entre dichos cambios se puede citar el uso de cazoletas redondas en las mismas, junto con la presencia de oídos levantados que mejoraban enormemente su fiabilidad al cerrar los propios oídos de forma más eficiente, además de construir el cuerpo inferior y su prolongación hacia la campana en una sola pieza y añadirle un soporte en la parte trasera para apoyar el dedo pulgar derecho. Los clarinetes de Grenser, su sucesor Wiessner y otros constructores radicados en la misma ciudad alemana de Dresde alcanzaron un nivel de perfección y calidad técnica tan elevado que los hacía ser muy codiciados. Por ello, los diseños de dichos instrumentos fueron copiados y adaptados por otros fabricantes en diferentes lugares, que los grababan simplemente con la denominación “Dresden” como una clara estrategia comercial¹⁴⁴. Normalmente la principal diferencia entre estos instrumentos y el sistema Müller era la

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period*.... Pág. 13.

¹⁴³ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*... Pág. 129.

¹⁴⁴ *Ibid*. Pág. 127.

ausencia de la llave para el Fa2/Do4, así como el diseño del taladro y agujeros, diferencias claramente deliberadas entre los constructores del área alemana y austriaca, que buscaban precisamente conservar las características especiales de sus propios clarinetes¹⁴⁵.

Al igual que lo anteriormente comentado respecto de los fabricantes alemanes, los clarinetes fabricados bajo la órbita de influencia de los constructores ingleses no incluyeron inicialmente la llave del Fa2/Do4, mientras que seguían montando las llaves a la manera tradicional mediante su inserción en carriles torneados sobre la propia madera del instrumento y no con pilares o soportes metálicos, como era característico del clarinete de Müller¹⁴⁶.

También en Francia, y a pesar de la fuerza expansiva del sistema Müller existieron desarrollos técnico-constructivos independientes del mismo. Es el caso de los modelos desarrollados por el constructor establecido en Lyon Jacques François Simiot (1769-1844). Como afirma Hoeprich:

“[Simiot] claimed to have constructed a twelve-key clarinet as early as 1803, and a nineteen-key *clarinette omnitonique* by 1827. His designs reflect concerns similar to Müller’s, including a register key which, via a complex, internal device, ingeniously opens and closes the hole on the front of the instrument. Simiot also provided a bushing for the left thumb tone hole, and added a key for R4, to provide a good b, as well as a trill key for a1-b1. His clarinets with corps-de-rechange for A and B flat, feature a tuning slide between the stock and the bell, and an 1808, seven-key model, for which he provided a fingering chart up to an astonishing g4 (*Tableau explicatif des innovations et changements faits à la clarinette*), features a trill key for L2, and a R4 side key for low b/f#2 as well as double holes for L4. [...] At an early stage Simiot introduced keys mounted on pillars, attached to small, oval plates, although he initially retained flat leather pads. Some of his clarinets have a metal tuning slide from the barrel into the top of the LH joint. By 1827, in addition to a novel clarinet with nineteen keys, Simiot also introduced a new alto clarinet. Both were approved by the Académie Royale. In addition to Müller’s thirteen keys and bushed tone holes, Simiot’s *clarinette omnitonique* provided trill keys for L2, two keys for the right thumb, additional trill keys and a small plate for the left thumb hole”¹⁴⁷.

¹⁴⁵ *Ibid.* Pág. 138.

¹⁴⁶ *Ibid.* Pág. 139.

¹⁴⁷ “[Simiot] afirma haber construido un clarinete de doce llaves ya en 1803, y un *clarinette omnitonique* de diecinueve llaves hacia 1827. Sus diseños reflejan preocupaciones similares a las de Müller, incluyendo una llave de registro que, mediante un complejo mecanismo interno abre y cierra de manera ingeniosa el oído de la parte frontal del instrumento. Simiot también proporcionó un cojinete para el oído del pulgar izquierdo, y añadió una llave para el meñique izquierdo, para producir un buen Si2, así como una llave de trino para el La3/Si3. Sus clarinetes con cuerpo de recambio para La y Sib incluyen una vara corredera de afinación entre el *stock* y la campana, y en 1808 un modelo de siete llaves para el cual proporcionó una tabla de posiciones hasta un asombroso sol7 -*Tableau explicatif des innovations et changements faits à la clarinette*-, incluye una llave de trino para el corazón izquierdo y una llave lateral accionada por el meñique derecho para la el Si2/Fa#4, así como oídos dobles para el meñique izquierdo. En un estadio anterior Simiot introdujo llaves montadas sobre pilares, unidas a pequeñas placas ovaladas, aunque en principio retuvo las zapatillas planas de piel. Algunos de sus clarinetes poseen una vara

Teniendo en cuenta todo lo anterior, y como conclusión, se puede afirmar que si bien como señala el mismo Eric Hoeplich, el clarinete sistema Müller se suele considerar tradicionalmente como la base de los clarinetes alemanes actuales, sus principales características acústicas, especialmente en lo referido a un claro aumento en la longitud del ensanchamiento cónico del taladro, así como al mayor tamaño de sus oídos se corresponden de forma más coherente con las características de los clarinetes franceses actuales, no de los alemanes. Así, según el mismo especialista, aunque los fabricantes alemanes adoptaron diversos aspectos del sistema de llaves de Müller, los franceses tomaron la forma del taladro y el tamaño de los oídos, y, en consecuencia, su sonido. El citado aumento del tamaño del taladro y de los oídos propios del diseño de Müller, posibilitaron tocar más fuerte de lo que había sido posible anteriormente. Estas características acústicas se conservarían en el posterior diseño del clarinete *sistema Boehm* en la década de 1840, esencialmente el mismo que actualmente sigue utilizándose en todo el mundo, excepto en el área de influencia alemana, bajo la denominación moderna de *sistema francés*¹⁴⁸.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que decir sin embargo que al igual que en épocas anteriores, una cuestión crucial como la afinación del instrumental no estaba ni mucho menos estandarizada. Por ello, un clarinetista de la época debía estar preparado para realizar grandes modificaciones en la altura de su propio instrumento al desplazarse de una ciudad a otra, para lo que disponía frecuentemente de un juego de variados barriletes de diferentes longitudes¹⁴⁹.

II.2.3.3. Introducción de los anillos como elemento clave en la evolución hacia los sistemas de llaves más modernos del clarinete.

Tras el desarrollo del clarinete de trece llaves *sistema Müller*, con todas las mejoras técnicas y de diseño que comportaba y que se comentaron ya con anterioridad, el siguiente gran paso en la evolución del clarinete hacia los sistemas modernos fue sin lugar a duda, la invención de las llaves dotadas de anillos. Este nuevo mecanismo, cuya idea original fue plasmada en primer lugar en la construcción de un nuevo sistema

metálica de afinación desde el barrilete hasta la parte superior del cuerpo de la mano izquierda. Hacia 1827, además de un novedoso clarinete de diecinueve llaves, Simiot también introdujo un clarinete alto nuevo. Ambos fueron aprobados por la Académie Royale. Además de las trece llaves de Müller y oídos con cojinetes, el *clarinette omnitonique* de Simiot incorporaba llaves de trino para el corazón de la mano izquierda, dos llaves para el pulgar derecho, llaves de trino adicionales y una pequeña placa para el oído del pulgar izquierdo". (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 138-139).

¹⁴⁸ *Ibid.* Pág. 137.

¹⁴⁹ *Ibid.* Pág. 127.

mecánico para la flauta, se debe adjudicar precisamente al flautista Theobald Boehm (Munich, 9-IV-1794; Munich, 25-XI-1881)¹⁵⁰. Básicamente, el citado mecanismo, que recibe la denominación de *brille*, permite controlar la apertura de dos agujeros de forma simultánea mediante el uso de un único dedo¹⁵¹. La aplicación del mismo en el clarinete de trece llaves era obvia para mejorar las complicadas digitaciones propias del Si2/Fa#4, que implicaba el dedo índice derecho cerrando el primer agujero del cuerpo inferior mientras el dedo meñique de la misma mano pulsaba la llave de afinación a él destinada, así como la digitación propia del sonido Fa#3, en el que el índice izquierdo cerraba el primero de los tres agujeros frontales del cuerpo superior del clarinete, y se ayudaba con el índice derecho que habría la llave lateral Fa3/Do5 destinada a facilitar la afinación de dichos sonidos. En lo sucesivo, estas engorrosas digitaciones desaparecieron, la primera con la instalación de un mecanismo dotado de dos anillos para los dedos corazón y anular derechos, cuya pulsación cerraba el agujero del dedo propiamente dicho, más el correspondiente a la antigua llave pulsada por el dedo meñique. La segunda digitación, la correspondiente al Fa#3 se simplificó con la instalación de dos anillos accionados por el índice y corazón izquierdos, con los cuales se controlaba simultáneamente la apertura o cierre del agujero afectado directamente por el dedo en cuestión, así como la apertura o cierre del otro agujero cuya función había sido desempeñada anteriormente por la citada llave de Fa3/Do5 destinada al índice derecho¹⁵².

En este sentido, las innovaciones debidas al constructor de origen belga Adolphe Sax (1814-1894) fueron de la máxima importancia. Así, uno de sus diseños patentado en 1840 estaba dotado de quince llaves y cinco anillos. Sax había extendido la tesitura hacia el Mib2 grave mediante una llave dispuesta cerca de la campana y accionada por el meñique derecho, además de disponer un anillo para los dedos índice, corazón y anular de la mano derecha, así como para los dedos corazón y anular izquierdos, con la intención de mejorar la afinación y la homogeneidad de los sonidos comprendidos en el

¹⁵⁰ BATE, Philip; BÖHM, Ludwig. "Boehm, Theobald" En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. III. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 777-778.

¹⁵¹ BATE, Philip; VOORHEES, Jerry. "Keywork" En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIII. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 554.

¹⁵² HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 142. Para una descripción más exacta de las digitaciones propias del clarinete de trece llaves se puede consultar la "Tabla General del Clarinete de 13 llaves dividida en tres registros" aparecida en las sucesivas ediciones decimonónicas del método de Antonio Romero y Andía (ROMERO, Antonio. *Método Completo de Clarinete*. Madrid: A. Romero, ca. 1850 -1ª edición-. Págs. 10bis. BNE. Sign. M 492; _____). *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 -3ª edición-. Pág. 20bis).

intervalo Do3-Sol3. Además de una nueva digitación alternativa para el Mib3/Sib4, Sax desdobló el agujero de doceava en dos para mejorar los registros agudos, rediseñó el taladro para lograr una mayor homogeneidad y dotó al instrumento con una nueva boquilla fabricada en metal, plata u oro¹⁵³. Según Hoeprich, las mejoras de Sax, al igual que las de otros constructores de diversas áreas geográficas europeas, tales como Wilhelm Hess (1800-1874), Benedikt Pentenrieder (1809-1849) o Georg Ottensteiner (Füssen, 9-II-1815; Munich, 6-VIII-1879)¹⁵⁴, todos ellos localizados en Munich, se sucedieron en otros modelos posteriores sirviéndose de los nuevos e ingeniosos mecanismos de anillo. Los clarinetes con anillos creados por Sax y muchos de sus contemporáneos podrían ser considerados dentro de la categoría de *clarinetes sistemas Boehm*, en tanto utilizan en sus diseños el ya comentado dispositivo combinado de llaves y anillos desarrollado para la flauta por el constructor e intérprete del mismo nombre. Sin embargo, tal denominación se limita actualmente de forma única al denominado *sistema francés*, también conocido en la época como *clarinette à anneaux mobiles*, dotado de 24 agujeros, controlados por 17 llaves y seis anillos. La razón de su identificación particular con el propio Boehm estriba en la disposición de sus llaves y agujeros de forma más coherente con la lógica acústica desarrollada por dicho constructor para el caso particular de la flauta¹⁵⁵.

II.2.3.4. Sistemas de llaves en los clarinetes de la segunda mitad del siglo XIX: los sistemas *Boehm*, *Albert* y *Oehler*.

La aparición del clarinete *sistema Boehm*, o como se denominaba en la época *clarinette à anneaux mobiles* en el París de 1839, aunque patentado un lustro más tarde, en 1844, marcó un punto de inflexión respecto a la evolución del propio instrumento en cuanto este ya no representaba una mejora de modelos anteriores, sino un diseño completamente novedoso ya con muy pocos puntos de contacto con los modelos tradicionales derivados del clarinete de cinco llaves clásico. Así, sus creadores el constructor francés Louis-Auguste Buffet *jeune* (6-VIII-1789; 30-IX-1864)¹⁵⁶ y el eminente clarinetista H. Klosé (11-X-1808; 29-VIII-1880)¹⁵⁷ combinaron el diseño del

¹⁵³ *Ibid.* Pág. 144.

¹⁵⁴ TREMMEL, Erich. "Ottensteiner, (Johann) Georg" En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 804-805.

¹⁵⁵ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 146.

¹⁵⁶ BÉTHUNE, Anthony; MCBRIDE, William. "Buffet, Louis-Auguste" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IV. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 559.

¹⁵⁷ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi of the past*. London: Fentone Music, 1977. Págs. 140-141.

taladro y de los grandes oídos del *sistema Müller*, que permitía un sonido más potente en comparación con aquel, con las ventajas ofrecidas por los nuevos dispositivos mecánicos combinados de llaves y anillos desarrollados por Boehm, que posibilitaban recolocar todos los agujeros en sus posiciones más lógicas desde un punto de vista acústico y ello sin crear problemas mecánicos ni digitaciones imposibles fisiológicamente. De esta manera se conseguía una verdadera mejora de los problemas de afinación existentes en los modelos preexistentes, dotando simultáneamente al instrumento de una digitación mucho más lógica, sencilla y natural que permitía una mayor respuesta a las demandas técnicas de los compositores. En la eficiencia y facilidad de funcionamiento que manifestó el nuevo sistema de llaves tuvo mucho que ver a su vez la invención por parte del citado Buffet de los denominados *muelles de aguja*, que se constituyeron en el resorte perfecto para impulsar el movimiento de las llaves y anillos que conformaban el nuevo sistema¹⁵⁸.

Básicamente las mejoras aportadas por la digitación del clarinete *sistema Boehm* consistían en la práctica eliminación de las denominadas digitaciones cruzadas o de horquilla para diversas alteraciones que implicaban tradicionalmente la acción de varios dedos para la producción de un sonido concreto. De esta manera, todos los sonidos de la escala se sucedían ordenada y coherentemente en correspondencia al movimiento de un único dedo cada vez. También se eliminó la necesidad de resbalar entre las llaves Mi2/Si3, Fa2/Do4 o Fa#2/Do#4, al duplicarlas y disponer una opción en el meñique izquierdo y otra en el derecho, al igual que con la inclusión de ciertas llaves se proporcionaban digitaciones opcionales también para los sonidos Si2/Fa#4, Mib3/Sib4 o Fa#3/Do#5 entre otros.

A pesar de las modificaciones claramente ventajosas respecto a modelos clarinetísticos anteriores, el propio cambio de las digitaciones respecto al muy popular en aquellos momentos clarinete Müller, junto con el precio elevado del nuevo instrumento, y una cierta tendencia hacia el conservadurismo de los propios intérpretes clarinetistas explicaron que el instrumento no fuera aceptado de forma inmediata, sino que más bien al contrario, se fue imponiendo progresivamente a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, la popularidad como intérprete de Klosé, clarinetista en la banda de la Guardia Real y posteriormente de la orquesta del Teatro de la Ópera Italiana de París entre 1836 y 1844, así como su influyente posición como

¹⁵⁸ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 171-175.

profesor del Conservatorio de la capital francesa fueron probablemente elementos determinantes en la progresión y final predominio del instrumento en Francia¹⁵⁹. Su expansión a otros países tales como los Países Bajos, Inglaterra, EEUU o la propia España no se verificaría sino hasta décadas más tarde, siendo las zonas bajo influencia de la tradición alemana renuentes a su aceptación hasta la época actual.

Por otro lado, hay que recordar que como ya se comentó anteriormente respecto al ámbito geográfico bajo influencia alemana, la aparición del propio clarinete sistema Boehm, algunos de los avances técnicos que lo hicieron posible, e incluso algunas características propias del sistema Müller, tales como el relativo gran tamaño de sus oídos y su taladro considerablemente más cónico, no fueron aceptadas por los fabricantes autóctonos como modo de preservar las características diferenciales de sus propios instrumentos. Esto no significa que la evolución del instrumento en dichas zonas se detuviera. En sentido contrario, la aplicación de algunos de los nuevos procedimientos mecánicos derivados de los planteamientos constructivos de Boehm a los modelos alemanes de clarinetes desarrollados hasta aquel momento, especialmente en lo referido al sistema de anillos, junto con la gran diversidad y dispersión geográfica de los propios constructores alemanes potenció la aparición de diversas soluciones y diseños clarinetísticos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. De entre ellos destaca por su importancia intrínseca el sistema creado gracias a la colaboración entre el constructor Georg Ottenstainer (1815-1879)¹⁶⁰ y el eminente clarinetista virtuoso y pedagogo Carl Baermann (24-X-1810; 24-V-1885)¹⁶¹, probablemente el clarinetista alemán con mayor influencia en la segunda mitad del siglo XIX. Punto de partida directo de otros sistemas mecánicos más modernos, como el actualmente predominante en Alemania *sistema Oehler*, el denominado clarinete *sistema Baermann-Ottenstainer* se caracterizó no sólo por combinar ideas propias con planteamientos de constructores inmediatamente anteriores al propio Ottenstainer, tales como los ya citados Hess o Pentenrieder, sino por incluir en su diseño un total de cuatro anillos, dos para la mano izquierda (dedos índice y corazón), y dos para la derecha (dedos corazón y anular), junto con diecisiete llaves, de las cuales muchas ofrecían alternativas relativamente cómodas a digitaciones de gran dificultad en los modelos anteriores¹⁶². Fue además el

¹⁵⁹ *Ibid.* Pág. 175.

¹⁶⁰ TREMMEL, Erich. "Ottensteiner, (Johann) Georg" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 804-805.

¹⁶¹ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 35.

¹⁶² HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 175-182.

instrumento interpretado por el mítico Richard Mühlfeld (28-II-1856; 1-I-1907)¹⁶³ en el estreno de las obras de cámara para clarinete de Johannes Brahms¹⁶⁴.

Aunque mejorado de forma evidente, un diseño claramente basado en el citado *sistema Baermann-Ottenstainer* es el moderno *sistema Oehler*, en uso actualmente en las zonas de influencia alemana y austriaca. Desarrollado por el clarinetista y constructor Oskar Oehler (5-II-1858; 1-X-1936)¹⁶⁵ en las últimas décadas del siglo XIX con la adición de numerosas mejoras al primero, significó un aumento en el número de llaves hasta veintiuna, aumento que se sigue manteniendo hoy, e incluso se supera¹⁶⁶.

Otros sistemas mecánicos con diversas particularidades y menor difusión e impacto fueron desarrollados en Alemania por otros constructores como C. Kruspe en Erfurt, W. Heckel en Biebrich, Mollenhauer & Söhne en Fulda, o Karl Hammerschmidt en Schönbach (actualmente en República Checa) con gran influencia sobre los clarinetistas vieneses¹⁶⁷.

Fuera de Francia y Alemania, en países como Bélgica o Inglaterra también se desarrollaron sistemas con gran aceptación, y que derivaban directamente del clarinete *sistema Müller*. Es el caso del clarinete *sistema Albert*, todavía hoy usado preferentemente por muchos intérpretes en contextos específicos relacionados con la música folclórica o el jazz¹⁶⁸, y que en su momento tuvo un gran éxito en Bélgica, su país de origen puesto que había sido creado por el constructor de dicha nacionalidad Eugène Albert (26-IV-1816; 1-V-1890)¹⁶⁹, así como en Inglaterra y EEUU.

Básicamente el instrumento consistía en un clarinete *sistema Müller* al cual Albert añadió dos anillos para los dedos corazón y anular de la mano derecha, que eliminaban la llave de afinación del Si₂/Fa#₄ pero mejoraban dicha característica al mismo tiempo, además de añadir a su diseño la denominada *patente de do-sostenido*, al igual que realizaría posteriormente el ya nombrado Oskar Oehler.

¹⁶³ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 180.

¹⁶⁴ LAWSON, Colin. *Brahms. Clarinet Quintet...* Pág. 33.

¹⁶⁵ Oehler fue uno de los fundadores de la Orquesta Filarmónica de Berlín en la que tocó hasta el año 1888. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 188).

¹⁶⁶ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 178.

¹⁶⁷ *Ibid.* Págs. 179-180.

¹⁶⁸ *Ibid.* Pág. 182.

¹⁶⁹ SHACKLETON, Nicholas. "Albert, Eugène" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. I. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 300.

Foto II-2a
Clarinete Sistema-Albert. Diferentes componentes¹⁷⁰.



¹⁷⁰ Se trata de un clarinete de doce llaves y dos anillos, que pueden observarse aplicados al cuerpo inferior, mientras que la llave de registro o doceava se sitúa en la parte frontal del cuerpo superior. Es obra del fabricante francés *Thibouville Fils* datable en la segunda mitad del siglo XIX. Este ejemplar no incorpora la citada patente del Do sostenido.

Foto II-2b
Clarinete Sistema-Albert.



El sistema Albert fue extremadamente popular en Inglaterra, donde fue usado por clarinetistas de la talla de Henry Lazarus (1-I-1815; 6-III-1895)¹⁷¹, o George Clinton (16-XII-1850; 24-X-1913)¹⁷², quien basándose en el propio instrumento *sistema Albert* desarrolló su propio y particular sistema denominado *modelo Clinton* o también *Clinton-Boehm*. Así, en el caso de Inglaterra, el nuevo y previamente citado instrumento

¹⁷¹ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 154-159.

¹⁷² *Ibid.* Pág. 72.

Boehm de anillos móviles no fue introducido hasta la llegada al país de Manuel Gómez (30-VIII-1859; 8-I-1922)¹⁷³ y su hermano Francisco (6-VI-1866; 5-I-1938)¹⁷⁴ en la década de 1880, quienes ejercieron una evidente influencia sobre la generación más joven de clarinetistas ingleses de la época, entre los cuales se encontraba Charles Draper (23-X-1869; 21-X-1952)¹⁷⁵. El clarinete *sistema Albert* tuvo una gran popularidad incluso en Francia, donde la propia *Buffet Crampon* fue responsable de la fabricación de una gran cantidad de ellos¹⁷⁶.

II.3. Diferentes tipos de clarinetes a lo largo de los siglos XVIII y XIX: Organización en familias instrumentales, características y usos específicos.

El clarinete, considerado no tanto como instrumento individual, sino como una familia instrumental propiamente dicha, abarca una gran cantidad de tipologías o modelos diferentes organizados en función de la tesitura en la que se mueven preferentemente. Dicha variedad no se constata solo en lo que a la actualidad se refiere, sino que sin duda es fruto de toda su historia evolutiva. Así, Shackleton proporciona una lista de la gran variedad de instrumentos que conforman dicha familia, ordenándolos precisamente en función de su tesitura y proporcionando datos sobre la localización histórica y geográfica de su uso (Tabla II-1).

Tabla II-1
Familia del clarinete y sus componentes según Shackleton¹⁷⁷.

Tipología	Afinación	Localización histórica y geográfica de su uso
Clarinetes Piccolo	Do	¿Italia, mediados del siglo XIX?
	Sib	Siglo XIX, ¿principalmente militar?
	La	Temprano siglo XIX; raro.
	Lab	Desde principios del siglo XIX; Principalmente militar, especialmente en Hungría e Italia; también en el siglo XX en ensambles y corales de clarinetes.
Clarinetes soprano o Requintos	Sol	Finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX; especialmente en Austria.
	Fa	Principios del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX; uso militar muy generalizado.
	Mi	Finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX; raro.
	Mib	Desde finales del siglo XVIII, reemplazando al clarinete <i>soprano</i> en Fa; uso militar y orquestal.

¹⁷³ *Ibid.* Pág. 115.

¹⁷⁴ *Ibidem.*

¹⁷⁵ *Ibid.* Págs. 87-88.

¹⁷⁶ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 184.

¹⁷⁷ SHACKLETON, Nicholas. "Clarinet. II. The Clarinet of Western Music" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. V. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 897-898.

Tipología	Afinación	Localización histórica y geográfica de su uso
	Re	Desde principios del siglo XVIII; más raro en Europa occidental después de los primeros años del siglo XIX.
Clarinetes Soprano	Do	Desde principios del siglo XVIII; raro en el siglo XX.
	Si	Final del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XIX; raro.
	Sib	Desde comienzos del siglo XVIII; predominante a partir de mitad de dicho siglo.
	La	Desde el siglo XVIII.
	Lab	Desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, a menudo denominado como <i>clarinete de amor</i> .
	Sol	Desde mediados del siglo XVIII, a menudo denominado al principio como <i>clarinete de amor</i> ; raro, virtualmente obsoleto excepto en Turquía.
Cornos di bassetto	Sol	Finales del siglo XVIII (raro).
	Fa	Desde finales del siglo XVIII.
	Re	Finales del siglo XVIII (raro).
Clarinetes altos	Fa	Siglo XIX, especialmente en las primeras décadas.
	Mib	Desde el siglo XIX.
Clarinetes bajos	Do	Desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX.
	Sib	Desde comienzos del siglo XIX.
	La	Desde finales del siglo XIX; raro antes del final del siglo XX.
Clarinetes contrabajos	Mib	Desde finales del siglo XIX.
	Sib	Desde finales del siglo XIX.

Como se puede observar en la tabla anterior, son veinticinco los distintos clarinetes en distintas tesituras y afinaciones que hicieron su aparición a lo largo de los XVIII y XIX. Es evidente como de todos ellos, el empleo de algunos en particular ha sido más prominente. Algunos casos concretos, como el sopranino o requinto en Mib, los sopranos en Sib y La, así como el clarinete bajo en Sib se han afianzado en la actualidad como el instrumental orquestal clarinetístico estándar. Sin embargo, a pesar de su menor presencia, clarinetes como el alto en Mib o el clarinete contrabajo (en Sib o Mib indistintamente), aparecen en la actualidad de forma esporádica, normalmente en el contexto de agrupaciones bandísticas o en ensembles y corales de clarinetes. Por su parte, el *corno di bassetto* en Fa debido mayormente al repertorio en el que ha sido utilizado, aparece ocasionalmente en obras orquestales y camerísticas, incluyendo los citados ensembles o corales de clarinetes, y no tanto en el contexto de las agrupaciones bandísticas.

Atendiendo a razones puramente metodológicas, un estudio de todos estos tipos de clarinetes se puede organizar en función de sus propias características organológicas, principalmente en lo que se refiere a su tesitura. Así, si se exceptúa el grupo de los clarinetes sopranos, sobre cuyo estudio versa el cuerpo central de la presente Tesis, son tres los grupos fundamentales en los que se estructura el citado análisis,

correspondientes al grupo de los clarinetes de tesitura agudísima, el de los clarinetes de tesitura media, y el de los clarinetes de tesitura grave¹⁷⁸.

II.3.1. Los clarinetes de tesitura agudísima.

El grupo de los clarinetes agudos se corresponde con los denominados *clarinetes piccolo* y con los *clarinetes sopranino* o *requintos* (ver Tabla II-1). De todos los instrumentos citados en esta categoría, sobresalen por la importancia de su uso y presencia a lo largo de los siglos XVIII y XIX los sopraninos en Re, Mib y Fa, así como el piccolo en Lab.

Si bien el clarinete en Re tuvo su momento de gloria en la primera mitad del siglo XVIII, siendo el destinatario de obras tan importantes como por ejemplo los conciertos de J. M. Molter, su uso no desapareció por completo en fechas posteriores. Hoeprich menciona su utilización en diversas óperas de Rameau, J. C. Bach (*Orione*, 1763), Gluck (*Echo et Narcisse*, 1779), y Cherubini (*Démophon*, 1788), así como en diversas sinfonías debidas a Johann Stamitz¹⁷⁹. Hacia 1780 el clarinete en Re, hasta aquel momento con presencia efectiva en las bandas militares, fue sustituido en las mismas por el más agudo requinto en Fa, quien finalmente lo sería a su vez por el requinto en Mib, hacia 1815¹⁸⁰. Precisamente, Beethoven para sus Marchas Militares en Fa WoO 18/19 (1809) y en Re WoO 24 (1816, no publicada hasta 1827), así como Mendelssohn en su Obertura para instrumentos de viento Op. 24 (1816) eligieron el requinto en Fa. Ya avanzado el siglo XIX, tras la aparición del clarinete en Re en *Tannhäuser* (1845) y *La Valkiria* de Wagner, así como del famoso solo destinado por Berlioz al requinto en Mib en la “Noche de Sabbat” de su Sinfonía Fantástica, ambos instrumentos fueron empleados por un número creciente de compositores, especialmente en Alemania y Austria¹⁸¹, como demuestra su participación en diversos y numerosos valeses y polcas de Lanner y Johann Strauss, o su uso intensivo en las obras sinfónicas de Richard Strauss, tales como *Till Eulenspiegel* (1895), *Ein Heldenleben* y

¹⁷⁸ Respecto de los dos últimos grupo de clarinetes, los de tesituras medias y graves, existe un reciente estudio monográfico debido a RICE, A. *From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass. A history of large size clarinets, 1740-1860*. New York: Oxford University Press, 2009.

¹⁷⁹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 282.

¹⁸⁰ TSCHAIKOV, Basil; “The clarinet family. The high clarinets” En: *The Cambridge Companion to the Clarinet...* Pág. 45.

¹⁸¹ *Ibidem*.

Der Rosenkavalier, o ya en el siglo XX en composiciones de Mahler, Schoenberg, Berg o Stravinsky entre otros muchos¹⁸².

Según Hoeprich, la presencia del menos frecuente requinto en Lab se hizo efectiva a lo largo del siglo XIX especialmente en su uso en bandas militares alemanas, austriacas o españolas, o en contextos claramente relacionados con la música bandística, tales como la aparición de la *banda sul palco* en diversas óperas de Verdi, entre las cuales se puede destacar *La Traviata* (1853)¹⁸³.

II.3.2. Los clarinetes de tesituras medias.

La inclusión de los denominados *cornos di bassetto* y de los clarinetes altos en una categoría instrumental caracterizada por lo que aquí ha venido en llamarse instrumentos de “tesituras medias” no responde en forma alguna a una percepción de carácter absoluto de dicha tesitura, sino a la consideración objetiva de que se trata de instrumentos situados entre los clarinetes sopranos, y los clarinetes bajos y contrabajos con tesituras objetivamente más graves.

Teniendo en cuenta lo anterior, hay que decir que precisamente uno de los rasgos que históricamente caracterizan al *corno di bassetto* ya desde su misma aparición a mediados del siglo XVIII es su tesitura extendida hasta el sonido do grave, una tercera mayor por debajo del sonido más grave del clarinete soprano estándar¹⁸⁴. Como se señalaba en el listado reproducido en la Tabla II-1, fueron varias las afinaciones iniciales en las que se fabricó el instrumento, predominando finalmente el modelo en Fa, que es el que ha sobrevivido en uso hasta la época actual.

Por su parte, y aunque afirma que se trata de una cuestión no totalmente esclarecida por la musicología, Shakleton señala hacia mediados del siglo XVIII como momento en el que tuvo que aparecer el instrumento, relacionando su invención tanto con una evolución del propio clarinete, como con una transferencia del papel musical jugado por el *chalumeau* en Sol, unos de los miembros más graves de su propia familia instrumental. Basándose en diversos ejemplares conservados debidos a Anton y Michael Mayrhofer, así como a otros constructores del siglo XVIII, el citado investigador afirma

¹⁸² HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 282-283.

¹⁸³ *Ibid.* Págs. 283 y 286.

¹⁸⁴ Aunque se trata de instrumentos transpositores, los sonidos se refieren aquí a la propia denominación de los mismos en relación a su digitación sobre el instrumento, independientemente de la afinación de estos, y por supuesto sin referirse al sonido absoluto o real al que corresponderían objetivamente según su propia frecuencia.

que el estadio de desarrollo de aquellos primeros *cornos di bassetto* dotados de cinco llaves equivaldría al del clarinete barroco de tres llaves. Dichos instrumentos presentaban un diseño curvado del cuerpo principal, similar a una hoz, que se unía a una especie de caja, cuya función era la de prolongar la longitud del tubo sonoro mediante unos repliegues del mismo en forma de “S” y que se encontraban alojados en dicha caja. En el orificio de salida situado en el otro extremo de la misma se presentaba una campana de metal, pensada para ayudar a la proyección del sonido. El instrumento registraba la presencia de cinco llaves, dos en la parte superior del instrumento, la llave de doceava y la destinada a producir el sonido La³, y tres en su parte inferior, una con forma de cola de pez destinada a producir el sonido Fa/Do², y otras dos destinadas a conseguir los sonidos Mi²/Si³ y Do² graves, mientras que el sonido Re² no era practicable. Precisamente, estas dos llaves estaban dispuestas en la parte posterior del cuerpo inferior del instrumento pensadas para ser accionadas por el dedo pulgar de la mano en él situada, fuese esta la izquierda o la derecha. En este sentido, el diseño de la llave Fa²/Do⁴ con forma de cola de pez, y accionada por el dedo meñique de la mano superior, posibilitaba precisamente intercambiar la posición de las citadas manos, bien la izquierda en el cuerpo superior o viceversa¹⁸⁵. En este sentido, y como señala Hoeprich, el hecho de que en algunos ejemplares de la época, la boquilla y el barrilete estuviesen contruidos con una única pieza de madera constituye otro indicio que apunta en el sentido de su relación estrecha con el clarinete barroco de tres llaves¹⁸⁶.

Posteriores adiciones que elevaron el número de llaves hasta siete, dotando al instrumento de la capacidad de producir los sonidos Lab²/Mib⁴ y Fa^{#2}/Do^{#4}, lo equiparan a nivel evolutivo con el estándar clásico de cinco llaves comparado con lo que se refiere al instrumento soprano en Sib. Por otro lado, el diseño curvado en forma de hoz se estandarizó hasta finales del siglo XVIII, siendo utilizado por numerosos constructores a lo largo del continente europeo tales como los franceses Porthaux y Amlingue (París), el vienes Jacob Baur, u otros como Bühner & Keller de Estrasburgo, J. P. Pleidinger en Ratisbona, J. Stingelwagner en Triftern o F.G.A Kirst en Postdam. Respecto a la afinación de todos estos instrumentos, si bien la más frecuente era Fa,

¹⁸⁵ SHACKLETON, N. “Basset-horn” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. II. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 867-868.

¹⁸⁶ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 238.

existen fuentes que confirman la existencia y el uso aunque ciertamente de menor intensidad de instrumentos afinados en Sol e incluso en Re¹⁸⁷.

Hacia 1780 un nuevo diseño en la construcción de *cornos di bassetto* se habría pasado de la mano del constructor Theodor Lotz (1747/48-1792)¹⁸⁸, activo en Bratislava y Viena. Lotz ya no construía sus *cornos* en la tradicional forma curvada, sino que se valía de dos cuerpos rectos de madera de boj, unidos formando un ángulo de 120 grados por una pieza o codo fabricado en marfil (ver Foto II-3). Los instrumentos presentaban ya ocho llaves, y por primera vez desde la aparición del propio instrumento este podía producir el sonido Re2 mediante una llave dispuesta en la parte posterior del cuerpo inferior, y accionada por el pulgar derecho. En total constaban de ocho partes, a saber, boquilla, barrilete, cuerpo superior, codo, cuerpo inferior, prolongación del cuerpo inferior en la que se montaban las llaves, caja, y campana, cuyas juntas como en los clarinetes sopranos se protegían mediante anillos de marfil, además de refuerzos diversos de metal¹⁸⁹.

Foto II-3
Reproducción moderna de un Corno di bassetto
basado en un original de T. Lotz.



¹⁸⁷ *Ibid.* Págs. 238-239.

¹⁸⁸ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 165.

¹⁸⁹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 239-240.

Junto al diseño anteriormente descrito que se erigió prácticamente en estándar en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siguiente, continuado por otros constructores como Raymond Griesbacher (1794-1846), se comenzaron a ensayar modificaciones tales como la eliminación del ángulo entre los cuerpos inferior y superior, que se trasladó al diseño del barrilete, en lo sucesivo con un ángulo al objeto de facilitar la comodidad de la ejecución en el instrumento de forma recta, la sustitución de la gran campana de metal por otras en forma de bulbo, o la ampliación en un semitono más de la tesitura del instrumento, con el añadido de una llave que producía el sonido Si1. Un ejemplo de este último diseño lo constituyen los ejemplares fabricados por el constructor Friedrich Hammig de Viena. En las últimas décadas del siglo XVIII el instrumento se había popularizado de tal manera que son numerosos los constructores bohemios y alemanes de los cuales se conservan ejemplos actualmente. De los primeros se puede citar entre otros a Franz Doleisch en Praga, Franz Strohbach y Friedrich Jäger en Carlsbad, y Franz Schölnast en Bratislava. Entre los alemanes son ampliamente conocidos Agustin Grenser (1720-1807), su sobrino Heinrich Grenser (1764-1813) o Jakob Grundman (1727-1800) en Dresde¹⁹⁰.

Iniciado el siglo XIX, los cambios de diseño que afectaron al propio clarinete, y que venían registrándose ya en los últimos años del siglo anterior, se aplicaron a su vez al *corno di bassetto* como no podía ser de otra manera. Así, las modificaciones de mayor calado en el diseño del instrumento fueron la eliminación de la caja y del ángulo entre los dos cuerpos del instrumento, el cual como se ha comentado ya con anterioridad se trasladó al barrilete. El instrumento adquiría de esta manera una forma absolutamente recta desde la campana hasta el barrilete. Otra modificación que se estandarizó en cierta manera fue la ampliación de la tesitura grave hasta el Si1, así como la colocación de nuevas llaves que dotaban al instrumento de posibilidades cromáticas en su registro más grave. Entre los constructores que desarrollaron instrumentos en este nuevo diseño se podría citar a los vieneses Stephan Koch, Wolfgang Küss, Joseph Ziegler y J. T. Uhlmann, o en Londres a Thomas Key y George Wood fabricantes de *cornos di bassetto* rectos hacia 1830 con una campana convencional en el final del instrumento y un tudel metálico en su extremo inicial, donde se situaba la boquilla. Por otro lado, otras modificaciones de la caja dieron como resultado un tubo curvado en forma de “U” cuya salida estaba rematada por una campana metálica, la cual finalmente evolucionaría hacia

¹⁹⁰ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 240-241.

el estilo moderno de campana metálica curvada hacia el exterior. Ejemplos de instrumentos con estos cambios respecto a una nueva disposición y diseño fueron desarrollados por diversos constructores como Tobias Uhlmann, J. Mollenhauer, Stephan Koch, Martin Lempp, Wilhelm Heckel, J.H.G. Streitwolf, Georg Ottenstainer y Oskar Oehler. La inclusión de los nuevos sistemas de llaves y anillos, tales como el *sistema Boehm* en Francia y en Inglaterra, o en Alemania el *sistema Baermann* primero, y luego el *sistema Oehler* fueron adaptados progresivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX al instrumento, el cual terminó por asumir por otra parte muchos de los rasgos propios del clarinete bajo, tal como las llaves combinadas no con anillos sino con platos o cazoletas dotadas de zapatillas, que impulsadas por la acción de los diferentes dedos cerraban directamente un agujero¹⁹¹.

Aunque la popularidad del *corno di bassetto* disminuyó palpablemente conforme avanzaba el nuevo siglo hasta desaparecer prácticamente a mitad del mismo, presionado por la invención del clarinete alto y las mejoras efectuadas en el clarinete bajo, las cuales serán comentadas más adelante, no dejó de ser objeto de interés para algunos compositores que le dedicaron diversas composiciones, lo que junto a la estandarización final de su diseño a finales del siglo XIX y principios del XX, posibilitó en cierta manera su rehabilitación en aquellos años, viendo aumentado su repertorio y participación en la orquesta. Un ejemplo de ello lo constituye el uso que Richard Strauss realizó del instrumento en numerosas de sus obras sinfónicas¹⁹².

Por otro lado, y en lo que se refiere a los clarinetes de tesituras medias, hay que decir que junto al *corno di bassetto* se sitúa el denominado *clarinete alto*. Inventado en 1808 por el virtuoso Iwan Müller y por el constructor de Dresde Heinrich Grenser, citados ambos anteriormente, no cabe duda que su creación pretendía en cierto modo la sustitución del propio *corno di bassetto*, del que se presentaba como una auténtica mejora, eliminando las notas del registro *bassetto* es decir aquellas por debajo del sonido Mi².

¹⁹¹ *Ibid.* Págs. 246-249.

¹⁹² *Ibid.* Pág. 250.

Foto II-4a
Componentes de un *corno di Bassetto* de diseño actual.
Sistema *Boehm* debido al fabricante francés Buffet Crampon¹⁹³.



¹⁹³ Se puede observar, además de los denominados “platos” en lugar de los agujeros correspondientes, tanto en el cuerpo superior como en el inferior, el complejo mecanismo del que se dota el cuerpo inferior, con la finalidad de extender la tesitura grave del instrumento hasta el Do1.

Foto II-4b
***Corno di Bassetto* de diseño actual.**
Sistema *Boehm* debido al fabricante francés Buffet Crampon.



Foto II-5a
Componentes de un clarinete alto (diseño moderno).
Sistema *Boehm*, ca. 1ª mitad del siglo XX¹⁹⁴.



¹⁹⁴ Aunque se trata de un mecanismo sistema Boehm de bastante sencillez, es de destacar la extensión de la tesitura grave del instrumento hasta un Mib₂, de ahí la presencia de una quinta llave en el cuerpo inferior del instrumento, destinada a ser accionada por el meñique de la mano izquierda. La presencia de anillos en ambos cuerpos en lugar de los denominados “platos” indica que se trata de un modelo no demasiado sofisticado, y ciertamente anticuado en la actualidad. Es obra del fabricante francés *Guy Humphrey* datable en la primera mitad del siglo XX.

Foto II-5b
Clarinete alto (diseño moderno).
Sistema *Boehm*, ca. 1ª mitad del siglo XX.



Desde el primer momento de su presentación en el Conservatorio de París en 1812, y a pesar de no haber sido nunca introducido en la plantilla propiamente orquestal, el instrumento alcanzó el éxito especialmente al haber sido incluido en las dotaciones de las bandas militares. Por ello, la fabricación tanto de clarinetes altos afinados en la tonalidad de Fa, a menudo denominado como *clarinete tenor* en Inglaterra, como aquellos afinados en Mib, afinación que a la postre terminaría por

erigirse como estándar, fue un completo éxito, extendiéndose su construcción por Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica o Italia. Con todo, y al igual que ocurrió con el *corno di bassetto* su desarrollo se vio frenado por las mejoras introducidas en el clarinete bajo que, al permitir a este último instrumento actuar en mejores condiciones prácticamente en la misma tesitura que el alto y el corno di bassetto los hizo poco menos que prescindibles¹⁹⁵.

Por otro lado, si bien el repertorio específico destinado al *corno di bassetto* en los siglos XVIII y XIX no es de una amplitud extraordinaria, sí conviene señalar su presencia prácticamente en todos los géneros musicales al uso, especialmente en el mundo de la música de cámara, pero también en la música operística e incluso en la música concertante para instrumento solista. Como se mostrará a continuación, el cuerpo principal del citado repertorio se localiza temporalmente en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX, para desaparecer a mediados de ese mismo siglo, y resurgir con fuerza en los primeros años del siglo XX, en gran medida debido a su uso orquestal por parte de Richard Strauss¹⁹⁶.

Según Hoepflich, los primeros virtuosos dedicados a la interpretación del instrumento tales como Vincent Springer, Anton Stadler o Anton David, componían a menudo sus propias obras a solo, o arreglaban las de otros compositores. Junto a este primer grupo de composiciones, se puede citar un cierto número de conciertos para *corno di bassetto* y orquesta datados hacia 1800 y debidos a compositores como Carl Stamitz, Georg Druschetzky, L. Kozeluch, Jacob Rauscher, Josef Triebensee, Paul Wranitzky, y posteriormente J. G. H. Backofen, A. Rolla, Philipp Röth, Johann Lösener, Franz Kohout y Abraham Schneider entre otros. Por otro lado, junto a las obras con acompañamiento orquestal se registra también un cierto número de composiciones camerísticas destinadas al instrumento solista con acompañamiento de conjunto de cuerda, debidas a compositores como G. Salieri, J. G. H. Backofen, H. Neumann, Christian Winkelmayr, y el citado Schneider entre otros¹⁹⁷.

Como instrumento *tutti* en la orquesta ocasionalmente con tratamiento de obligado, el instrumento fue usado también en diferentes momentos de música operística, tales como el aria “Traurigkeit” de *El Rapto del Serrallo* (1782) o “Non più di fiori” de *La Clemenza di Tito* (1791) ambas de Mozart, así como el aria “Wie das

¹⁹⁵ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 249-250.

¹⁹⁶ La relativa rehabilitación del *corno di bassetto* acaecida desde principios del siglo XX no será estudiada en la presente Tesis Doctoral por encontrarse fuera del ámbito temporal de la misma.

¹⁹⁷ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 252.

mindeste verbrechen” en la ópera *Der Wildfang* (1797) de F. Süssmayr, y en diferentes obras orquestales como la obertura de *Las Criaturas de Prometeo* Op. 42 (1800-01) de Beethoven¹⁹⁸.

Teniendo en cuenta lo anterior, hay que decir sin embargo que el grueso del repertorio con la participación del *corno di bassetto* se corresponde al repertorio camerístico para diversos conjuntos de viento. En este sentido, y remarcando la existencia de diversos dúos para el instrumento debidos a Valentin Roeser y al propio Mozart, destaca la agrupación de tres *cornos di bassetto* para la cual se escribió infinidad de música por parte de muchos músicos de finales del XVIII, desde el propio Mozart (*Tríos* K439b), hasta A. Stadler, Georg Druschetzky, Adalbert Numera, F. A. Rosetti, Joseph Weigl, A. Volánek, Martín y Soler, Franz Hoffmeister, Ignaz Pleyel o Franz Tausch. Junto a estas pequeñas agrupaciones fueron muy populares en los últimos años del XVIII y primeros del XIX otras de mayor tamaño, como cuartetos o quintetos con la participación del instrumento, o grupos mayores en línea con la denominada *Harmoniemusik*, conservándose ejemplos compositivos de diversos autores, muchos de ellos ya citados anteriormente, tales como Mozart, de quien destaca su Serenata “Gran Partita” K361/370a, Pleyel, Antonio Salieri, Frantisek Wanerzovsky, Süssmayr, Stephen Storace, Franz Hoffmeister, Tausch, Georg Druschetzky, J. C. F. Schneider, Josef Küffner, Valentin Roeser, Adam Rathgen, Giovanni Martín, Franz Krommer, Martín y Soler o el alumno de Mozart, Thomas Attwood¹⁹⁹.

Por su parte, el repertorio para *corno di bassetto* y piano no es muy amplio. En él destaca la Sonata Op. 62 de F. Danzi, diversas obras del clarinetista alemán Christian Rummel, así como algunas debidas a J. S. Mayr, Carl von Pandau, y el virtuoso J. G. H. Backofen. Con todo, en lo que se refiere al repertorio camerístico para *corno di bassetto* y piano destaca por encima de todo el resto de composiciones los dos *Konzertstücke* Op. 113 y Op. 114, para clarinete, corno di bassetto y piano, datados en 1831 y debidos a Felix Mendelssohn, quien los compuso específicamente para los virtuosos Heinrich y Carl Baermann, padre e hijo²⁰⁰.

¹⁹⁸ *Ibid.* Págs. 252-253.

¹⁹⁹ *Ibid.* Pág. 254.

²⁰⁰ *Ibid.* Págs. 255-256.

II.3.3. Los clarinetes de tesituras graves.

La categoría instrumental correspondiente con los clarinetes de tesituras graves incluye en su seno tanto el clarinete bajo como el posterior clarinete contrabajo. En este sentido, la clara diferenciación entre el clarinete bajo y los más agudos *cornò di bassetto* y clarinete alto, se establece fundamentalmente por la definición del primero. En este sentido, Kurt Birsak afirma que:

“To all appearances, bass clarinets were designed with the idea of having a clarinet pitched exactly an octave lower. Thus, unlike the basset-horn, the bass clarinet is not a new type of instrument with a specific function and aesthetic principles of its own, but simply a clarinet transposed down an octave”²⁰¹.

En la misma línea que Birsak, Hoeplich afirma que un clarinete bajo se define fundamentalmente por tratarse de un instrumento que afinado una octava más grave que los clarinetes estándar en Do, Sib o La, retiene las características básicas de la familia instrumental de estos, a saber, un taladro esencialmente cilíndrico, y su comportamiento acústico como tubo cerrado, reflejado en su capacidad para producir su segundo registro al intervalo de duodécima y no de octava²⁰².

Si se tiene en cuenta la definición anterior, el origen del propio clarinete bajo podría ser retrotraído prácticamente al del propio clarinete, ante la conservación de diversos ejemplares de instrumentos que se corresponden con dicha definición y que pueden ser datados en la primera mitad del siglo XVIII²⁰³. Según Birsak, las razones que motivaron el propio desarrollo del instrumento, no fueron tanto su temprano y más que probable uso como refuerzo de los instrumentos graves de las agrupaciones bandísticas militares de la época, sino una clara tendencia hacia la exploración y mejora del registro grave del clarinete en sí mismo, relacionada quizás con la temprana práctica barroca de organizar agrupaciones o *ensembles* instrumentales de un mismo timbre, es decir de un mismo instrumento pero con variados tamaños, que cubrían así un amplio rango de tesitura²⁰⁴.

A lo largo del siglo XVIII se registraron numerosos diseños y formas diferenciadas en lo referido al clarinete bajo. Así se puede documentar desde

²⁰¹ “Todo apunta a que los clarinetes bajos se diseñaron con la idea de tener un clarinete afinado exactamente una octava grave. Así, a diferencia del *cornò di bassetto*, el clarinete bajo no es un nuevo tipo de instrumento con una función y principios estéticos propios, sino simplemente un clarinete transportado una octava hacia abajo”. (BIRSAK, Kurt. *The Clarinet...* Pág. 78).

²⁰² HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 259.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ BIRSAK, Kurt. *The Clarinet...* Pág. 78.

instrumentos similares al primitivo diseño en forma de hoz adjudicado inicialmente al *corno di bassetto*, hasta instrumentos muy cercanos a la forma del fagot, con un tubo en forma de “U”. Estos últimos, más modernos que los anteriores, aparecieron en la última década del citado siglo XVIII. Como ejemplo del primer tipo de diseño se conserva un ejemplar datado probablemente hacia 1770 debido a los hermanos Mayrhofer, constructores también de *cornos di bassetto*, y citados ya anteriormente al tratar sobre la historia y evolución de esta última clase de clarinete. Del segundo tipo de diseño similar a la forma constructiva de un fagot, se puede citar la conservación de diversos ejemplares debidos a la dinastía de constructores Grenser de Dresde. Este último diseño, estaba constituido por tres cuerpos de madera, dos de ellos rectos e insertados de forma paralela en un tercero en el que internamente el tubo se curvaba en forma de “U”. Además de una pequeña campana situada en el orificio de salida de uno de los cuerpos rectos paralelos, y de la boquilla, la cual se conectaba con el otro cuerpo mediante un tudel curvado de metal, el instrumento estaba dotado de ocho o nueve llaves, presentando la característica muy avanzada para su época de tener una doble llave de registro, que mejoraba visiblemente la respuesta y afinación de los sonidos propios del segundo registro. El éxito del diseño en forma de “U” del clarinete bajo a lo largo de todo el siglo XIX, especialmente en lo referido a su uso en las bandas militares se debió fundamentalmente a su volumen sonoro, y especialmente a la facilidad con que los ejecutantes podían tocarlo incluso cuando estaban caminando²⁰⁵.

Iniciado el siglo XIX, hay que destacar la aparición en la segunda década del mismo del clarinete bajo debido al constructor Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf (1779-1837). Siguiendo el diseño en forma de “U” y afinado en Do o en Sib, dicho instrumento amplió su tesitura grave hasta un Sib1, logrando una gran estabilidad en lo que se refiere a su afinación y homogeneidad sonora. Dotado de entre dieciséis y veinte llaves, el instrumento había adoptado aunque de forma limitada algunos rasgos propios del *sistema Müller* tales como las zapatillas rellenas de lana y de forma redondeada, y las llaves montadas sobre pilares metálicos y no sobre el propio cuerpo de madera del instrumento. El clarinete bajo de Streitwolf fue en ciertos aspectos el modelo para diversos diseños de otros fabricantes, como el parisino Buffet quien fabricó instrumentos hasta el Mi2 grave, pero que incorporaban algunos elementos del sistema Boehm por él desarrollado²⁰⁶.

²⁰⁵ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 260-261.

²⁰⁶ *Ibid.* Págs. 262-263.

Frente al diseño cercano a la forma del fagot, en forma de “U” comentado anteriormente, se fue abriendo paso en las décadas centrales del siglo XIX una nueva concepción referida a la forma del instrumento. Este nuevo diseño se caracterizaba esencialmente por un tubo recto y continuo, con su parte inicial y final curvadas para proporcionar mayores facilidades en la interpretación del instrumento. Así, si bien es cierto que el nuevo modelo nacido de la colaboración entre Auguste Buffet *jeune* y el clarinetista italiano Franco Dacosta, datado hacia mediados de la década de 1830, tuvo un gran éxito especialmente a raíz de la interpretación con este instrumento del magnífico solo para clarinete bajo aparecido en la ópera de Meyerbeer *Los Hugonotes* (1836), hay que decir que el diseño que determinaría claramente la posterior evolución del instrumento sería el modelo debido a Adolphe Sax. Se trataba de un clarinete bajo con forma recta, con la campana metálica orientada inicialmente hacia abajo pero que luego sería sustituida por una con la forma actual de orientación hacia delante, y que estaba dotado de un tudel metálico curvado en el que se colocaba la boquilla. Incorporaba el *sistema Müller* al mecanismo de llaves, pero lo había mejorado mediante la adición de “platos”, una especie de anillos cerrados dotados de una zapatilla que se encargaban de controlar la apertura de los agujeros accionados en los modelos antiguos por los propios dedos del instrumentista. Esta incorporación permitía por un lado mover los agujeros de forma más libre buscando su mejor posicionamiento acústico, además de taladrarlos con un mayor tamaño en orden a mejorar la afinación y resonancia de las propias notas, sin crear problemas técnicos derivados del limitado tamaño del dedo humano. Además, el instrumento presentaba una llave de registro doble que mejoraba la respuesta y la afinación en el segundo registro, y sobretodo un mayor diámetro en lo que se refiere a su taladro interno, con lo que conseguía una mayor homogeneidad y afinación general²⁰⁷.

Evidentemente, a lo largo del siglo XIX se puede documentar una gran variedad en lo que se refiere a la presencia de diversos diseños de clarinetes bajos, especialmente si se tiene en cuenta la variante geográfica. Así, por ejemplo, constructores belgas como Mahillon o Albert realizaron sus propias aportaciones, al igual que otros localizados en las zonas de influencia alemana, tales como G. Ottensteiner en Munich, J. S. Stengel en Bayreuth, Carl Kruspe en Erfurt, Schuster en Markneukirchen, o posteriormente y ya a finales del siglo XIX y principios del XX, Wilhelm Heckel y Oskar Oehler. Una relativa

²⁰⁷ *Ibid.* Págs. 264-266.

estandarización del diseño del clarinete bajo, referida al predominio o no del mecanismo propio del sistema Boehm, o de su correlativo en Alemania, el sistema Oehler, no tuvo lugar hasta los últimos años del siglo XIX y principios del XX. En este sentido hay que decir que en lo referido especialmente a la inclusión del sistema Boehm en los modelos de clarinete bajo en Francia, estos estaban ya disponibles prácticamente desde mediados de siglo, pero al igual que el clarinete convencional en Sib y La su aceptación fue muy lenta²⁰⁸.

Respecto al uso del clarinete bajo en las distintas agrupaciones musicales hay que decir que, si bien su uso inicial se caracterizó fundamentalmente por encargarse de reforzar las partes graves de las agrupaciones bandísticas militares, un uso orquestal como tutti y con ocasionales pero importantes apariciones solísticas no se hizo esperar tras su participación en la ópera *Les Hugonots* (1836) de Meyerbeer, comentada ya con anterioridad. Así, otras obras del propio compositor tales como *Le Prophète* (1843), *La Pardon de Ploërmel* (1859) o *L'Africaine* (1862) registraron la participación del instrumento. Junto a ellas, se puede citar muchas de las debidas a H. Berlioz, quien se convirtió en un ferviente partidario del clarinete bajo diseñado por A. Sax. Así, algunas fueron previas a la invención de este modelo de clarinete bajo en concreto, tales como su *Chant Sacré* (1829) hoy perdida, la ópera *Benvenuto Cellini* (1838) o su *Sinfonía Fúnebre* (1840). Otras estaban ya pensadas específicamente para el instrumento, como *La Damnation de Faust* (1846), su *Te deum* (1849) o *Les Troyens à Carthage* (1863). Junto a los ejemplos anteriores, la obra de Richard Wagner constituye sin lugar a duda un hito en el uso orquestal del instrumento. Su primera aparición en la obra wagneriana fue en *Tannhäuser* (1845), pero ya desde *Lohengrin* (1859), la técnica orquestal de Wagner había asumido el tratamiento del instrumento como una parte integral de la sección de viento madera. Su uso se extendió a toda la posterior producción compositiva de Wagner. El mismo camino recorrió el italiano Giuseppe Verdi, quien tras utilizar el instrumento por primera vez en *Hernani* (1843), volvió a presentarlo en *Simon Boccanegra* (1857), *La forza del destino* (1862), *Don Carlo* (1867) y *Aida* (1871), para finalmente darle un tratamiento similar al de Wagner en sus últimas óperas, *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893). El uso orquestal del instrumento en el último cuarto del siglo XIX fue en aumento, hasta generalizarse prácticamente en el contexto europeo. Así se puede citar las obras orquestales de los alemanes Richard Strauss, de quien

²⁰⁸ *Ibid.* Págs. 267-269.

sobresale el solo incluido en su *Don Quixote* (1896), o Gustav Mahler, así como de los compositores franceses más importantes de la época, tales como Gounod con su *Fausto* (1859), Saint-Saëns, D'Indy o Cesar Franck. También alguna de las tempranas obras orquestales del joven Debussy, como su *Fantasia pour piano et orchestre* (1890) incluyen el clarinete bajo, quien por otra parte lo usó posteriormente en *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911), *Gigues* (1912) y *Jeux* (1912). Otros compositores europeos de la segunda mitad del siglo XIX, como por ejemplo los rusos Rimsky-Korsakov o Tchaikovsky, o el checo Antonin Dvorak hicieron un uso frecuente e interesante del propio instrumento en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX²⁰⁹.

Respecto al otro miembro de la familia de los clarinetes de tesituras graves, el clarinete contrabajo, hay que decir que se caracteriza por estar afinado normalmente en Sib y sonar una octava inferior al propio clarinete bajo, extendiendo su tesitura normalmente hasta el Do₂ grave, aunque algunos se limitan al Re₂, y otros descienden hasta el Si₁. Aunque menos frecuentes, se puede documentar la presencia de clarinetes contrabajos afinados en Mib, denominados clarinete contra-alto, así como clarinetes contrabajos afinados en Do y en Fa, especialmente de mediados del siglo XIX, denominados estos últimos clarinete contra-tenor. A pesar de la presencia en la primera mitad de dicho siglo de algunas tentativas de diseño como el *basse-guerrière* debido al constructor parisino Dumas, aparecido ca. 1808, o el denominado *bathyphon*, clarinete contrabajo debido a los constructores berlineses Eduard Skorra y Wilhelm Wieprecht, patentado en 1839, el origen cronológico del clarinete contrabajo en lo que atañe a su conformación moderna debe ser situado en la segunda mitad del siglo XIX. El instrumento, debido posiblemente a su gran tamaño y falta de fiabilidad no tuvo una gran aceptación, y su uso muy limitado debió limitarse principalmente a reforzar la parte grave de las bandas militares. Tras los nuevos diseños debidos a A. Sax, y su clarinete contrabajo enteramente de metal (1851) y a Louis Muller de Lyon, el denominado *mullerphone* (1855), un clarinete contrabajo de dieciséis llaves con un diseño cercano al fagot y que descendía al Do₁ grave, diferentes constructores europeos tales como los franceses Evette & Schaeffer, responsables de Buffet desde 1885, o M. Fontaine-Bresson patentaron diferentes modelos en 1887 y 1890 respectivamente, o el alemán Heckel creado hacia 1907. Todos los nuevos diseños pretendían un instrumento con mayor estabilidad y facilidad de uso, lo que explicó en cierta manera que el

²⁰⁹ *Ibid.* Págs. 271-275.

instrumento aumentara su aceptación y terminara incluso por tomar parte activa de la orquesta en composiciones puntuales de finales del siglo XIX y propiamente del siglo XX, como *Fervaal* (1897) de Vincent D'Indy, *Orestes* (1902) de Weingartner, los 5 *Orchesterstücke Op. 16* (1912), *Orchesterlieder Op. 22* (1913) de A. Schönberg o *La Leyenda de José* (1914) de Richard Strauss²¹⁰.

II.4. La música para clarinete solista y acompañamiento orquestal.

Desde su aparición el clarinete ha sido introducido en obras que abarcan una infinidad de géneros y formas musicales. Por ello, si se desea comprender en toda su amplitud el desarrollo del propio instrumento a lo largo de la historia de la música occidental se hace necesario e imprescindible un estudio del repertorio a él destinado. Dicho estudio, aunque se limite únicamente a aquellas obras en las que tiene un papel claramente prominente, sea por motivos de una plantilla instrumental de tamaño reducido, como es el caso de muchas obras de música de cámara, sea por la propia escritura de carácter solista a él destinada, tal como ocurre en el género musical del concierto pero también en obras camerísticas de tipo concertante, se caracterizará por la amplitud de su objeto de estudio. Por otro lado, el propio género instrumental del concierto, y ello debido a sus características intrínsecas en cuanto a que las exigencias técnicas demandadas al solista suelen reflejar un cierto estándar de dificultad aceptado dentro de un estilo y época determinados, pueden resultar un perfecto escaparate respecto de la evolución de la escritura para el propio instrumento a lo largo del tiempo. Por ello, el estudio de las características propias presentes en las composiciones para clarinete solo y orquesta que se plantea a continuación, organizado en tres grandes períodos correspondientes con los estilos generales de la historia de la música occidental, a saber barroco, clasicismo y romanticismo, se propone mostrar la propia evolución de la escritura destinada al instrumento, muchas veces en combinación con la propia evolución mecánica de este.

II.4.1. El estilo clarino en la música para clarinete solista y orquesta del Alto Barroco: Composiciones, características e idiomática de la escritura clarinetística.

Según la mayor parte de los diccionarios y tratados musicológicos, el término *clarino* se define principalmente en relación con el mundo musical de la trompeta

²¹⁰ *Ibid.* Págs. 279-281.

barroca. Así un ejemplo concreto, como el proporcionado por el sintético *Diccionario Harvard de la Música* indica que se trata de:

“(1) El registro más agudo de la trompeta barroca, de la octava a la vigésima nota de la serie armónica u otra más aguda. (El registro más grave recibía el nombre de *principale*). (2) El estilo de interpretación trompetístico que utiliza la trompeta natural en su registro más agudo, en el que es posible la escala diatónica. [...]”²¹¹.

Teniendo en cuenta lo anterior, caracterizar la producción musical para clarinete solista y acompañamiento orquestal del Alto Barroco y Pre-Clasicismo bajo la denominación genérica de *estilo clarino*, sugiere cuanto menos que el instrumento debió establecer algún tipo de relación o similitud como mínimo con dos elementos básicos implícitos en dicho concepto, como son por un lado el timbre específico claro y brillante propio de la propia trompeta y por otro, con la propia tesitura aguda de la misma. De forma simultánea, y en lo que al significado indicado anteriormente se refiere, se puede afirmar que el *estilo clarino* definió muchas de sus características a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y primera del siglo XVIII²¹², teniendo entre otras fuentes precisamente la música para trompeta, *conciertos*, *sonatas* o *sinfonie* debidos a los músicos de la denominada Escuela de Bolonia²¹³. En este sentido, Bukofzer señala la transferencia de algunos rasgos específicos procedentes de la idiomática propia de la escritura trompetística hacia el denominado genéricamente *estilo de concierto*. Así, dicho musicólogo afirma que:

[...] Con Torelli el estilo de concierto asumió sus características clásicas y dio pie a amaneramientos típicos, como el uso reiterado de pautas de anacrusa extremadamente prolongadas, ritmos de fuerza impetuosa, temas triádicos que fijaban la tonalidad con claridad y los tres martilleos de acordes sobre la tónica, o I-V-I, que señalan de manera drástica el comienzo del ritornelo. Estas dos últimas características se derivan del estilo de fanfarria de la sonata para trompeta. Una sonata de este tipo escrita por Grossi (1682), compositor muy poco conocido de la escuela de Bolonia, demuestra que en fecha temprana ya aparecía el estilo de concierto en obras de esta categoría”²¹⁴.

Sabiendo lo anterior, no es difícil establecer por otra parte las conexiones verificadas entre la primitiva escritura clarinetística de la primera mitad del siglo XVIII,

²¹¹ ELIASON, Robert E. “Clarino” En: *Diccionario Harvard de la Música*. (Don Randel, ed.). Madrid: Alianza, 2001. Pág. 253.

²¹² Una muy buena reseña de la evolución y diferentes significados del término *clarino* es la debida a DAHLQVIST, Reine; TARR, Edgard H. “Clarino” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. V. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 910-912.

²¹³ Una buena explicación de la importancia de estas composiciones en el contexto de la historia de la música occidental la proporciona la monografía debida a HILL, John Walter. *La música barroca*. Madrid: Akal, 2008. Págs. 360-363.

²¹⁴ BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza, 2002. Pág. 238.

y las características propias del *estilo clarino* en cuanto a timbre, registro o tesitura, así como ciertas figuraciones triádicas típicas, o figuraciones en las que se presentan abundantes repeticiones de un mismo sonido, tal y como era propio de la idiomática de las *fanfarrias* destinadas a los primitivos instrumentos de metal. En este sentido, se puede recordar la primera definición propiamente dicha del clarinete, aparecida en la monografía debida a J. G. Walther, *Musikalisches Lexicon* (Leipzig, 1832), citada ya con anterioridad, y en la que se relaciona directamente el sonido del nuevo instrumento con el claro y brillante timbre de una trompeta:

“Clarinetto, ist ein zu Anfange dieses Seculi von einem Nürnberger erfundenes, und einer langen Hautbois nicht ungleiches hölzernes Blass-Instrument, ausse dass ein breites Mund-Stück daran befestiget ist; kingt von ferne einer Trompete ziemlich ähnlich, und gehet von f bis ins d” durch die Tab. IX. F. I. angezeigte Klänge²¹⁵.

Teniendo en cuenta lo anterior, es evidente la citada conexión estilística entre la primitiva escritura clarinetística barroca y su homóloga trompetística. El propio A. Rice afirma que:

“Walther’s observation that from afar the clarinet sounds similar to the trumpet is significant, for much of the music for the baroque clarinet relies upon a style similar to that used for the trumpet: repeated notes, fanfare motifs, incomplete arpeggios, and restricted use of the lo register”²¹⁶.

En este sentido, se impone un detenido estudio y análisis de las diferentes composiciones producidas en el barroco, y destinadas al clarinete solista con acompañamiento orquestal. Siguiendo a diversos autores, tales como el propio Rice, pero también a especialistas como Colin Lawson²¹⁷, o Eric Hoeprich²¹⁸, estas obras se resumen en un pequeño conjunto de composiciones debidas a músicos como Valentin Rathgeber (3-IV-1682; 2-VI-1750)²¹⁹, Giovanni Chinzer (18-IX-1698; después de

²¹⁵ “Clarinete, un instrumento de viento madera inventado a principios de siglo [XVIII] en Nürnberg. Se parece a un oboe largo, excepto por su amplia boquilla; de lejos el instrumento suena similar a una trompeta. Su tesitura se extiende desde el Fa2 hasta el Re5, como muestra la Tabla IX, Fig. I”. WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexicon...* Pág. 128. (Cit. en RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 44).

²¹⁶ “La observación de Walther de que desde lejos el sonido del clarinete es parecido al de la trompeta es significativo, puesto que la mayor parte de la música para el clarinete barroco se basa en un estilo que es similar al utilizado para la trompeta: notas repetidas, motivos de fanfarria, arpegios incompletos y un uso restringido del registro grave”. (RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 44).

²¹⁷ LAWSON, Colin. “Single reeds before 1750” En: *Cambridge Companion...* Págs. 13-15.

²¹⁸ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 31-40.

²¹⁹ ROCHE, Elizabeth. “Rathgeber, Johann Valentin” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 846-847.

1749)²²⁰, Giuseppe Antonio Paganelli (6-III-1710; ca. 1763)²²¹, Antonio Vivaldi (4-III-1678; 27/28-VII-1741)²²² y Johann Melchior Molter (10-II-1696; 12-I-1765)²²³, destacando entre todos ellos por diferentes motivos que serán analizados un poco más adelante, la producción de Vivaldi y Molter.

Ante la mención a la instrumentación con la presencia del “*Clarinetto vel Lituo ex C obligato*” que se halla en las fuentes originales impresas de los dos conciertos de Rathgeber²²⁴, y a pesar de una pequeña aunque cierta posibilidad de que el uso del término *clarinetto* por dicho compositor fuera una confusión con el de *clarino*²²⁵, se acepta unánimemente que con la mayor probabilidad se trata de los primeros conciertos escritos para el instrumento. Un motivo de peso en la línea de la aceptación de dicha tesis es debido al más que probable conocimiento que de la invención del clarinete por Denner debía de tener el propio compositor ya que su centro de residencia, el monasterio benedictino de Banz cerca de Coburg en el sur de Alemania, se encontraba muy cerca de Nuremberg, ciudad donde desarrollaban su actividad de constructores de instrumentos de viento madera, tanto el propio Denner como Johann Wilhelm Oberlander (14-III-1681; 25-X-1763)²²⁶, uno de los primeros en fabricar clarinetes.

Rice indica alguna de las características de la escritura de dichos conciertos tal como su restringida tesitura en lo que se refiere al uso del registro grave (Do2-La4 en el caso del primero, Mi2-Do5 en el caso del segundo), el uso de temas melódicos de carácter triádico, así como la sistemática repetición de sonidos²²⁷, que evidentemente asemeja dicha escritura con el ya comentado *estilo clarino*.

²²⁰ GIUNTINI, Francesco; HILL, John Walter. “Giovanni Chinzer” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. V. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 696-697.

²²¹ TALBOT, Michael. “Paganelli, Giuseppe [Gioseffo] Antonio” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 885-886.

²²² TALBOT, Michael. “Vivaldi, Antonio (Lucio)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 817-843.

²²³ HÄFNER, Klaus. “Molter, Johann Melchior” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 908-910.

²²⁴ Tanto Rice como Hoeprich, señalan que estos dos conciertos se hallan incluidos en una colección de conciertos más amplia titulada *Chelys Sonora Excitans Spiritum Musicorum Digitis, Auribus, Ac Animis*, Op. 6, publicada por Lotter en Augsburg en 1728, y que ha llegado hasta nuestra época en forma de un conjunto de partes instrumentales conservadas en la *Zentralbibliothek* de Zurich. Estos dos conciertos se corresponden con los números 19 y 20 de la citada colección. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 34; RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Págs. 93-94).

²²⁵ En la misma colección de obras se registra la presencia de otras composiciones con dicha denominación de *clarino*, y la escritura musical entre estas y los conciertos para *clarinetto* no muestran precisamente grandes diferencias. (*Ibidem*).

²²⁶ KIRNBAUER, Martin. “Oberlander [Oberländer]” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 254-255.

²²⁷ RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 94.

Junto a las obras de Rathgeber citadas anteriormente, se conserva un conjunto de dos dobles conciertos para clarinetes en Do y conjunto de cuerdas, uno de autor anónimo y el otro debido al músico florentino de la primera mitad del siglo XVIII Giovanni Chinzer, citado ya con anterioridad. Ambos conciertos fueron editados en 1999 por Paul Everett quien los data probablemente hacia mitad o finales de la década de 1720²²⁸. Según Hoeplich se trata de dos composiciones muy similares a los conciertos de Vivaldi con la participación del clarinete. En palabras de éste musicólogo:

“The writing for two C clarinets in these works, by the Florentine trumpet-player Giovanni Chinzer (c. 1700-after 1749) and an unknown composer, closely resembles that of Vivaldi. The range is similar, g to c3 [Do5], and, like Vivaldi’s concertos, both works avoid b’ [Si3]. The solo material employs the usual trumpet-like figures and simple diatonic melodies of works such as the Rathgeber concertos, but the imagination and ability of these composers exceeds that of Rathgeber”²²⁹.

Un ejemplo típico de la escritura en *estilo clarino* comentada en las obras citadas anteriormente se puede observar en el ejemplo II-2.

Ejemplo II-2
Giovanni Chinzer. Doble Concierto para clarinetes y orquesta (Ca. 1720-30)²³⁰
I. Movimiento (Allegro). cc. 122-128.

²²⁸ CHINZER, Giovanni. *Concerto in C major*. (Paul Everett, ed.). Bristol (Inglaterra): Edition HH, 1999. Pág. III.

²²⁹ “La escritura para dos clarinetes en Do en estas obras, del trompetista florentino Giovanni Chinzer (C. 1700-después de 1749) y un compositor desconocido, se parece mucho a la de Vivaldi. El registro es parecido, Sol2 a Do5, y, al igual que los conciertos de Vivaldi, ambas obras evitan el Si3. El material solista emplea las figuras usuales a modo de trompeta y melodías diatónicas simples de obras como los conciertos de Rathgeber, pero la imaginación y capacidad de estos compositores supera a la de Rathgeber”. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 36).

²³⁰ El presente ejemplo se extrae de la edición anteriormente comentada y publicada por la editorial inglesa *Edition HH*. Se reproduce bajo permiso expreso de los editores.

Respecto al concierto debido a Giuseppe Antonio Paganelli, datado posiblemente hacia 1733 esta fecha no ha podido ser documentada a ciencia cierta. Si bien es cierto que Rice lo considera como un auténtico concierto para clarinete, aunque señalando la posibilidad de que hubiera sido planteado originalmente para *chalumeau tenor*²³¹, otros autores como Colin Lawson y Eric Hoeprich defienden claramente esta última opción. Así, según el primero la idiomática propia del concierto se corresponde de forma más clara a dicho instrumento que al propio clarinete²³². Hoeprich señala por su parte dos factores que inclinan hacia la opción de un concierto para *chalumeau* como son la limitada tesitura que recorre, desde el Fa2 hasta el Sib3, así como la presencia de los sonidos Do#3 y Mib2 que eran cuidadosamente evitados en los clarinetes de la época y fácilmente obtenido en el *chalumeau*²³³.

Si la discusión sobre el citado concierto debido a Paganelli no está totalmente cerrada, las obras concertísticas para clarinete y acompañamiento de cuerda conservadas y debidas a los compositores barrocos Antonio Vivaldi o Johann Melchior Molter no plantean duda alguna. En este sentido, es evidente que la figura de Antonio Vivaldi es amplia y principalmente conocida en relación con el afianzamiento de diversas características estructurales de la forma musical del concierto, y especialmente por su amplísima obra dedicada al violín. A pesar de ello, no hay que olvidar que Vivaldi aunque de forma muy puntual, también compuso para clarinete. Así, de su amplísima producción se pueden citar tres conciertos en los que utilizó el clarinete. Entre ellos se encuentran los *concerti grossi* publicados por el editor Angelo Ephrikian en la editorial Ricordi en 1947 y catalogados actualmente como RV 559²³⁴ y RV 560²³⁵, ambos compuestos para dos oboes y dos clarinetes en Do, cuerdas y continuo. Un tercer concierto catalogado como RV 556 y subtítulo “per la Solennità di San Lorenzo”²³⁶, combina aspectos del concierto a solo y del *concerto grosso*, utilizando una pareja de

²³¹ RICE, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 99.

²³² LAWSON, Colin. “Single reeds before 1750” En: *Cambridge Companion...* Pág. 13.

²³³ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 60.

²³⁴ VIVALDI, Antonio. *Concerto in Do Maggiore per 2 oboi, 2 clarinetti, archi e cembalo. F. XII n° 2.* (Angelo Ephrikian, ed.). Milán: Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 1947. La expresión “F. XII n° 2” hace referencia a la catalogación seguida en la citada edición de Ephrikian, basada en el orden de catalogación de la obra vivaldiana seguido por Antonio Fanna, fundador del propio *Istituto Italiano “Antonio Vivaldi”*.

²³⁵ VIVALDI, Antonio. *Concerto in Do Maggiore per 2 oboi, 2 clarinetti, archi e cembalo. F. XII n° 1.* (Angelo Ephrikian, ed.). Milán: Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 1947.

²³⁶ VIVALDI, Antonio. *Concerto in Do Maggiore per 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, Fagotto, 2 Violini, archi e cembalo “per la Solennità di San Lorenzo”. F. XII n° 14.* (Angelo Ephrikian, ed.). Milán: Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 1949.

clarinetes en Do, designados bajo la especial denominación de “*claren*”, junto a una sección de viento madera formada por dos flautas dulces, dos oboes y un fagot.

Los conciertos de Vivaldi son en sí mismos unos ejemplos interesantísimos del uso temprano del clarinete barroco, ya que su composición se suele datar entre 1720 y 1740 según algunos autores²³⁷, y entre 1726 y 1730 según otros²³⁸. Ambas opciones son posibles si se tiene en cuenta que la presencia del *chalumeau* en *L’Ospedale della Pietà*, lugar en el que Vivaldi desarrollaba fundamentalmente su actividad, se documenta ya desde 1706²³⁹, mientras que la mención más antigua al clarinete en dicho centro, localizada hasta el momento, data de 1740²⁴⁰. En este sentido, Hoeplich sugiere que toda la música de Vivaldi podría haber sido interpretada en el clarinete propiamente dicho, y que las menciones al *chalumeau* o a este último instrumento se referirían más a una diferenciación entre la tesitura del propio instrumento²⁴¹. Este mismo musicólogo, clarinetista e investigador describe el uso del clarinete en los tres conciertos de Vivaldi citados con las siguientes palabras:

“Vivaldi wrote for the clarinet in two ways, and there is little variation of style among the three concertos. The first type of writings, perhaps obvious given the derivation of the name «clarinet», stays in the upper register and is characterized by simple diatonic melodies and occasional arpeggiated fanfares. The theme of the first allegro of the Concerto RV 559, shows this manner, though the fanfare figuration is better illustrated by a later excerpt from the same movement. The second type of writing shows Vivaldi’s desire to demonstrate the remarkable range and versability of this marvellous new instrument by contrasting passages in the upper register with abrupt changes to the chalumeau register, that is the low register from f [Fa2] to b’ [Si3]”²⁴².

²³⁷ KOLNEDER, Walter. “Die Klarinette als Concertino-Instrument bei Vivaldi” En: *Die Musikforschung* IV (1951). Pág. 190. (Cit. en Rice, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 98).

²³⁸ HAAS, Karl. “Haydn’s English Military Marches” En: HAYDN, Joseph. *Three Military Marches*. (Karl Haas, ed.). Londres: Música Rara, ca. 1960. (Cit. en Rice, A. *The Baroque Clarinet...* Pág. 98).

²³⁹ Como documenta la contratación ese mismo año de un oboísta alemán llamado Ludwig Hermann que era además el encargado de la enseñanza del *chalumeau*. (BIRSAK, Kurt. *The Clarinet...* Pág. 23).

²⁴⁰ Se trata de un recibo datado en 1740 por la reparación de dos clarinetes. (*Ibid.* Pág. 23).

²⁴¹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 36.

²⁴² “Vivaldi escribió para el clarinete de dos formas, y hay poca variación en estilo entre los tres conciertos. El primer tipo de escritura, quizás obvio dada la procedencia de la palabra “clarinete”, permanece en el registro agudo y se caracteriza por melodías diatónicas simples y ocasionales fanfarrias con arpeggios. El tema del primer allegro del Concierto RV 559 muestra este estilo, aunque la figuración de la fanfarria se aprecia mejor en un ejemplo posterior del mismo movimiento. El segundo tipo de escritura muestra el deseo de Vivaldi de demostrar el extraordinario registro y versatilidad de este nuevo instrumento, mediante el contraste de pasajes en el registro agudo con cambios abruptos al registro chalumeau, el registro grave que va del Fa2 al Si3”. (HOEPRICH, Erich. “Finding a clarinet for the three concertos by Vivaldi” En: *Early Music*, 11 -Enero de 1983-. Págs. 61-63).

Ejemplo II-3
Antonio Vivaldi. Concerto para dos oboes, dos clarinetes, cuerda
y continuo RV 559 (Ca. 1720-30)²⁴³.
3r. Movimiento (Allegro). cc. 211-217.

215

Figuraciones triádicas imitativas (estilo de fanfarria)
entre oboes (1r pentagrama) y clarinetes (2º pentagrama)

Las tesituras utilizadas por Vivaldi comprenden el intervalo Sol2-Do5 para los dos clarinetes del RV 559 y el clarinete primero del RV 560, mientras que el segundo extiende su tesitura desde el Fa2 hasta el Do5. Así, se puede afirmar que el uso específico que Vivaldi hace del registro grave del clarinete, lo diferencia del lenguaje del más puro *estilo clarino*, siendo probablemente el primer compositor en explotar la diferencia de timbre y la repuesta sonora intrínseca al cambio de registro del propio clarinete.

²⁴³ Para el presente ejemplo y los siguientes de esta misma composición se toma como base la edición anteriormente citada debida a Angelo Ephrikian y publicada en la editorial Ricordi.

Ejemplo II-4
Antonio Vivaldi. Concerto para dos oboes, dos clarinetes, cuerda
y continuo RV 559 (Ca. 1720-30).
I. Movimiento (Allegro). cc. 20-23.

Uso del registro *chalumeau* en los clarinetes (2º pentagrama comenzando por parte superior)

En los tres conciertos se puede observar una clara tendencia de Vivaldi a evitar el sonido Si₂. Así, si bien en las modernas ediciones debidas a Ephrikian, se registra una muy escasa pero efectiva presencia del Si₃, en el RV 559 por ejemplo se presenta dos únicas veces en toda la obra, concretamente en los compases 96 y 97 del tiempo lento al unísono en los dos clarinetes, investigaciones más modernas han confirmado que la mayoría de dichos sonidos no son originales de Vivaldi, y fueron añadidos por el propio editor²⁴⁴. De todo ello se deduce que el compositor italiano escribía con la mayor seguridad para clarinetes de dos llaves que no podían ejecutar el sonido Si₃, o que como mucho lo generaban de forma muy deficiente y desafinada, motivo por el cual dicho sonido era sistemáticamente evitado por los compositores.

Por su parte, y si bien el uso de los clarinetes en el concierto RV 556 “per la Solennità di san Lorenzo” es limitado, Vivaldi sugiere varias posibilidades en lo que se refiere a la interpretación del segundo movimiento de este concierto. Precisamente en la primera de ellas lo instrumenta para violín solo con una línea de bajo continuo interpretada por cinco instrumentos incluyendo *clarini* al unísono, término equivalente a

²⁴⁴ RICE, A. *The baroque Clarinet...* Pág. 98.

clarinetes en opinión de Colin Lawson y Albert Rice²⁴⁵. Sin embargo, en la moderna edición de Ephrikian en Ricordi dicha línea de bajo continuo se reduce a un único chelo.

Todos estos conciertos se corresponden estructuralmente con una predominante forma *ritornello*, y una práctica armónica claramente diatónica, con frecuentes modulaciones hacia tonalidades vecinas, completamente naturales en el desenvolvimiento habitual de dicha estructura formal.

Si los conciertos con clarinete debidos a Vivaldi representan una primera gran aportación al repertorio del instrumento hay que destacar la aparición unas décadas más tarde del conjunto de seis conciertos para clarinete, cuerda y continuo debidas al maestro de capilla alemán Johann Melchior Molter (1696-1765), citado ya anteriormente, y compuestos todos ellos para un clarinete afinado en Re. Así, los cuatro primeros de esos seis conciertos, en Sol y La Mayor los dos primeros, y en Re Mayor los dos restantes fueron publicados por el musicólogo alemán Heinz Becker en 1957 en la editorial Breitkopf²⁴⁶. Esta edición tomó como fuentes los correspondientes manuscritos originales conservados todos ellos en la *Badische Landesbibliothek* de Karlsruhe²⁴⁷. De estos manuscritos, dos contienen la indicación expresa de que se trata de conciertos destinados a un *clarinetto concertato*, mientras en los otros dos simplemente aparecen en la parte más aguda la expresión *clarinetto* refiriéndose sin duda al instrumento que debe interpretarla. En 1958, un año más tarde de la aparición de la edición a cargo de Becker, el musicólogo K. Hofmann descubrió un quinto concierto²⁴⁸ que sería publicado posteriormente en 1974²⁴⁹. Finalmente, K. Häfner, director del Departamento de Música de la propia *Badische Landesbibliothek*, descubriría en 1969 el último de los seis conciertos conocidos hasta el momento²⁵⁰, y publicado finalmente en 1989²⁵¹. Si bien estos dos últimos conciertos, ambos en Re Mayor, no

²⁴⁵ LAWSON, Colin. "Single reeds before 1750" En: *Cambridge Companion...* Pág. 14; RICE, A. *The baroque Clarinet...* Pág. 98.

²⁴⁶ BECKER, Heinz. *Das Erbe Deutscher Musik. Vol. 41. Klarinetten-Konzerte Des 18. Jahrhunderts.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1957.

²⁴⁷ Se trata de los manuscritos conservados en la *Badische Landesbibliothek* de Karlsruhe con referencia MSS 302 (Concierto en Sol Mayor), MSS 304 (Concierto en La Mayor), MSS 334 y MSS 337 (ambos Conciertos en Re Mayor). (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 339, nota 55; RICE, Albert. *The baroque Clarinet...* Pág. 109).

²⁴⁸ Se trata del manuscrito conservado en la *Badische Landesbibliothek* de Karlsruhe con referencia MSS 332. (RICE, Albert. *The baroque Clarinet...* Pág. 109).

²⁴⁹ MOLTER, Johann Melchior. *Konzert D-Dur für Klarinette in D und Streichorchester mit Cembalo.* (Klaus Hofmann, ed.). Stuttgart: Carus-Verlag, 1974.

²⁵⁰ Se trata del manuscrito conservado en la *Badische Landesbibliothek* de Karlsruhe con referencia MSS 328. (RICE, Albert. *The baroque Clarinet...* Pág. 109).

²⁵¹ MOLTER, Johann Melchior. *Konzert D-Dur für Klarinette und Orchester.* (Klaus Häfner, ed.). Pforzheim: Goldbach, 1989.

contienen expresión explícita de que estén destinados al clarinete, la comparación entre sus partes más agudas y las partes a solo de los cuatro precedentes resulta suficientemente similar en tesitura y estilo de escritura, para que su adjudicación al repertorio del clarinete sea prácticamente indiscutible²⁵². En este sentido, y en palabras de Albert Rice al referirse a las características específicas de la escritura de estos seis conciertos:

“The music for the clarinet in these works, moreover, cannot be considered appropriate for the clarino trumpet, but represents a mature style of writing for the two-key clarinet. Becker supported this view when he observed that the concertos employ a wider range and higher tessitura than a clarino tan a clarino concerto by Molter”²⁵³.

Según H. Becker, los cuatro conciertos por él editados pueden ser datados hacia 1745²⁵⁴. Pamela Weston añade que probablemente fueron compuestos para el clarinetista, oboísta, y flautista Johann Reusch (¿?-1787)²⁵⁵. La datación se basa principalmente en razones estilísticas, y en la constatación analítica de que Molter no usó ni un solo Si3 en ninguno de estos cuatro conciertos. Esta ausencia deliberada, pues no faltan ocasiones en las que se podría haber introducido mejorando incluso el original²⁵⁶, se explica por el tipo de clarinete para el que probablemente se escribieron los conciertos, muy probablemente un modelo de dos llaves que por su propia construcción era incapaz de producir dicho sonido de forma eficaz. En este sentido Shackleton señala que:

“The earliest good concertos we know are those by Johann Melchior Molter and are written for the D clarinet; all six use the clarinet and extreme registers almost to the total exclusion of the chalumeau register. There is a good two-keyed D clarinet by Zencker preserved in Nuremberg with its original mouthpiece. The bore of the instrument is quite narrow, as is the mouthpiece; this seems to be among the best surviving instruments for Molter’s concertos, since it is capable of playing the extreme register with fluency”²⁵⁷.

²⁵² RICE, Albert. *The Baroque Clarinet...* Pág. 109.

²⁵³ “Además, la música para clarinete de estas obras no puede considerarse apropiada para el clarino, sino que representa un estilo maduro de composición para el clarinete de dos llaves. Becker apoyó esta idea cuando observó que los conciertos emplean un registro más amplio y una tesitura más aguda que el clarino en un concierto para dicho instrumento de Molter”. (*Ibid.* Págs. 110-111).

²⁵⁴ *Ibid.* Págs. 113-114.

²⁵⁵ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 207.

²⁵⁶ Esta cuestión ya se trató en el apartado II.2.1 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

²⁵⁷ “Los primeros conciertos buenos conocidos son los de Johann Melchior Molter y están compuestos para el clarinete en Re; los seis emplean registros extremos con la exclusión casi completa del registro chalumeau. En Nuremberg se conserva un buen clarinete de Zencher con la boquilla original. El taladro del instrumento es bastante estrecho, como también lo es el de la boquilla; éste parece encontrarse entre los mejores clarinetes conservados para tocar los conciertos de Molter, puesto que es capaz de tocar el

El estudio minucioso de las características propias de cada uno de los seis conciertos de Molter muestra que todos ellos podrían agruparse en dos subgrupos, formados cada uno por los cuatro conciertos publicados inicialmente por Becker, y por los otros dos conciertos de publicación posterior. Así, si como se ha analizado anteriormente, la datación para los cuatro primeros estaría en torno a 1745, parece muy probable que los dos restantes sean de época posterior. Los motivos que sustentan esta afirmación son, por una parte, el uso del sonido Si3 en uno de ellos²⁵⁸. Esto implicaría evidentemente el uso de un clarinete de tres llaves, instrumento de características más avanzadas y que situaría su datación ya en la década de 1750. Por otra parte, y en lo que se refiere al otro concierto, aunque no se registra la presencia del sonido Si3 el uso de un mayor número de alteraciones cromáticas²⁵⁹, así como de una tesitura más amplia del instrumento con la presencia del sonido Sol2, y especialmente las mayores exigencias técnicas planteadas al intérprete con el virtuosismo inherente a los saltos interválicos en los que este sonido es utilizado (ver ejemplo II-5), hacen pensar también en un modelo de instrumento un poco más avanzado, similar al requerido en composiciones posteriores tales como el concierto para clarinete y orquesta de Johann Stamitz.

Por otro lado, además de los argumentos referidos a la datación y diferencia de escritura, existe como mínimo otro motivo para considerar la subdivisión del conjunto de los seis conciertos para clarinete en dos grupos cronológicos. Así, como señala S. Aldrich²⁶⁰, Molter emplea una técnica compositiva que sugiere en sí misma esta subdivisión, si se tiene en cuenta que en los cuatro primeros se verifica un uso compartido de material temático. Molter selecciona material melódico de una sección a solo de un concierto y lo utiliza en otra sección a solo del concierto que supuestamente le sigue. De esta forma, el primer concierto queda relacionado con el segundo, el segundo con el tercero, y este con el cuarto. Sin embargo, no se constata relación temática alguna entre cualquiera de estos cuatro primeros conciertos y los dos restantes, lo cual induce a pensar en momentos cronológicos totalmente distintos en su creación.

registro extremo con facilidad”. (SHACKLETON, Nicholas. “The development of the clarinet” En: *Cambridge Companion...* Pág. 17).

²⁵⁸ Se trata del concierto basado en el manuscrito MSS 328 y publicado por Klaus Hofmann en 1989.

²⁵⁹ Hasta siete alteraciones cromáticas presenta el concierto basado en el manuscrito MSS 332. Dichas alteraciones son Do#4, Re#4, Mi#4, Fa#4, Sol#4, Lab4, Sib4, Do#5 y Fa#5. (RICE, Albert. *The baroque Clarinet...* Pág. 112).

²⁶⁰ ALDRICH, Simon. “Molter’s Life and Music” En: *Continuo: The Magazine of Old Music*. XXI-1. (New York, Febrero de 1997). Págs. 13-19.

Ejemplo II-5
J. M. Molter. Concierto en Re Mayor (MSS 332)²⁶¹.
III. Movimiento (Tempo di Minuetto). cc. 39-45.

The image displays a musical score for Example II-5, consisting of six systems of staves. The first system includes a violin part (top staff) and piano accompaniment (middle and bottom staves). The violin part features trills (tr) and is marked with measure numbers 39, 41, 43, and 45. The piano accompaniment consists of chords and arpeggios. The second system continues the violin part with trills (tr) and is marked with measure numbers 46, 48, 50, and 52. The piano accompaniment continues with chords and arpeggios. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4.

Uso del Sol2 combinado con diferentes saltos interválicos.

²⁶¹ Para el presente ejemplo se toma como base la edición anteriormente citada debida a Hlaus Hofmann y publicada en la editorial Carus.

Ejemplo II-6
J. M. Molter. Relaciones temáticas entre los cuatro primeros conciertos.



Concierto n° I /1r mov. Compás 45 a 47.



Concierto n° II /2º mov. Compás 11 a 13.



Concierto n° III /1r mov. Compás 53 a 55.



Concierto n° IV /1r mov. Compás 23 a 25.



Concierto n° IV /1r mov. Compás 42 a 44.

La escritura clarinetística en estos seis conciertos es altamente idiomática, como la describe el propio Albert Rice:

“All six concertos consistently employ a very high tessitura between *c*''' [Do5] y *g*''' [Sol5], and notes below *c*'' are usually treated in a purely triadic manner. The technical devices include wide leaps of more than one octave, triplet sixteenth-note figures, and thirty-second- and sixty-fourth-note flourishes as well as a number of grace-notes and trills”²⁶².

Por otro lado, y en lo que se refiere a aspectos de carácter más general hay que señalar que el tratamiento que Molter da a la orquesta de cuerda en sus conciertos es de una calidad y solidez técnica muy discreta, estando muy en línea con la práctica común del grueso de compositores de segunda línea de su época. Así, son frecuentes los

²⁶² “Los seis conciertos emplean de forma consistente una tesitura muy aguda entre Do5 y Sol5, y las notas por debajo del Do4 normalmente se utilizan de forma puramente triádica. Los recursos técnicos utilizados incluyen intervalos amplios de más de una octava, tresillos de fusas, y florituras de semifusas y garrapateas así como gran cantidad de notas de adorno y trinos”. (RICE, Albert. *The Baroque Clarinet...* Págs. 109-110).

pasajes en los que en la práctica, las voces se reducen solamente a dos, con los violines segundos doblando a los primeros, y las violas doblando a los celos.

Ejemplo II-7

J. M. Molter. Ejemplo de doblamientos de partes.
Violines frente a viola y violonchelos.
Concerto nº III. 1r mov. cc. 1 a 8.

The image displays a musical score for Example II-7, consisting of two systems of staves. The first system includes Violín 1º, Violín 2º, Viola, and Violoncello. The second system includes Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. The music is in G major and 4/4 time. The Violín 1º and Violín 2º parts feature intricate rhythmic patterns with many sixteenth notes and trills. The Viola and Violoncello parts provide a more rhythmic accompaniment. The second system shows the same parts with some variations in the violin lines, including trills and more complex rhythmic figures.

II.4.2. El concierto para clarinete y orquesta en el período clásico: ampliación de posibilidades técnico-musicales.

Con la irrupción progresiva del estilo clásico a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, el repertorio concertante para clarinete solo y acompañamiento orquestal aumentó su presencia de tal forma que hacia finales de dicho siglo y primeros años del siglo XIX se había establecido probablemente como uno de los géneros de mayor popularidad entre los instrumentos de viento. En este sentido, se puede afirmar sin demasiados problemas que fueron más de un centenar los compositores de la época que aportaron composiciones a dicho repertorio²⁶³. De entre todos ellos, se pueden citar las aportaciones de maestros de capilla y compositores a lo ancho y largo de Europa tales como Johann Stamitz (19-VI-1717; 27/30-III-1757)²⁶⁴, Franz Xaver Pokorny (20-XII-

²⁶³ RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 149.

²⁶⁴ WOLF, Eugene K. "Stamitz. (1) Johann (Wenzel Anton)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 264-268.

1729; 2-VII-1794)²⁶⁵, Carl Stamitz (8-V-1745; 9-XI-1801)²⁶⁶, Antonio Rosetti (ca. 1750; 30-VI-1792)²⁶⁷, Franz Anton Hoffmeister (12-V-1754; 9-II-1812)²⁶⁸, Leopold Kozeluch (26-VI-1747; 7-V-1818)²⁶⁹, Franz Krommer (27-XI-1759; 8-I-1831)²⁷⁰ o el propio Mozart, pero también de grandes clarinetistas virtuosos como Joseph Beer (18-V-1744; 28-X-1812)²⁷¹, Michel Yost (1754; 5-VII-1786)²⁷², Frederic Blasius (24-IV-1758; 1829)²⁷³, John Mahon (1746-1834)²⁷⁴ o Franz Tausch (26-XII-1762; 9-II-1817)²⁷⁵.

Las características inherentes a la escritura clarinetística propia del estilo clasicista en lo que se refiere al género del concierto para clarinete se pueden resumir en un progresivo pero evidente aumento de las demandas técnicas exigidas al solista, conforme iba avanzando el siglo XVIII. En este sentido, un elemento prácticamente anecdótico en los conciertos barrocos para clarinete como había sido el uso del registro *chalumeau*, teniendo en cuenta incluso lo referido a las excepciones representadas por los conciertos del propio Vivaldi, se hará cada vez más presente en las obras clásicas. Así, si el uso de dicho registro en el Concierto en Sib Mayor de Johann Stamitz, muy probablemente compuesto en París hacia 1754-55²⁷⁶ y considerado normalmente como el primer concierto para clarinete de carácter y estilo clásico, así como el primero

²⁶⁵ ANGERER, Hugo. “Pokorny [Pokorny, Pockorny], Franz [Frantisek] Xaver [Thomas]” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 5-6.

²⁶⁶ WOLF, Jean K.; WOLF, Eugene K.; KAISER, Fritz. “Stamitz. (2) Carl (Philipp) Stamitz” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 268-271.

²⁶⁷ Rosetti fue autor de cuatro conciertos para clarinete y orquesta. (MURRAY, Sterling E. “Rosetti [Rösler, Rössler], Antonio [Anton]” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 704-706).

²⁶⁸ WEINMANN, Alexander. “Hoffmeister, Franz Anton” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 598-600.

²⁶⁹ Kozeluch compuso dos conciertos para clarinete y orquesta. (POSTOLKA, Milan. “Kozeluch [Kotzeluch, Kozeluch], Leopold [Jan Antonin, Ioannes Antonius]” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 852-853.

²⁷⁰ WESSELY, Othmar. “Krommer, Franz (Vinzenz)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 924-925.

²⁷¹ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 44.

²⁷² *Ibid.* Págs. 277-278.

²⁷³ *Ibid.* Págs. 52-53.

²⁷⁴ *Ibid.* Págs. 167-168.

²⁷⁵ La figura musical de Franz Tausch se puede considerar como una transición entre el clasicismo y el primer romanticismo, especialmente en lo que se refiere al segundo de sus dobles conciertos (op. 27), que según Hoeplich es comparable en dificultad a los de Weber y Spohr (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 82). Técnicamente es probable que fuera uno de los primeros intérpretes en situar la caña sobre el labio inferior y no al contrario como hacían la mayor parte de los clarinetistas a lo largo del siglo XVIII. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 253-254).

²⁷⁶ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 151.

destinado al clarinete en Sib²⁷⁷, muestra ya rasgos propios de la idiomática propia del virtuosismo clarinetístico en lo referido a la presencia de arpeggios en dicho registro así como de importantes saltos interválicos (ejemplos II-8a y II-8b), objetivamente hay que señalar que el mayor aprovechamiento musical del registro grave del clarinete será alcanzado por Mozart y su concierto K. 621, datado en 1791, en el que se presentan importantes pasajes melódicos y arpegiados en el mismo, y también saltos interválicos considerablemente amplios (ejemplos II-9a y II-9b).

Ejemplo II-8a
Johann Stamitz. Concierto²⁷⁸.
3r movimiento (Poco Presto), cc. 243-269.
Amplios saltos interválicos.

The image displays two systems of musical notation for Example II-8a. The first system is labeled with the measure number 245. It consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves. The clarinet part is written in the uppermost staff of the grand staff. Dynamic markings of *f* and *p* are present throughout. The second system is labeled with the measure number 250 and follows the same five-staff format. The clarinet part continues with large intervallic leaps and dynamic markings of *f* and *p*.

²⁷⁷ *Ibid.* Pág. 78.

²⁷⁸ Para el presente ejemplo y los siguientes de esta misma composición se toma como base la edición debida a Walter Lebermann aparecida en la editorial Schott. (STAMITZ, Johann. *Konzert für Clarinete B-Dur/ Si bemol majeur/ B flau major mit Streichorchester und 2 Hörnern ad lib. Partitur.* -Walter Lebermann, ed.-. Mainz: Schott, 1967).

Ejemplo II-8b
Johann Stamitz. Concierto.
I. Movimiento (Allegro moderato), cc. 96-101.
Uso del registro *chalumeau*.

Musical score for Example II-8b, measures 96-101. The score is in G major and 3/4 time. It features a clarinet part with trills and triplets, and a bassoon part with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score for Example II-8b, measures 100-101. The score continues from the previous system, showing the clarinet's trills and triplets and the bassoon's accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Ejemplo II-9a
Mozart. Concierto para clarinete.
3r movimiento (Allegro), cc.160-172.
Amplios saltos interválicos.

Musical score for Example II-9a, measures 160-172. The score is in G major and 3/4 time. It features a clarinet part with large intervallic leaps and a bassoon part with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Ejemplo II-9b
Mozart. Concierto para clarinete.
1r movimiento (Allegro), cc. 132-139.
Uso del registro *chalumeau*.



A mitad de camino entre ambas obras se pueden citar otras muchas composiciones en las que se observa un progresivo pero decidido aumento en el uso de las citadas posibilidades del registro grave del instrumento. Un ejemplo de ello podría plantearse con los dos conciertos de Franz Xaver Pokorny, publicados por Heinz Becker en 1957 en la misma edición que cuatro de los conciertos de Molter ya comentados anteriormente²⁷⁹. Como señala el propio Becker en las notas críticas a dicha edición, estas composiciones aparecen denominadas en las fuentes originales manuscritas como “*Concerto per il clarinetto primo*” y “*Concerto p[er] il clarinetto secondo*”, siendo este último datado en 1765²⁸⁰. Según Rice este hecho se relaciona con las convenciones propias de la escritura trompística de la época²⁸¹, e implica claras diferencias en lo que se refiere a la tesitura utilizada en cada uno de los conciertos. Así, el primero de ellos está pensado para una tesitura más aguda que abarca el intervalo Do3-Mi5, mientras el segundo presenta una tesitura más centrada en el registro grave, dentro del intervalo Fa2-Do5. Si bien la dificultad de ambos conciertos es moderada, hay que señalar que concretamente en el segundo se registra un importante y característico uso del registro *chalumeau* (ejemplo II-10) en una forma claramente contrastante respecto al registro clarino, sin duda alguna consecuencia de la extensión hacia el registro grave del rango de tesitura utilizado.

²⁷⁹ BECKER, Heinz. *Das Erbe Deutscher Musik. Vol. 41. Klarinetten-Konzerte Des 18. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1957.

²⁸⁰ RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 153.

²⁸¹ *Ibidem*.

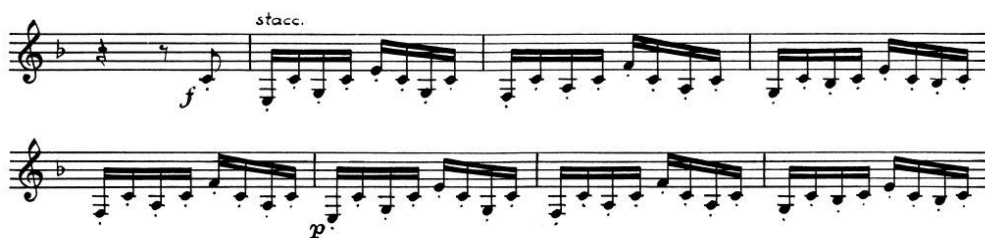
Ejemplo II-10
Pokorny. Concerto n° 2 en SibM²⁸².
1r movimiento (Allegro moderato), cc. 31-54.
Uso de registro *chalumeau* y presencia de amplios saltos interválicos.

La tendencia al uso del registro *chalumeau* del instrumento se fue acentuando progresivamente con el paso de los años. Así, en la aportación al repertorio para clarinete solo y orquesta de un compositor clave en el seno de la denominada *escuela de*

²⁸² Para el presente ejemplo se toma como base la citada edición debida a Heinz Becker aparecida en la editorial Breitkopf en 1957.

Mannheim tal como fue Carl Stamitz²⁸³, aportación formada por no menos de diez conciertos para el instrumento y un doble concierto o sinfonía concertante para dos clarinetes, o clarinete y violín²⁸⁴, se observa como la presencia de pasajes en dicho registro presenta una clara oscilación entre momentos en los que estos se evitan claramente o aparecen de forma muy tímida y limitada²⁸⁵, y momentos en los que gozan de un tratamiento de absoluta normalidad (ejemplos II-11 y II-12), cercano ya al uso posterior del mismo que practicaría el propio Mozart en sus obras. Lo mismo se puede afirmar de la existencia de amplios saltos interválicos (ejemplos II-12).

Ejemplo II-11
Carl Stamitz. Concierto en MibM (“Darmstadt Concerto”)²⁸⁶.
3r movimiento (Rondeau), cc. 242-250.
Uso de registro *chalumeau*.



Ejemplo II-12
Carl Stamitz. Concierto n° 10 en SibM²⁸⁷.
1r movimiento (Allegro), cc. 200-204.
Uso de registro *chalumeau* con importantes saltos interválicos.



²⁸³ La producción clarinetística propia de los compositores pertenecientes a la escuela de Mannheim fue estudiada en BOESE, Helmut. *Die Klarinette als Solo Instrument in der Mannheimer Schule*. Dresden: Dittert, 1940. Más recientemente la producción clarinetística específica de Carl Stamitz ha sido objeto de estudio en JACOB, Michael. *Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991. Un breve aunque muy interesante estudio de las características generales propias del repertorio para clarinete y orquesta debido a Carl Stamitz aparece en LAWSON, Colin. *Mozart. Clarinet Concerto...* Págs. 9-10.

²⁸⁴ RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 154.

²⁸⁵ Algunos de los conciertos de este autor restringen considerablemente la tesitura grave utilizada, con el Do3 como sonido más grave utilizado. Es el caso del concierto en SibM editado por G. Balassa en la editorial Schott (STAMITZ, Carl. *Konzert für Klarinete und Orchester B-Dur*. -G. Balassa, ed.-. Mainz: Schott, 1980), en el que se evita totalmente los sonidos por debajo del citado Do3, o el caso del catalogado como concierto n° 3 en SibM publicado por la editorial Peters (STAMITZ, Carl. *Klarinetten-Konzert Nr. 3*. -J. Wojciechowski, ed.-. Frankfurt: Peters, 1957), en el que por debajo de dicho sonido Do3 únicamente aparece el sonido Sol2 en dos ocasiones fugaces dentro del mismo compás, y dentro de una figuración en forma de arpeggio roto (3r movimiento, rondó; cc. 92).

²⁸⁶ Se toma como base la edición debida a Helmut Boese (STAMITZ, Carl. *Konzert für Klarinete in B und Orchester Es-Dur Darmstädter Konzert*. -Helmut Boese, ed.-. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1956).

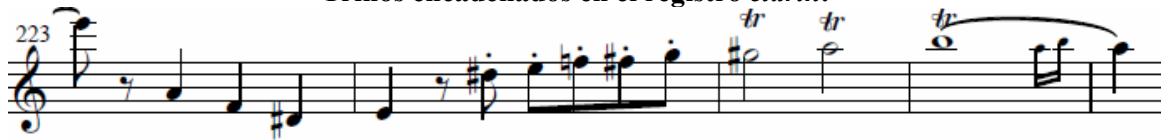
²⁸⁷ Se toma como base la edición debida a Jost Michaels (STAMITZ, Carl. *Konzert B-dur für Klarinete Orchester -Konzert Nr. 10-*. -Jost Michaels, ed.-. Hamburg: Hans Sikorski, 1958).

Junto al uso cada vez más acentuado del registro *chalumeau*, comentado anteriormente, se puede citar otros rasgos propios de la escritura clarinetística clasicista propia del género del concierto para solista. Así, se puede observar una cierta tendencia a plantear dificultades técnicas relativamente más acusadas, tales como pasajes cromáticos o sucesiones de trinos encadenados y de rápida ejecución de forma preferente en el registro clarino, aunque hay que decir que precisamente la sonoridad propia de dicha tesitura es utilizada también de forma intensiva como medio de potenciar las melodías líricas y expresivas propias de los movimientos lentos de los conciertos virtuosos.

Ejemplo II-13
Mozart. Concierto para clarinete.
3r movimiento (Rondó Allegro). cc. 104-107.
Pasajes cromáticos en el registro clarín.



Ejemplo II-14
Mozart. Concierto para clarinete.
1r movimiento (Allegro), cc. 223-227.
Trinos encadenados en el registro clarín.



Ejemplo II-15
Carl Stamitz. Concierto n° 3 en SibM²⁸⁸.
2° movimiento (Romanze), cc. 1-8.
Melodía lírica y expresiva en el registro clarín.



Se pueden señalar otras dificultades técnicas típicas de la citada escritura clarinetística clásica, como los amplios saltos interválicos entre diferentes registros que

²⁸⁸ Se toma como base la edición aparecida en la editorial *Peters* citada ya con anterioridad (STAMITZ, Carl. *Klarinetten-Konzert Nr. 3*. -J. Wojciechowski, ed.-. Frankfurt: Peters, 1957).

en ocasiones alcanzan incluso distancias de casi tres octavas, así como algunas más claramente relacionadas con aspectos puramente mecánicos o de digitación, tales como trinos virtuosos cortos o de larga duración, solos o encadenados, o la presencia de rápidas escalas en semicorcheas y diversos tipos de arpeggios, las cuales se presentan de forma que pueden incluso cubrir una gran parte de la tesitura útil del instrumento, desde el registro grave al agudo o viceversa. Diversos ejemplos de todo ello se presentan en el *2º Concierto para clarinete y orquesta* del músico y clarinetista francés ya citado Frédéric Blasius²⁸⁹, obra de considerable dificultad técnica aunque de indudable estilo clásico, compuesta muy probablemente entre 1802 y 1805²⁹⁰.

Ejemplo II-16
F. Blasius. 2º Concierto en FaM.
1r movimiento (Allegro), cc. 264-269.
Grandes saltos interválicos de más de tres octavas.

The image displays a musical score for Example II-16, consisting of seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Ob (Oboe), Cr (Clarinet), Cl (Clarinet), Vn 1 (Violin 1), Vn 2 (Violin 2), A (Alto), and B (Bass). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (F major). The Clarinet and Bass parts exhibit large intervallic leaps, with the Bass part starting with a long, curved line indicating a leap. The Violin 1 and 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe and Clarinet parts are mostly silent, indicated by rests. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *br* (bristando).

²⁸⁹ Los ejemplos musicales de esta obra que se presentan a continuación toman como base la edición realizada por JACKMAN, Luc. *Early clarinet performance as described by modern specialists, with a performance edition of Mathieu Frédéric Blasius's Ile concerto de clarinette*. Tesis Doctoral, Universidad de Carolina del Norte (Greensboro, E.E.U.U.), 2005.

²⁹⁰ *Ibid.* Pág. 68.

Ejemplo II-17a
F. Blasius. 2º Concierto en FaM.
1r movimiento (Allegro), cc. 517-520.
Trinos cortos de carácter virtuoso en semicorcheas.

Musical score for measures 517-520. The score includes parts for Oboe (Ob), Clarinet (Cr), Clarinet (Cl), Violin I (Vn 1), Violin II (Vn 2), Alto Saxophone (A), and Bass (B). The Clarinet part features a trill in measures 517-520. The Violin I and II parts have a trill in measure 517. The Bass part has a trill in measure 517. The Oboe and Clarinet parts have a trill in measure 517. The Alto Saxophone part has a trill in measure 517. The Bass part has a trill in measure 517. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *f*.

Ejemplo II-17b
F. Blasius. 2º Concierto en FaM.
1r movimiento (Allegro), cc. 523-526.
Trino largo de carácter cadencial.

Musical score for measures 523-526. The score includes parts for Clarinete (Do), Violín I, Violín II, Viola, and Vcl. y cb. The Clarinete part features a trill in measures 523-526. The Violín I and II parts have a trill in measure 523. The Vcl. y cb. part has a trill in measure 523. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

Ejemplo II-18a
F. Blasius. 2º Concerto en FaM.
1r movimiento (Allegro), cc. 161-167.
Escalas en semicorcheas en amplia tesitura.

Musical score for measures 161-167. The score is for Clarinete (Do), Violín I, Violín II, Viola, and Vcl. y Cb. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is Allegro. The score shows a complex rhythmic pattern in the Clarinet part, with semiquaver scales. The Violin I and II parts have a melodic line with a trill (tr) and an *espress.* marking. The Viola and Vcl. y Cb. parts are mostly rests, with the Vcl. y Cb. part having an *espress.* marking.

Musical score for measures 164-167. The score is for Cl., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is Allegro. The score shows a complex rhythmic pattern in the Clarinet part, with semiquaver scales. The Violin I and II parts have a melodic line with a trill (tr) and an *espress.* marking. The Viola and Vc. parts are mostly rests.

Ejemplo II-18b
F. Blasius. 2º Concierto en FaM.
3r movimiento (Rondó), cc. 206-210.
Escalas con cromatismo.

Musical score for Example II-18b, showing woodwinds and strings. The score includes parts for Oboe (Ob), Clarinet (Cr), Clarinet in C (Cl), Violin I (Vn 1), Violin II (Vn 2), Alto Saxophone (A), and Bass (B). The key signature is one flat (F major). The score starts at measure 208. The Clarinet in C part features a chromatic scale with a *f* dynamic. The Violin I and II parts play chords with a *f* dynamic. The Bass part also plays chords with a *f* dynamic. The word *tutti* is written above the Clarinet in C part.

Ejemplo II-19a
F. Blasius. 2º Concierto en FaM.
1r movimiento (Allegro), cc. 460-464.
Arpeggios “rotos” en el registro *chalumeau*.

Musical score for Example II-19a, showing woodwinds and strings. The score includes parts for Clarinet (Do) (Clarinete (Do)), Violin I (Violín I), Violin II (Violín II), Viola, and Violoncello/Double Bass (Vcl. y Cb.). The key signature is one flat (F major). The score starts at measure 461. The Clarinet (Do) part features a chromatic scale with a *p* dynamic. The Violin I and II parts play chords with a *p* dynamic. The Viola part is silent. The Violoncello/Double Bass part plays chords with a *p* dynamic. The word *tr* is written above the Violin I part.

Ejemplo II-19b
F. Blasius. 2º Concierto en FaM.
3r movimiento (Rondó), cc. 130-149.
Arpeggios de amplia tesitura (tres octavas) y trino largo de carácter cadencial.

Musical score for measures 130-135. The score includes parts for Oboe (Ob), Cor Anglais (Cr), Clarinet (Cl), Violin I (Vn I), Violin II (Vn 2), Alto Saxophone (A), and Bass (B). The Clarinet part features a wide-range arpeggio starting at measure 130. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Bass part has a steady eighth-note pattern. Dynamics include *f* (forte) in measures 131-135.

Musical score for measures 136-140. The Clarinet part continues with a wide-range arpeggio. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Bass part has a steady eighth-note pattern. Dynamics include *f* (forte) in measures 136-140.

Musical score for measures 141-149. The Clarinet part features a wide-range arpeggio. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Bass part has a steady eighth-note pattern. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano) in measures 141-149.

En cierta manera, se puede afirmar que por sus propias características de escritura, el concierto para clarinete K. 621 de Mozart constituye un compendio de todas las dificultades técnicas comentadas anteriormente, incluyéndolas simultáneamente en un discurso musical y expresivo plenamente integrado, en el que el uso específico de las mismas viene siempre determinado por una razón expresiva puramente musical²⁹¹. Dicho concierto se puede considerar sin duda la culminación del estilo de escritura clarinetístico propio del clasicismo, pero al mismo tiempo punto de inflexión de un proceso evolutivo, que al aumentar cada vez más las exigencias técnicas terminaría por superarlo, dando como fruto final la aparición de un nuevo estilo de escritura ya claramente romántico, que será discutido en el siguiente apartado.

II.4.3. El concierto romántico para clarinete. La época dorada del virtuosismo.

Sin lugar a duda, el repertorio romántico para clarinete solista y orquesta puede ser definido específicamente bajo la óptica del virtuosismo. En principio, es evidente que la propia concepción formal del concierto implica un despliegue de los elementos más puramente virtuosos como procedimiento para resaltar la parte solista por contraste o contraposición al acompañamiento orquestal. En lo que al repertorio clarinetístico se refiere, esta marcada tendencia influyó e incluso determinó en numerosas ocasiones no solo la propia escritura musical destinada al instrumento, sino que en un proceso que podría caracterizarse como dinámico y en cierta manera bidireccional, espoleó los propios cambios físicos y mecánicos que experimentó el propio instrumento. En este sentido, se puede afirmar que si bien es cierto que a finales del siglo XVIII y principios del XIX, los intérpretes y constructores de clarinetes respondían a las nuevas exigencias técnico-musicales demandadas por los compositores con el desarrollo de modelos y prototipos de instrumentos más adaptados y preparados para hacer frente a dichas dificultades técnicas, también es cierto que los compositores se debían sentir sin duda alguna especialmente motivados ante los nuevos desarrollos mecánicos que permitían con mayor facilidad la ejecución de pasajes impracticables hasta aquel momento, o que se habían considerado de dificultad extrema²⁹². Evidentemente, este proceso dejó su huella en el repertorio en cuestión en forma de una presencia mucho más evidente de

²⁹¹ Son numerosos los estudios específicos en torno al concierto K. 622 de Mozart. Por su calidad intrínseca, así como su relativa cercanía en el tiempo se puede citar el debido a LAWSON, Colin. *Mozart. Clarinet Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

²⁹² Ver el apartado II.2.3.1 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

dificultades técnicas. Así, un análisis de algunas de las obras más representativas del repertorio objeto de estudio en este apartado, muestra la presencia de un uso profuso del cromatismo, un balance dinámico más contrastante que buscaba ensanchar la distancia entre *fortissimo* y *pianissimo*, dificultades mecánicas más acusadas en forma de trinos, escalas y arpeggios de todo tipo, saltos interválicos cada vez más amplios y encadenados, de extrema dificultad técnica, así como una extensión de la tesitura útil del instrumento cada vez más amplia. En este sentido, una vez que en la última fase del clasicismo se había logrado la normalización total del uso del registro *chalumeau*, y su integración coherente en el propio discurso musical destinado normalmente al instrumento, como se ha mostrado en el apartado inmediatamente anterior, la citada ampliación de la tesitura en el romanticismo se produjo en el extremo contrario, el registro sobreagudo. Así, en el repertorio romántico para clarinete solista y orquesta se puede encontrar con una relativa frecuencia el uso de sonidos por encima del Sol5, e incluso hasta el Do6. Todos estos rasgos pueden ser observados en los ejemplos que se aportan a continuación.

Ejemplo II-20a

Crusell. Concierto Op. 5 en Fa menor (1815)²⁹³

3r Movimiento (Rondo Allegretto), cc. 90-99. Uso considerable del cromatismo.

Ejemplo II-20b

Weber. Concierto n° 2 Op.74 en Mib Mayor (1811)²⁹⁴

3r Movimiento (Alla Polacca), cc. 216-217. Amplio e intensivo uso de pasajes cromáticos.

²⁹³ Según Hoeplich, tanto el concierto Op. 5 como el Op. 11 de Crusell muestran cierta influencia de la música de Weber, y especialmente reflejan las posibilidades técnicas del instrumento para el que fueron concebidos, un clarinete de once llaves del constructor de Dresde Heinrich Grenser, citado ya anteriormente (ver apartado II.2.3.1 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral). (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 147). Los ejemplos de esta composición que se presentan a continuación se extraen de la edición para clarinete y piano realizada por Jost Michaels en la editorial Sikorski (CRUSELL, B. H. *Konzert f-moll für Klarinette und Orchester*. -Jost Michaels, ed.-. Hamburg: Hans Sikorski, 1962).

²⁹⁴ Según Hoeplich, esta obra fue estrenada por H. Baermann el 7 de agosto de 1811 en Munich (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 148). Los ejemplos de esta composición que se presentan a continuación se extraen de la edición para clarinete y piano realizada por Günter Hauswald en la editorial Breitkopf (WEBER, Carl Maria von. *Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 2 Es-dur op. 74*. -Günter Hauswald, ed.-. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, s.f.).

Ejemplo II-20c
Spohr. Concierto n° 1 en Do menor (1809)²⁹⁵
1r Movimiento (Allegro), cc. 62 y ss. Amplio e intensivo uso de pasajes cromáticos.

The musical score for Example II-20c consists of three staves. The first staff begins with a dynamic marking of *pp* and features a chromatic passage marked with a '1' and a 'B'. The second staff continues with a *pp* dynamic and a chromatic passage marked with a '1'. The third staff starts with a *f* dynamic, followed by a *dimin.* marking, and ends with a *f* dynamic. The music is characterized by rapid chromatic runs and slurs.

Ejemplo II-21a
Crusell. Concierto Op. 5 en Fa menor (1815)
2º Movimiento (Andante Pastorale), cc. 50 a final.
Uso de dinámicas extremas en *pianissimo*.

The musical score for Example II-21a consists of two staves. The first staff starts with a circled 'C' and a '3' marking, followed by an 'Echo' marking and a *ppp* dynamic. The second staff continues with an 'Echo' marking and a *ppp* dynamic. The music features a simple, pastoral melody with slurs and rests.

Ejemplo II-21b
Spohr. Concierto n° 1 en Do menor (1809)
1r Movimiento (Allegro), compases finales.
Uso de dinámicas extremas en *fortissimo-pianissimo*.

The musical score for Example II-21b consists of three staves. The first staff is labeled 'Violino' and 'SOLO', starting with a *mf* dynamic and ending with a *dim.* marking. The second staff begins with a *decresc.* marking and a *p* dynamic. The third staff starts with a *pp* dynamic. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and slurs.

²⁹⁵ Compuesto para un clarinete de once llaves, el concierto fue un encargo del Duque de Sondershausen destinado ya desde el principio a ser interpretado por el clarinetista Simon Hermstedt, a la sazón director y primer clarinete en la banda militar mantenida por dicho noble alemán. (HOEPRICH, Erich. *The Clarinet...* Pág. 147; WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi...* Págs. 79-80). Los ejemplos de esta composición que se presentan a continuación se extraen de la edición para clarinete y piano realizada por Friedrich Demnitz en la editorial Peters (SPOHR, Louis. *Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 1 c-moll Opus 26.* -Friedrich Demnitz, ed.-. Frankfurt: Peters, s.f.).

Ejemplo II-22a
Crusell. Concierto Op. 5 en Fa menor (1815)
1r Movimiento (Allegro), cc. 299 a final.
Pasaje de gran dificultad mecánica.

The musical score for Example II-22a consists of seven staves of music in G minor. It features a variety of virtuosic techniques including:

- Trills (tr) in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7.
- Triplets (3) in measures 5 and 6.
- Dynamic markings: *f* (forte) at the beginning, *sf* (sforzando) in measure 6, and *fp* (fortissimo piano) in measure 7.
- Articulation marks like accents (>) and slurs.
- A cadenza section starting at measure 8, marked "Kadenz ad lib" and *ff* (fortissimo).
- A rehearsal mark (P) in measure 7 and a measure number "11" at the end of the passage.

Uso de escalas y arpeggios virtuosos.

Ejemplo II-22b
Weber. Concierto nº 2 Op.74 en Mib Mayor (1811)
3r Movimiento (Alla Polacca), inicio de la Coda final.
Pasaje de gran dificultad mecánica.

The musical score for Example II-22b shows a complex passage in E-flat major, measures 194 to 207. It features:

- Measure 194: A rest followed by a 7-measure rest, then a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 195: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 196: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 197: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 198: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 199: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 200: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 201: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 202: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 203: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 204: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 205: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 206: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.
- Measure 207: A 6-measure rest, followed by a 6-measure rest, and a 6-measure rest.

 The passage is marked *f* (forte) and *brillante* (brilliant). A rehearsal mark (L) is present in measure 207.

Uso de escalas y arpeggios virtuosos.

Ejemplo II-22c
Spohr. Concierto n° 2 Op. 57 en Mib Mayor²⁹⁶
1r Movimiento (Allegro), cc. 130 y ss.
Pasaje de gran dificultad mecánica.

Edition Peters 6554

Uso intensivo de escalas y arpeggios virtuosos.

Ejemplo II-23a
Crusell. Concierto Op. 5 en Fa menor (1815)
1r Movimiento (Allegro), cc. 214-220.
Pasaje de gran dificultad técnica.

Uso de amplios saltos interválicos.

²⁹⁶ Los ejemplos de esta composición que se presentan a continuación se extraen de la edición para clarinete y piano realizada por Friedrich Demnitz en la editorial Peters (SPOHR, Louis. *Konzert für Klarinette und Orchester Nr.2 Es-Dur Opus 57.* -Friedrich Demnitz, ed.-. Frankfurt: Peters, s.f.).

Ejemplo II-23b
Weber. Concierto n° 2 Op.74 en Mib Mayor (1811)
1r Movimiento (Allegro), cc. 50 y ss.
Pasaje de gran dificultad técnica.



Uso de amplios saltos interválicos.

Ejemplo II-23c
Spohr. Concierto n° 3 en Fa Menor²⁹⁷
1r Movimiento (Allegro moderato), cc. 72 y ss.
Pasaje de gran dificultad mecánica.



Uso de amplios saltos interválicos.

Ejemplo II-24a
Crusell. Concierto Op. 5 en fa menor (1815)
1r Movimiento, cc. 132 y ss.
Pasaje de gran dificultad técnica.



Uso de trinos virtuosos (cc. 134-135).

²⁹⁷ Los ejemplos de esta composición que se presentan a continuación se extraen de la edición para clarinete y piano realizada por Carl Rundnagel en la editorial Breitkopf (SPOHR, Louis. *Konzert für Klarinette und Orchester Nr.3 f-moll.* –Carl Rundnagel, ed.-. Wiesbaden: Breitkopf, s.f.).

Ejemplo II-24b
Spohr. Concierto n° 2 Op. 57 en Mib Mayor.
3r Movimiento (Alla Polacca), cc. 111 y ss.
Pasaje de gran dificultad mecánica.



Uso de trinos virtuosos.

Ejemplo II-25a
Weber. Concierto n° 2 Op.74 en Mib Mayor (1811)
1r Movimiento (Allegro), cc. 236 y ss.
Pasaje de gran dificultad mecánica.



Uso de sonidos sobreagudos por encima de Sol5.

Ejemplo II-25b
Spohr. Concierto n° 2 Op. 57 en Mib Mayor.
1r Movimiento (Allegro), cc. 280 y ss.
Pasaje de gran dificultad mecánica.



Uso de cromatismo, arpeggios virtuosos y sonidos sobreagudos por encima de Sol5.

Si bien como se acaba de mostrar en los ejemplos anteriores, el virtuosismo técnico es la principal característica de la escritura romántica para el clarinete en el contexto de la forma musical del concierto solista con orquesta, otros aspectos relacionados con la expresión melódica no son menos importantes para los compositores de la época. Así, un recurso musical tan propio para la idiomática clarinetística como es el carácter altamente expresivo propio de las melodías lentas situadas preferentemente en el registro clarín del instrumento puede ser ampliamente documentado en los movimientos lentos de los conciertos ejemplificados anteriormente (ejemplos II-26a a II-26c).

Ejemplo II-26a
Crusell. Concierto Op. 5 en fa menor (1815)
2º Movimiento (Andante Pastorale), cc. 1-9.
Pasaje expresivo en movimiento lento.

Andante pastorale

Ejemplo II-26b
Weber. Concierto nº 2 en Mib Mayor.
2º Movimiento (Romanze), cc. 1-25.
Pasaje expresivo en movimiento inicial.

Romanze
Andante

Ejemplo II-26c
Spohr. Concierto n° 1 en Do menor.
2° Movimiento (Adagio), cc. 1-10.
Pasaje expresivo en movimiento inicial.



Por otro lado, parece indiscutible que el cuerpo principal del repertorio que aquí se comenta está formado por las aportaciones de tres músicos fundamentales para la historia del clarinete. Por un lado, se encuentra la aportación de dos compositores alemanes de considerable éxito en las primeras décadas del siglo XIX, Carl Maria von Weber (19-XI-1786; 5-VI-1826)²⁹⁸ y Louis Spohr (5-IV-1784; 22-X-1859)²⁹⁹, cuyas composiciones para el instrumento solista y orquesta, dos conciertos y un concertino el primero, cuatro conciertos y varias piezas virtuosas el segundo, establecieron en cierta manera el estándar de dificultad en la escritura para el instrumento en la época. No es baladí señalar que las citadas composiciones surgieron fruto de la colaboración de dichos compositores con los que probablemente fueron los mayores virtuosos clarinetistas virtuosos de su época, Heinrich Baermann (14-II-1784; 11-VI-1847)³⁰⁰ en el caso de Weber, y Simon Hermstedt (29-XII-1778; 10-VIII-1846)³⁰¹, en el caso de Spohr³⁰². Junto a ellos, destaca la aportación fundamental del clarinetista virtuoso escandinavo Bernhard Henrik Crusell (15-X-1775; 28-VII-1838)³⁰³, con tres conciertos y varias piezas virtuosas para el instrumento³⁰⁴. Si bien el estudio y análisis de estas

²⁹⁸ TUSA, Michael C. “Weber. (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von Weber” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 135-172.

²⁹⁹ BROWN, Clive. “Spohr, Louis [Ludewig, Ludwig]” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 198-211.

³⁰⁰ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 37-38.

³⁰¹ *Ibid.* Págs. 128-129.

³⁰² Los frecuentes casos de colaboración entre intérpretes clarinetistas y compositores en distintas épocas han sido estudiados de forma explícita entre otros por la musicóloga británica Pamela Weston (WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi...*).

³⁰³ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 74-77.

³⁰⁴ La producción concertística para clarinete y orquesta de los tres músicos mencionados, Crusell, Weber y Spohr se analiza en RICE, A. *The Clarinet in the Classical Period...* Págs. 166-174. Si bien como señala el propio autor, dicha monografía se centra en los aspectos especialmente relacionados con el clarinete clásico, instrumento típicamente de cinco o seis llaves, extiende sin embargo su objeto de estudio a los tres compositores citados debido a que el modelo de instrumento que estos usaron constituía

obras cubre ampliamente las características específicas de la escritura clarinetística del repertorio romántico para el instrumento solista y acompañamiento orquestal, tal y como se puede observar en los ejemplos musicales aportados anteriormente, fueron muchos los autores que aumentaron dicho repertorio con sus composiciones. Entre ellos, y como señala Eric Hoeprich podrían ser citados los compositores Saverio Mercadante (17-IX-1795; 17-XII-1870)³⁰⁵ con sus dos conciertos para clarinete y orquesta, Franz Danzi (15-VI-1763; 13-IV-1826)³⁰⁶, o A. Gyrowetz (19/20-II-1763; 19-III-1850)³⁰⁷ entre los más conocidos actualmente, así como clarinetistas virtuosos como F. T. Blatt (1793; 9-III-1856)³⁰⁸, K. A. Goepfert (16-I-1768; 11-IV-1818)³⁰⁹, Valentin Bender (19-IX-1801; 14-IV-1873)³¹⁰, o Friedrich Müller (10-XII-1786; 12-XII-1871)³¹¹ entre otros muchos.

Por otra parte, ya se ha señalado que los avances técnicos y constructivos realizados sobre el clarinete no dejaban de tener su reflejo en la música destinada al mismo. Es el caso de las composiciones para clarinete y orquesta de clarinetistas y compositores como el ya citado Iwan Müller (3-XII-1786; 4-II-1854)³¹², Antonin Reicha (26-II-1770; 28-V-1836)³¹³, J. P. Riotte (16-VIII-1776; 20-VIII-1856)³¹⁴, Frédéric Berr (7-IV-1794; 24-IX-1838)³¹⁵, G. B. Gambaro (1785; 1828)³¹⁶ o Franco

en realidad una transición entre el propio modelo clásico y los clarinetes ya claramente románticos con trece (sistema Müller) o más llaves (ver apartado II.2.3 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral).

³⁰⁵ WITTMANN, Michael. “Mercadante, (Giuseppe) Saverio (Raffaele)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 438-448.

³⁰⁶ CORNEILSON, Paul; ALEXANDER, Peter M. “(4) Franz (Ignaz) Danzi” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 4-6.

³⁰⁷ SIMPSON, Adrienne; HICKMAN, Roger. “Gyroetz [Gyrowez, Girowetz], Adalbert” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 620-622.

³⁰⁸ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 53-54.

³⁰⁹ *Ibid.* Págs. 114-115.

³¹⁰ *Ibid.* Pág. 48.

³¹¹ *Ibid.* Págs. 180-181.

³¹² *Ibid.* Págs. 181-184.

³¹³ STONE, Peter Eliot. “Reicha, Antoine(-Joseph)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 129-136. El caso concreto de Reicha muestra como, a pesar de su rechazo por parte del Conservatorio de París, el nuevo clarinete de trece llaves *sistema Müller* tuvo un éxito fulgurante entre algunos de los músicos más prominentes de la época. Así, entusiasmado literalmente por el nuevo clarinete escribió en 1815 su incompleto *Grand Concerto en Sol mineur pour la Clarinette en Si perfectionnée pour Iwan Müller*. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 135).

³¹⁴ BRANSCOMBE, PETER. “Riotte, Philipp Jakob” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 433-434. Riotte fue autor de otro de los primeros conciertos destinados al nuevo instrumento desarrollado por Müller. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 135).

³¹⁵ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 49-50.

³¹⁶ *Ibid.* Págs. 107-110.

Dacosta (17-I-1778; 12-VII-1866)³¹⁷ destinadas específicamente al clarinete de trece llaves denominado *sistema Müller*³¹⁸.

Otras aportaciones tardías al repertorio del concierto para clarinete y orquesta vienen representadas por las obras de Julius Rietz (28-XII-1812; 12-IX-1877)³¹⁹, y su concierto datado ca. 1858, o el muy tardío doble conciertos para clarinete y viola de Max Bruch (6-I-1838; 2-X-1920)³²⁰ datado en 1911.

Teniendo en cuenta lo anterior es evidente que la datación del repertorio para clarinete solista y orquesta se concentra en su mayor parte en la primera mitad del siglo XIX, especialmente y de forma aproximada en el primer tercio del mismo. En este sentido, y precisamente a partir de las décadas centrales de dicha centuria, se registró un claro y acelerado declive en la aportación de nuevas composiciones al citado repertorio. Esta situación se relaciona sin lugar a duda con la práctica desaparición de la figura del clarinetista virtuoso itinerante y cosmopolita que en décadas anteriores había recorrido Europa mostrando en concierto su virtuosismo³²¹, consecuencia de una nueva concepción estética de la música en la que el virtuosismo en los instrumentos de viento madera había pasado de moda. En este sentido, se puede citar la dura crítica y recomendación que el crítico vienés Eduard Hanslick dirigió al virtuoso italiano Romeo Orsi (18-X-1842; 11-VI-1918)³²² cuando este se presentó en concierto en la Viena de 1866:

“That is the place we like to see the players of clarinet, oboe and bassoon; the times are past when crowds of these artists came from everywhere to perform on their boring little pipes”³²³.

Por otro lado, es importante señalar que el repertorio para clarinete solista y acompañamiento orquestal propio del romanticismo no se constituyó únicamente con los conciertos solistas propiamente dichos, sino también con la presencia numerosa de las típicas *fantasías* de carácter puramente virtuoso, normalmente basadas en la estructura del tema y variaciones con introducción y coda. Estas podían estar basadas en

³¹⁷ *Ibid.* Págs. 78-81.

³¹⁸ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 150.

³¹⁹ MELL, Albert; WIEGANDT, Matthias. “Rietz, (August Wilhelm) Julius” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 375.

³²⁰ FIFIELD, Christopher. “Bruch, Max (Christian Friedrich)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 454-456.

³²¹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 192.

³²² WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 189.

³²³ “Ese es el lugar donde nos gusta ver a los músicos de clarinete, oboe y fagot; se acabaron los tiempos en los que multitudes de estos artistas venían de todas partes a tocar con sus pequeños instrumentos aburridos”. (Cit. en *Ibidem*).

temas originales o prestados de otros compositores. Entre otros muchos ejemplos del primer caso, podrían ser citadas obras como la celeberrima *Introducción, Tema y Variaciones* de Gioachino Rossini, datada hacia 1809³²⁴, la *Introducción, Tema y Variaciones Op. 128* de Jan Krtil Kalivoda (21-II-1801; 3-XII-1866)³²⁵, la *Introducción y Variaciones sobre un Tema Sueco para Clarinete y Orquesta Op. 12*³²⁶ de Crusell, publicado por la editorial Peters hacia 1829, o el *Potpourri para Clarinete y Orquesta Op. 80* de L. Spohr³²⁷. En este último caso, hay que hacer notar que si bien inicialmente dichos temas o melodías eran de procedencia variada, tanto instrumental como vocal, conforme avanzó el siglo fueron cada vez más predominantemente de origen vocal, y especialmente relacionados con las producciones operísticas más exitosas de la época. De hecho, en la segunda mitad del citado siglo XIX, con el declive ya comentado en la composición de obras para clarinete solo y acompañamiento orquestal dicho género encontró en estas composiciones prácticamente su único refugio. Así, se puede citar numerosos ejemplos de este tipo de repertorio, especialmente relacionados con la escuela clarinetística italiana del siglo XIX. Entre ellos se cuentan varias de las fantasías dedicadas al instrumento por el gran clarinetista italiano Ernesto Cavallini (30-VIII-1807; 7-I-1874)³²⁸ como la *Fantasia sopra motivi della "Sonnambula"* de Bellini³²⁹, o el *Souvenir de Norma, fantasia per clarinetto e orchestra*³³⁰, así como obras de Domenico Liverani (1805; 20-V-1877)³³¹, y su *Concerto su motivi del Guglielmo Tell di Rossini per clarinetto e orchestra*³³², o de

³²⁴ GOSSETT, Philip. "Rossini, Gioachino (Antonio)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 734-768. Una buena edición de esta obra en su versión para clarinete y piano es la publicada por Jost Michaels en la editorial Hans Sikorki (ROSSINI, Gioachino. *Introduktion, Thema und Variationen für Clarinete und Orchester*. -Jost Michaels, ed.-. Hamburg: Hans Sikorski, 1960).

³²⁵ DAVERIO, John; NEMCOVA, Alena. "Kalliwoda, Johann Wenzel [Kalivoda, Jan Krtil Václav]" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 330-331. Una versión de la obra para clarinete y piano está publicada en la editorial Kunzelmann por el clarinetista y musicólogo alemán Dieter Klöcker (KALLIWODA, J. Wenzeslaus. *Introduction und Variationen für Clarinete in B und Klavier Op. 128*. -Dieter Klöcker, ed.-. Adliswil: Kunzelmann, 1985).

³²⁶ Una versión de la obra para clarinete y piano está publicada en la editorial Sikorski por Jost Michaels. (CRUSELL, B. H. *Introduktion und Variationen ubre ein schwedisches Lied für Klarinette und Orchester op. 12*. -Jost Michaels, ed.-. Hamburg: Hans Sikorski, 1983).

³²⁷ BROWN, Clive. "Spohr, Louis [Ludewig, Ludwig]" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 198-211.

³²⁸ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 68-69.

³²⁹ Instrumentada para clarinete y acompañamiento pianístico u orquestal, y publicada en Milán por la editorial Ricordi en 1843. (AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinetistica Italiana. Virtuosi e Didatti*. Fraso Telesino -Benevento-: El Autor, 2006. Pág. 25).

³³⁰ Publicada en Milán por la editorial Ricordi en 1843. (*Ibidem*).

³³¹ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 165.

³³² AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinetistica...* Pág. 47.

Ferdinando Sebastiani (1803-1860)³³³ y su *Cavatina di Romeo, del M° Bellini, variata per clarinetto e grand'orchestra* o su *Fantasia Belliniana per clarinetto e orchestra*³³⁴ entre otros muchos.

II.5. El clarinete como instrumento del *tutti* orquestal en la música europea de los siglos XVIII y XIX.

Si bien el empleo del clarinete como instrumento de la orquesta en el seno de composiciones religiosas y teatrales es muy temprano, estos primeros usos del instrumento se caracterizaban más por la presencia esporádica o en determinados momentos del instrumento con carácter específicamente solista, y no tanto como instrumento *tutti* miembro de por sí de la agrupación orquestal. En este sentido, y en lo que al contexto religioso se refiere se podría mencionar el temprano uso del instrumento que Vivaldi hizo en su oratorio *Juditha Triumphans* datado en 1716³³⁵, así como las apariciones solistas del mismo en cantatas religiosas de Telemann ya desde la década de 1720³³⁶, y otros compositores barrocos de la primera mitad del siglo XVIII tales como Johann Christoph Graupner (13-I-1683; 10-V-1760)³³⁷, en su cantata *Lasset eure Bitte im Gebet*, datada en 1754³³⁸. Respecto al uso del instrumento en el contexto musical más puramente operístico o teatral, se puede mencionar también su temprana utilización por Antonio Caldara en su ópera *Ifigenia in Aulide* datada en 1718³³⁹, o en la ópera de Francesco Conti *Don Chischiotte in Sierra Morena*, datada en la década de 1720³⁴⁰, así como su participación en una reposición de la ópera de Haendel *Tamerlano* hacia 1744-1745³⁴¹. Con todo, de las obras músico-teatrales tempranas que usaron el clarinete destacan las debidas al francés Jean-Philippe Rameau. Se trata de sus óperas *Zoroastre* (1749), *Acante et Céphise ou La symphatie, pastorale-héroïque* (1751), en las que el uso del instrumento es preceptivo, y de su última ópera *Abaris, ou Les Boréades*,

³³³ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 236.

³³⁴ AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinettistica...* Pág. 71.

³³⁵ Vivaldi utiliza la denominación *clareni* aunque parece evidente que se trata del clarinete. (RICE, Albert R. *The Baroque Clarinet...* Pág. 81).

³³⁶ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 33. Un análisis detallado del uso del clarinete por parte de Telemann se puede encontrar en RICE, Albert R. *The Baroque Clarinet...* Págs. 85-91.

³³⁷ McCREDIE, Andrew D. "Graupner, Christoph" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 312-314.

³³⁸ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 33.

³³⁹ Según Hoeprich, los clarinetes aparecen en el aria *Asia tremi* y en el coro *Nel nome Augusto sonori*. (*Ibidem*).

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ Según Hoeprich, clarinetes en Do son utilizados en el aria *Par che mi nasca in seno* de dicha ópera. (*Ibid.* Pág. 36).

tragédie lyrique (1764), en la que el uso del instrumento se recomienda en lugar del oboe en algunos números³⁴².

Teniendo en cuenta lo anterior, hay que señalar sin embargo, que el uso del instrumento como elemento orquestal con un carácter puramente *tutti* se hizo esperar hasta iniciada la década de 1750. Concretamente hacia 1754-1755 el ya citado Johann Stamitz componía en París tres de sus sinfonías en las que, probablemente por primera vez en la historia de la música occidental, se indicaba específicamente que la sección de cuerda estaría acompañada por una pareja de trompas y otra de clarinetes, con preferencia sobre los oboes³⁴³. En este sentido, Colin Lawson señala que:

“A number of symphonies by him with clarinets and horns were played during that decade, probably including at least one example from the collection *La Melodia Germanica* published by Venier in Paris (1758). The title page of this collection, which also contains music by Wagenseil, Kohaut and Richter, expresses a clear preference for the clarinet, stating of the symphonies that «in place of clarinets, they may be played with two oboes, flutes or violins»³⁴⁴.

Además de las sinfonías del propio Stamitz, el investigador francés Pierre Constant documentó la interpretación en París en 1760 y 1761 respectivamente de otras composiciones con clarinetes y trompas debidas a Ruggi y Schencker³⁴⁵.

Respecto a la progresiva aparición del clarinete como *tutti* orquestal se puede reproducir las palabras más generales de A. Carse, cuando señala que:

“Clarinet parts began to appear sporadically in orchestral scores and parts soon after the middle of the 18th century, and for about 20 or 30 years these instruments were occasionally used in place of oboes. No doubt, before they became common, the new instruments were played by oboe players. In Cramer’s list of the orchestra at Bonn, it will be seen that the clarinets and oboes are combined under one heading, probably indicating that both instruments were played by the same two players”³⁴⁶.

³⁴² *Ibid.* Pág. 38. Un estudio detallado de la aportación de Rameau al uso del clarinete en la música teatral barroca, con extensas reproducciones y ejemplos aparece en RICE, Albert R. *The Baroque Clarinet...* Págs. 114-128.

³⁴³ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 40.

³⁴⁴ “Durante esa década [1750-60] se tocaron [en París] un número de sinfonías compuestas por él [Johann Stamitz] y que incluían clarinetes y trompas, incluyendo al menos un ejemplo de la colección *La Melodia Germánica* publicada por Veiner en París (1758). El título de portada de esta colección, que también contiene música de Wagenseil, Kohaut, y Richter, expresa una clara preferencia por el clarinete, afirmando de las sinfonías que «en lugar de clarinetes, pueden ser tocadas con dos oboes, flautas o violines». (LAWSON, Colin. “The eighteenth-century clarinet and its music. The Classical Clarinet” En: *Mozart. Clarinet Concerto...* Pág. 7).

³⁴⁵ Cit. en RICE, Albert R. *The Baroque Clarinet...* Págs. 154-155.

³⁴⁶ “Las partes para clarinete comenzaron a aparecer esporádicamente en las partituras y partichelas orquestales poco después de mediados del siglo XVIII, y durante 20 o 30 años estos instrumentos se usaron ocasionalmente en lugar de los oboes. Sin duda, antes de que se convirtiera en común, el nuevo instrumento fue tocado por intérpretes oboístas. En el listado de la orquesta de Bonn de Cramer, se puede ver que clarinetes y oboes están combinados bajo una misma llave, probablemente indicando que ambos

Así, el uso del clarinete como *tutti* orquestal a lo largo de gran parte de la segunda mitad del siglo XVIII se produjo ocasionalmente y casi siempre con la posibilidad de alternar dicha participación con otros instrumentos de viento-madera de registro o tesitura aguda como la flauta o especialmente el oboe, tal y como afirma el propio Carse:

“The composers of the generation of Arne, J. C. Bach, Abel, etc., wrote for a pair of oboes simply because these instruments were to be found in every orchestra; because they were accustomed to do so; it was their habit, and everyone else did so, and had done so before their time. It was not because the oboe produced just that particular shade of tone-colour for which their souls craved; not because their parts suited the oboe and no other instrument; and not because the double-reed instrument blended with the strings any better than other wind instruments. It was a convention, and little else. There are no oboe parts in all the earlier symphonies of Haydn or Mozart, or by any of that host of smaller fry who “also ran” in the ‘fifties, ‘sixties and ‘seventies of the 18th century, that would not sound equally well if they were played on clarinets. These composers would have written for clarinets had these instruments been available; they didn’t seem to mind if the oboe parts were played on flutes [...]”³⁴⁷.

Colin Lawson se expresa en el mismo sentido cuando afirma que:

“Many works of that period and the succeeding years contained directions to the effect that oboes might be replaced by clarinets or vice versa. The *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4 (1802), col. 475, writes about this custom: «In France (where people tend to go to extremes) the clarinet, instead of the oboe, is in almost general use for symphonies», and Backofen also reports: «Among the wind instruments, the clarinet is still the favourite of the French and that to such a degree that in symphonies and concertos where the clarinet is not expressly specified, they make it take over the oboe parts»³⁴⁸.

instrumentos fueron tocados por los mismos dos ejecutantes”. (CARSE, Adam. *The Orchestra in the XVIIIth Century*. New York: Broude Brothers, 1969. Pág. 35).

³⁴⁷ “Los compositores de la generación de Arne, J. C. Bach, Abel, etc., escribieron para un par de oboes simplemente porque estos instrumentos se encontraban en cualquier orquesta; porque estaban acostumbrados a hacerlo; era su hábito, y todo el mundo lo hacía, y lo había hecho antes de ellos. No era porque el oboe produjera ese matiz de color sonoro en particular que ansiaban; no porque sus partes se adaptaran al oboe y a ningún otro instrumento; y no porque el instrumento de doble lengüeta se fundiera con la cuerda mejor que otro instrumento de viento. Era una convención y poco más. No hay partes de oboe en las primeras sinfonías de Haydn o Mozart, o en las de cualquiera de la gran cantidad de compositores de poca monta que «también corrían» en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta del siglo XVIII, que no sonaran igualmente bien si se tocaban con el clarinete. Estos compositores habrían escrito para el clarinete si hubieran tenido estos instrumentos a su disposición. No parecía importarles que las flautas tocaran las partes de oboe [...]”. (CARSE, Adam. *The Orchestra...* Págs. 132-133).

³⁴⁸ “Muchos trabajos de esa época y los años siguientes contenían directrices apuntando que los oboes podían ser reemplazados por los clarinetes y viceversa. El *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4 (1802), col. 475, escribe sobre esta costumbre: «En Francia (donde la gente tiende a los extremos) el clarinete, en lugar del oboe, tiene un uso casi general en las sinfonías», y Backofen también señala: «entre los instrumentos de viento, el clarinete es todavía el favorito de los franceses y ello hasta tal punto que en sinfonías y conciertos donde el clarinete no aparece expresamente especificado, hacen que sustituya las partes de oboe». (Cit en KROLL, O. *The Clarinet*. -A. Baines, ed.-. London: Taplinger, 1968. Págs. 48-49). (LAWSON, Colin. “The eighteenth-century clarinet and its music. The Classical Clarinet” En: *Mozart. Clarinet Concerto...* Pág. 93. Nota 13).

Por otra parte, el nuevo uso del clarinete como instrumento *tutti* orquestal coincidió en cierta manera con un cambio en la concepción musical del propio instrumento y su sonoridad. Así, en palabras de Colin Lawson:

“After the middle of the eighteenth century the linking of clarinet and trumpet sound - the Italian term «clarinetto» is a simple diminutive of «clarino» - gave way to a radical redefining of the aesthetics of clarinet writing towards emulation of the human voice. This coincided with a period which by the time of Mozart’s maturity established the five-keyed clarinet (though the pace and progress of this development was by no means uniform throughout Europe), and brought about changes in design which encouraged a greater flexibility throughout the compass. The improvement of response in the lowest (chalumeau) register was to prove especially significant by the time of Mozart’s collaboration with Anton Stadler”³⁴⁹.

Así, la primitiva escritura orquestal clarinetística *tutti* propia de obras del tercer cuarto del siglo XVIII e incluso aproximadamente hasta la década de 1790, tras las últimas obras de Mozart y la aparición de las primeras sinfonías de Beethoven, contrasta en su comedimiento y sencillez técnica con las dificultades y alto grado de virtuosismo que en esa misma época caracterizaban ya la escritura clarinetística propia de los conciertos solistas³⁵⁰. De esta forma, se hace evidente por ejemplo como los distintos compositores evitan conscientemente la parte baja del registro *chalumeau* del instrumento, limitando frecuentemente la tesitura grave del instrumento al sonido Do₃, más frecuentemente Mi₃, de forma similar a la propia tesitura del oboe, renunciando simultáneamente a adjudicar al clarinete pasajes a solo de un mínimo interés, como si hacían con el resto de instrumentos de viento-madera, flauta, fagot y oboe. Un ejemplo de este temprano uso del instrumento como *tutti* orquestal se pueden observar en varias de las sinfonías del francés François Joseph Gossec (17-I-1734; 16-II-1829)³⁵¹ datada en 1761³⁵², o en la Sinfonía nº 3 en Mib Mayor K. 18 de Mozart, atribuida frecuentemente

³⁴⁹ “Después de mediados del siglo dieciocho la asociación del sonido del clarinete y la trompeta (el término italiano «clarinetto» es simplemente un diminutivo de «clarino») dio lugar a una redefinición radical de la estética de la composición para clarinete hacia una imitación de la voz humana. Esto coincidió con un periodo que para la época de madurez de Mozart estableció el clarinete de cinco llaves (aunque el ritmo y el progreso de este desarrollo no fue de ninguna manera uniforme en toda Europa), y provocó cambios en el diseño que alentaron una mayor flexibilidad en todo el registro. La mejora de la respuesta en el registro más grave (chalumeau) resultó especialmente significativa en la época de colaboración de Mozart con Anton Stadler”. (LAWSON, Colin. “The eighteenth-century clarinet and its music. The Classical Clarinet” En: *Mozart. Clarinet Concerto...* Pág. 6).

³⁵⁰ *Ibid.* Pág. 13; HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 74-75.

³⁵¹ BROOK, Barry S.; CAMPBELL, David; COHN, Monica H.; FEND, Michael. “Gossec, François-Joseph” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 186-190.

³⁵² HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 77.

a Abel, y datada hacia 1764-65³⁵³ (ejemplo II-27a y II-27b). En ella, el sonido más grave ejecutado por los clarinetes es el citado Mi³, mientras que el más agudo es el Do⁵, pudiéndose comprobar como proporcionalmente la mayor parte de la música escrita para el instrumento está situada dentro del intervalo Si³-Do⁵, el registro clarín del propio instrumento.

Ejemplo II-27a³⁵⁴
Mozart. Sinfonía n° 3 K. 18 (atr. a Abel)
1r movimiento (Molto allegro), cc. 20-34.
Tesitura centrada en el registro clarín.

³⁵³ EISEN, Cliff; SADIE, Stanley. "Mozart. (3) (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 276-347.

³⁵⁴ Se toma como base del presente ejemplo la edición debida a la editorial alemana Breitkopf & Härtel. (MOZART, W. A. *Symphony No. 3 in Eb Major k. 18 (attr. Abel)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877-1910).

Ejemplo II-27b
Mozart. Sinfonía n° 3 K. 18 (atr. a Abel)
3r movimiento (Presto), cc. 37-56.
Límite grave de la tesitura empleada: Mi3 en c12.

Otros usos del instrumento en repertorios orquestales se produjeron en diversas zonas geográficas europeas, entre las cuales se puede citar por su importancia relativa la corte de Mannheim y su orquesta. Según Albert R. Rice:

“Later in Mannheim, the composers Christian Cannabich and Ignaz Fränzl included clarinets in some of their symphonies during the 1760s and 1770s, and they published many works in Paris. Cannabich included D and Bb clarinets in twelve symphonies, using them more after 1778. Fränzl’s Symphony in F Major (1767 or earlier) has C clarinet parts in all but the second movement. It is similar in style to Stamitz’s symphonies, with the clarinet primarily doubling the strings and filling in the harmonic texture”³⁵⁵.

³⁵⁵ “Después, en Mannheim, los compositores Christian Cannabich e Ignaz Fränzl incluyeron clarinetes en algunas de sus sinfonías durante las décadas de 1760 y 1770 y publicaron muchas obras en París. Cannabich incluyó clarinetes en Re y Sib en doce sinfonías, utilizándolos más después de 1778. La Sinfonía en Fa Mayor de Fränzl (1767 o anterior) tiene partes para clarinete en Do en toda la obra excepto el Segundo movimiento, con el clarinete principalmente doblando a la cuerda y rellenando la textura armónica”. (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 177).

Al igual que en Mannheim, el uso del clarinete como instrumento *tutti* en la orquesta dentro de los géneros más puramente instrumentales se fue extendiendo por Europa. Así, según Rice³⁵⁶ se puede documentar su presencia en el londinense *Haymarket Theater* con la interpretación en 1756 y en 1760 del *Grand Concerto on Clarinets and French Horns* del oboísta alemán Charles Barbandt (30-IV-1716; después de 1775)³⁵⁷. También en Inglaterra se registra la composición probablemente ca. 1762-63 de las tres primeras sinfonías británicas que incluían el clarinete debidas a William Herschel (15-XI-1738; 25-VIII-1822)³⁵⁸, así como la interpretación de obras orquestales con clarinete *tutti* debidas a Thomas Alexander Erskine (1-IX-1732; 9-X-1781)³⁵⁹, sexto conde de Kelly, con su *Periodical Overture No 17 in E-flat Major*, o a François-Hippolyte Barthélemon (27-VII-1741; 20-VII-1808)³⁶⁰, y la interpretación londinense de sus *Six Symphonies Op. 3* de 1769, o de sus *Six Overtures, op. 6* de 1775³⁶¹. Junto a los compositores anteriormente mencionados, Rice señala la presencia a lo largo del continente de varios compositores que incluyeron el clarinete como instrumento *tutti* en sus obras orquestales de las décadas de 1760 y primeros años de la siguiente. Entre ellos, el ya citado anteriormente Franz Xaver Pokorny, el Barón Theodor von Schacht (1748; 20-VI-1823)³⁶², el compositor de origen checo Wenzel Pichl (25-IX-1741; 23-I-1805)³⁶³, o el propio Johann Christian Bach (5-IX-1735; 1-I-1782)³⁶⁴.

Teniendo en cuenta lo anterior, hay que retrasar sin embargo la aparición de partes prominentes destinadas al instrumento hasta las últimas obras orquestales de Mozart. Así, se puede citar la sinfonía nº 39 en Mib Mayor K. 543, datada en 1788 (ver ejemplo II-28), y la versión definitiva de la sinfonía nº 40 en Sol Menor K. 550, datada en 1788, cuya versión inicial no contaba con clarinetes sino con oboes.

³⁵⁶ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 178.

³⁵⁷ ZÖLLNER, Eva. "Barbandt, Charles" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. II. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 685.

³⁵⁸ HERMAN KEAHEY, T. "Herschel, Sir William" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 442-444.

³⁵⁹ JOHNSON, David. "Kelly [Kellie], 6th Earl of [Erskine, Thomas Alexander]" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 464-465.

³⁶⁰ ZASLAW, Neal; McVEIGH, Simon. "Barthélemon, François-Hippolyte" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. II. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 783-784.

³⁶¹ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 178.

³⁶² SCHARNAGL, August; ANGERER, Hugo. "Schacht, Theodor" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXII. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 424.

³⁶³ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 178.

³⁶⁴ POSTOLKA, Milan. "Pichl, Václav [Venceslaus; Wenzel]" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 717-718.

³⁶⁴ ROE, Stephen. "Bach. (12) Johann Christian" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. II. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 413-427.

Ejemplo II-28
Mozart. Sinfonía n° 39 K. 543³⁶⁵
3r Movimiento (Allegro -Trio-), cc. 45-52.

Trio.

Importante pasaje a dúo para los clarinetes.

La importancia del uso que Mozart hizo del clarinete en algunos de sus últimos conciertos para piano tales como el K. 482 en Mib Mayor, K. 488 en La Mayor y K. 491 en Do Menor, no es nada desdeñable. En este sentido, Hoeplich afirma que:

“Few composers appear to have taken more pleasure in writing for winds in their orchestral works than Mozart, and despite their relative skill, Haydn and Beethoven may well have learned a great deal from Mozart’s works, especially the piano concertos”³⁶⁶.

Por otra parte, junto con la música de carácter más puramente orquestal, el uso del clarinete como *tutti* en la orquesta se desarrolló y progresó también de forma evidente e incluso más acelerada que en aquel, en el contexto músico teatral y

³⁶⁵ Se toma como base del presente ejemplo la edición debida a la editorial alemana Breitkopf & Härtel. (MOZART, W. A. *Symphony No. 39 in Eb Major*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877-1910).

³⁶⁶ “Parece que pocos compositores han experimentado tanto placer al escribir para viento en sus obras orquestales como Mozart, y a pesar de su relative habilidad, es posible que Haydn y Beethoven aprendieran mucho de las obras de Mozart, en especial de los conciertos para piano.”. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 75).

operístico³⁶⁷. Así, se puede señalar el uso del instrumento frecuentemente emparejado con las trompas en la Inglaterra de la década de 1760 por parte de compositores como Thomas Arne (12-III-1710; 5-III-1778)³⁶⁸, en obras como *Thomas and Saly* (1761), o *Artaxerxes* (1762), o el propio Johann Christian Bach, citado ya anteriormente, y que había incluido clarinetes afinados en Re y en Sib para el estreno londinense de su *Orione, o sia Diana vendicata* (1763)³⁶⁹. Por su parte, tras las obras de Rameau, en París se utilizaron clarinetes, con una clara preferencia inicial por los afinados en Re aunque con una gran variedad de los mismos, en obras como *Gilles, garçon peintre, z'amoureux-t-et-rival* (1758), en *Annette et Lubin* (1762) o en *Ismène et Isménias* (1763) de Jean Benjamín de La Borde (5-IX-1734; 22-VII-1794)³⁷⁰, así como en muchas de las composiciones de André-Ernest-Modeste Grétry (8-II-1741; 24-IX-1813)³⁷¹, quien utilizó el clarinete en veinticuatro de sus óperas³⁷². Entre otros compositores de impacto internacional que comenzaron a utilizar el clarinete en sus instrumentaciones operísticas se podrían citar a Christoph Willibald Gluck (2-VII-1714; 15-XI-1787)³⁷³ y el italiano Giovanni Paisiello (9-V-1740; 5-VI-1816)³⁷⁴, quien usó por primera vez el instrumento, en su modelo afinado en Re, en su ópera *I scherzo de amore e di fortuna* datada en 1771³⁷⁵. Precisamente, recientes estudios relativos a la incorporación del clarinete en óperas representadas en el teatro napolitano de San Carlos en Italia, muestran como dicha incorporación se produjo progresivamente a partir de los inicios de la década de 1770, para ir en franco aumento en la década siguiente³⁷⁶.

Con todo, y al igual que en el género orquestal sinfónico y concertante, fueron de nuevo las obras de Mozart las que afianzaron un nuevo tratamiento del instrumento

³⁶⁷ Un interesante estudio referido al uso del instrumento en la música operística del XVIII y principios del XIX puede encontrarse en RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Págs. 112-149.

³⁶⁸ HOLMAN, Peter; GILMAN, Todd. "Arne, Thomas Augustine" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. II. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 36-46.

³⁶⁹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 78.

³⁷⁰ FEND, Michael. "La Borde, Jean-Benjamin(-François) de" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 86-87.

³⁷¹ CHARLTON, David; BARTLET, M. Elizabeth C. "Grétry, André-Ernest-Modeste" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 385-395.

³⁷² HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 78.

³⁷³ BROWN, Bruce Alan; RUSHTON, Julian. "Gluck, Christoph Willibald" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 24-58.

³⁷⁴ ROBINSON, Michael F. "Paisiello, Giovanni" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 906-914.

³⁷⁵ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 78.

³⁷⁶ DELDONNA, Anthony. "The Late Eighteenth-Century «Dramatic» Clarinet in Italy: the San Carlo Opera Orchestra of Naples" (Comunicación inédita presentada en el *Clarinet and Woodwind Colloquium 2007*, celebrado los días 22 a 24 de junio de 2007 en la Universidad de Edimburgo -Gran Bretaña-).

en el contexto operístico de finales del siglo XVIII. Así desde su *Idomeneo*, datada en 1780-81, hasta *Die Zauberflöte* y *La Clemenza di Tito*, ambas de 1791, se pueden citar otras composiciones mozartianas fundamentales en la historia de la ópera, como son *Die Entführung aus dem Serail*, de 1781-82, *Le nozze di Figaro*, 1786, *Don Giovanni*, 1787, y *Così fan tutte*, de 1790, todas ellas con una participación notable del instrumento³⁷⁷.

Teniendo en cuenta la evolución histórica descrita hasta el momento, y a pesar de su importancia específica en el desarrollo del clarinete como instrumento orquestal, hay que adjudicar a la obra sinfónica de Beethoven³⁷⁸ el mérito de haber sabido exponer las potencialidades propias del clarinete en dicho contexto orquestal, teniendo en cuenta incluso los diferentes timbres inherentes a los distintos tipos de clarinetes en función de su afinación, en Do, Sib o La, y estableciendo definitivamente al instrumento como un instrumento *tutti* absolutamente imprescindible. Así, Rice señala que:

“Beethoven’s use of C clarinets in the D minor Scherzo of the Ninth Symphony (1826) indicates his desire for a particular tone color. In his orchestral Works, Beethoven demanded from clarinetists a radical increase in volume and endurance, control of a number of articulations and dynamics, and the ability to play in a wide range of tonalities. Due to Beethoven and other composers, the clarinet was an essential addition to the woodwind choir after 1800. His influence was important along with that of the many inventors, players, and makers who were independently contributing to the development of the clarinet”³⁷⁹.

La escritura que Beethoven adjudicó al instrumento en algunos solos de sus sinfonías muestra especialmente el nuevo tratamiento virtuoso que comenzaba a abrirse paso en lo que respecta al uso orquestal del instrumento. Según Hoeprich:

“As noted above, many late eighteenth-century sources, ranking from Mozart, as quoted by Thomas Attwood, to the clarinet methods, urge composers to write for the clarinet only in the keys of C and F. Beethoven’s tendency to modulate to remote tonalities may have presented technical difficulties to clarinet players at the time. In orchestral works he often avoided the problem by simply omitting the clarinets, for example, in bars 69-109 of the Marcia funebre in the «Eroica symphony» op. 55. Beethoven certainly wrote orchestral parts that would have

³⁷⁷ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 75.

³⁷⁸ Hay que señalar que Beethoven incluyó el clarinete en la plantilla orquestal no sólo en sus nueve sinfonías, sino también en cuatro de sus cinco conciertos para piano (de estos sólo lo excluye en su Concierto nº 2 para piano y orquesta Op. 19), en el concierto para violín y orquesta, o en sus numerosas oberturas y otras obras para orquesta sinfónica, tales como la *Misa Solemnis*.

³⁷⁹ “El uso por parte de Beethoven de los clarinetes en Do en el Scherzo en Re menor de la novena sinfonía (1826), indica su deseo de un color sonoro concreto. En sus obras orquestales, Beethoven exigía a los clarinetes un aumento espectacular en volumen y resistencia, el control de un número de articulaciones y dinámicas y la capacidad de tocar en un registro amplio de tonalidades. Debido a Beethoven y a otros compositores, el clarinete fue una adición esencial al coro de viento-madera después de 1800. Su influencia fue importante junto a la de muchos inventores, músicos y fabricantes que contribuían de forma independiente al desarrollo del clarinete”. (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Págs. 181-182).

been unusually difficult and certainly unprecedented, encouraging players and instrument-makers to develop their instrument beyond the five-key model”³⁸⁰.

En el ejemplo II-29a, puede verse uno de los pasajes clarinetísticos a solo más característicos de la producción sinfónica beethoveniana. Se trata del solo adjudicado al clarinete primero en el 2º movimiento de la *Sinfonía n° 6 Op. 68 “Pastoral”*. Por su contorno arpegiado, amplio recorrido interválico desde el Do5 al Do3, así como por sus rasgos articulatorios y dinámicos, en lo que se refiere tanto a la exigencia técnica de un *legatto* puro como a un *stacatto* ligero, así como el piano súbito del compás 76, este solo puede caracterizarse como absolutamente virtuoso e idiomático para el instrumento en Sib. En los ejemplo II-29b, extraído también de la *Sinfonía n° 6 “Pastoral”*, y II-30a y II-30b, extraídos de la *Sinfonía n° 8 Op. 93*, pueden observarse la presencia de una amplia tesitura tanto en el registro grave, hasta el sonido Sol2 (ejemplo II-29b), como en el registro sobreagudo, con la aparición de un Sol5 (ejemplo II-30a y II-30b), intervenciones de nuevo caracterizadas por el contorno arpegiado de las mismas.

Ejemplo II-29a
Beethoven. Sinfonía n° 6, Op. 68 “Pastoral”³⁸¹
2º Movimiento (Andante molto moto “Scena am Bach”), cc. 73-76.

The image shows a musical score for the Clarinet I part of the second movement of Beethoven's Symphony No. 6, Op. 68 'Pastoral'. The score is for measures 73-76. It features a complex arpeggiated contour with dynamic markings like 'cresc.' and 'p'. The score is written for Clarinet I, with other instruments like Flute, Oboe, Bassoon, and Cor also visible in the background.

³⁸⁰ “Como ya se ha mencionado, muchas de las fuentes de finales del siglo XVIII que van desde Mozart, citado por Thomas Attwood, como los métodos, instan a los compositores a escribir para el clarinete solo en las tonalidades de Do y Fa. La tendencia de Beethoven a modular a tonalidades lejanas puede haber presentado dificultades técnicas a los clarinetistas de la época. En las obras orquestales con frecuencia evitaba el problema simplemente omitiendo los clarinetes, por ejemplo en los compases 69-109 de la marcha fúnebre de la “Sinfonía Eróica” op. 55. Es cierto que Beethoven escribió partes orquestales que habrían sido inusualmente difíciles y sin precedente, animando a los músicos y fabricantes de instrumentos a desarrollar su instrumento más allá del modelo de cinco llaves”. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 77).

³⁸¹ En este y en el siguiente ejemplo se toma como base la edición debida a la editorial alemana Litolff. (BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony No. 6 Pastoral in F Major Op. 68*. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, 1870).

Ejemplo II-29b
Beethoven. Sinfonía n° 6, Op. 68 “Pastoral”
2º Movimiento (Andante molto moto “Scena am Bach”), cc. 93-94.

El cl. 1º enlaza arpeggios con el fagot en Sol Mayor que se inician en el sonido Sol2.

Ejemplo II-30a³⁸²
Beethoven. Sinfonía n° 8, Op. 93
3r Movimiento (Tempo di menuetto -Trío-).

³⁸² En este y en el siguiente ejemplo se toma como base la edición debida a la editorial alemana Litolf. (BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony No. 8 in F Major Op. 93*. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, 1870).

Ejemplo II-30b
Beethoven. Sinfonía n° 8, Op. 93
3r Movimiento (Tempo di menuetto -Trío-).

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Horn (Cor). The score is for the third movement of Beethoven's Symphony No. 8, Op. 93, titled 'Tempo di menuetto - Trio'. The music is written in 3/4 time and features a variety of dynamic markings including *cresc.*, *p*, *sf*, *dimin.*, and *pp*. The Clarinet part has a melodic line with slurs and accents. The Bassoon and Horn parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The score concludes with the instruction 'Menuetto Da Capo al Fine.'

Tras la producción beethoveniana, el clarinete estaba total y absolutamente afianzado como uno de los instrumentos más importantes del *tutti* orquestal. En este sentido Hoeplich afirma que:

“A vast amount of orchestral repertoire dates from this period – any symphony, opera, oratorio or instrumental concerto without clarinets would have been exceptional. The symphonies of Beethoven, Schubert (except no. 5), Mendelssohn, and many others, include prominent parts for clarinets, in contrasts to works by Haydn and Mozart only a short time before. Clarinet solos in the slow movements of Beethoven’s symphonies represent exquisite and heartfelt moments”³⁸³.

El uso del clarinete por parte de compositores como Schubert, Mendelssohn, Weber o Berlioz reforzó si cabe su estatus en la orquesta en la primera mitad del siglo XIX. En la segunda, compositores como Brahms, Bruckner, Wagner, Smetana, Tchaikovsky o Rimsky-Korsakov entre otros muchos aumentaron el repertorio de solos orquestales clarinetísticos hasta niveles sin precedentes. Así, se observa un claro y

³⁸³ “Una enorme cantidad de repertorio orquestal data de este período – una sinfonía, ópera, oratorio o concierto instrumental sin clarinetes habría sido excepcional. Las sinfonías de Beethoven, Schubert (excepto la número 5), Mendelssohn, y muchos otros, incluyen importantes partes para clarinetes, en contraste con las obras de Haydn y Mozart anteriores en solo poco tiempo. Los solos para clarinete en los movimientos lentos de las sinfonías de Beethoven representan exquisitos y sentidos momentos”. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 154).

significativo incremento en el grado de virtuosismo exigido en muchos solos orquestales a lo largo del siglo XIX, reflejo sin duda del desarrollo mecánico del instrumento, así como de su técnica. Además de exigir una agilidad técnica considerablemente pronunciada (ver ejemplos II-31a y II-31b), significan en la práctica una ampliación definitiva a toda la tesitura del instrumento, desde la sobreaguda al registro *chalumeau*. No se evitaba ya en modo alguno los registros más graves del instrumento, utilizándolos como un valor tímbrico en sí mismo (ejemplos II-32).

Ejemplo II-31a

Rimsky-Korsakov. *Sherezade* Op. 35 (1888)³⁸⁴

2º Movimiento (“La Leyenda del Príncipe Kalendar”). Recitativo. Moderato assai

Recit. Moderato assai.

tempo *sf* Solo: *lento* *p* *accel.* *cresc.* *poco rit.*

Fermata para el clarinete solista (en La).

Ejemplo II-31b

Rimsky-Korsakov. *Capricho Español* (1887)³⁸⁵

3r movimiento. (Vivo e strepitoso)

brillante *pp* *cresc.* *lunga* *attacca*

Fermata para clarinete solista (Sib) en compases finales.

³⁸⁴ En este ejemplo se toma como base la edición de los materiales de orquesta debida a la editorial alemana Belaieff (RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. *Sherezade*. Leipzig: M.P. Belaieff, 1889).

³⁸⁵ En este ejemplo se toma como base la edición de los materiales de orquesta debida a la editorial alemana Belaieff (RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. *Capriccio espagnole*, op. 34. Leipzig: M.P. Belaieff, 1887).

Ejemplo II-32
Tchaikovsky. Sinfonía nº 5 Op. (1888)³⁸⁶
1r movimiento; Introducción. (Andante).

Andante

Solo a unísono en los clarinetes (La) en registro grave.

Junto a la infinidad de solos orquestales clarinetísticos que generará el repertorio sinfónico romántico, hay que citar también por su importancia y gran dificultad técnica los aparecidos en muchas composiciones operísticas, especialmente en las debidas a compositores italianos como Rossini, Bellini, Donizetti, Paccini, Verdi u otros muchos (ver ejemplo II-33), solos originalmente pensados para distinguidos virtuosos tales como Benedetto Carulli (3-IV-1797; 5-IV-1877)³⁸⁷ o Ernesto Cavallini (30-VIII-1807; 7-I-1874)³⁸⁸, pilares de la importante escuela clarinetística italiana del siglo XIX³⁸⁹. En este sentido, Hoeprich señala que:

“The clarinet parts in the overtures to *Semiramide* and *Otello* present great technical difficulties, especially given that the Italians usually played on clarinets with only six keys. It can be observed that the *scuola Italiana* remained relatively conservative throughout the nineteenth century. For example, Gaetano Labanchi (1829-1908), a Cavallini pupil, played with the reed above throughout his career”³⁹⁰.

³⁸⁶ En este ejemplo se toma como base la edición de los materiales de orquesta debida a la editorial alemana Breitkopf. (TCHAIKOVSKY, P. *Symphony no. 5 in E Minor. Op. 64*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, ca.1930).

³⁸⁷ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 67.

³⁸⁸ *Ibid.* Págs. 68-69.

³⁸⁹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 157.

³⁹⁰ “Las partes para clarinete de las oberturas de *Semiramide* y *Otello* presentan grandes dificultades técnicas, especialmente teniendo en cuenta que los italianos normalmente tocaban con clarinetes de solo seis llaves. Se puede observar que la *scuola italiana* permaneció relativamente conservadora durante todo el siglo XIX. Por ejemplo, Gaetano Labanchi (1829-1908), un alumno de Cavallini, tocó con la caña hacia arriba durante toda su carrera.”. (*Ibidem*).

Ejemplo II-33
Paccini³⁹¹. Saffo (1840)³⁹²
Solo de clarinete.

Por otro lado, y en un sentido general, será también la música operística el medio en el que se comience a introducir en la plantilla orquestal otros tipos de clarinetes, especialmente el clarinete bajo, el cual tras su aparición con un importante solo en la ópera *Les Hugonots* de Meyerbeer, datada en 1836, comenzó a expandir su uso en la orquesta de la mano de compositores operistas europeos tales como el propio Meyerbeer, Berlioz o Verdi. Con todo, fue el alemán Richard Wagner quien desarrolló ampliamente una técnica en la escritura para el instrumento como parte integral de la sección de viento madera. El uso orquestal del instrumento en el último cuarto del siglo XIX fue en aumento, hasta generalizarse prácticamente en el contexto europeo. Así se

³⁹¹ Nacido en Catania, el 17 de febrero de 1796, y muerto en Pescia, el 6 de diciembre de 1867, Pacini fue uno de los operistas italianos más importantes e influyentes entre 1820 y 1840. (BALTHAZAR, S.L. “Pacini, Giovanni” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 860-866).

³⁹² La fuente primaria de este ejemplo procede de la reproducción que del mismo apareció en la 3ª edición del famoso método para clarinete debido al insigne clarinetista español Antonio Romero y Andía, cuya figura será tratada más adelante. (ROMERO, Antonio. *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 -3ª edición-. Pág. 181).

puede citar las obras orquestales de Richard Strauss o Gustav Mahler, así como de los compositores franceses más importantes de la época, tales como Gounod, Saint-Saëns, D'Indy, Cesar Franck, o el joven Debussy. Otros compositores europeos de la segunda mitad del siglo XIX, como por ejemplo los rusos Rimsky-Korsakov o Tchaikovsky, o el checo Antonin Dvorak hicieron un uso frecuente e interesante del propio instrumento en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX³⁹³.

Con respecto a la incorporación del requinto en Mib a la plantilla orquestal, su primera intervención tuvo lugar en el movimiento denominado “Noche de Sabbat” de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz. Si bien la práctica orquestal referida a otros clarinete de tesitura aguda, como concretamente el clarinete afinado en Re, había caído prácticamente en desuso en el paso del siglo XVIII al XIX, hay que señalar que la misma reaparecerá avanzado ya el siglo XIX. Así, hay que destacar su presencia en *Tannhäuser* (1845) y *La Valkiria* de Wagner, de manera que ambos instrumentos el requinto en Re y en Mib fueron empleados por un número creciente de compositores, especialmente en Alemania y Austria³⁹⁴, como demuestra su participación en diversos y numerosos vals y polcas de Lanner y Johann Strauss, o su uso intensivo en las obras sinfónicas de Richard Strauss, tales como *Till Eulenspiegel* (1895), *Ein Heldenleben* y *Der Rosenkavalier*, o ya en el siglo XX en composiciones de Mahler, Schoenberg, Berg o Stravinsky entre otros muchos³⁹⁵.

II.6. El clarinete en la música de cámara de los siglos XVIII y XIX.

La aparición del clarinete ca. 1700 y su posterior evolución y progresivo perfeccionamiento técnico ya ha sido analizado desde un punto de vista histórico y mecánico³⁹⁶, desde un punto de vista relacionado con la progresiva conformación de un repertorio específico para clarinete solista y acompañamiento orquestal³⁹⁷, así como desde la óptica de la inclusión del instrumento en la plantilla orquestal³⁹⁸. Por ello, parece evidente que para conseguir una visión global del papel que el instrumento jugó en la historia de la música occidental en los siglos XVIII y XIX se impone un estudio referente a su uso en el género camerístico. Teniendo en cuenta la amplitud que supone

³⁹³ Ver apartado II.3.3. del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

³⁹⁴ TSCHAIKOV, Basil; “The clarinet family. The high clarinets” En: *The Cambridge Companion to the Clarinet...* Pág. 45.

³⁹⁵ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 282-283.

³⁹⁶ Ver capítulos II.1 y II.2 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

³⁹⁷ Ver capítulo II.4 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

³⁹⁸ Ver capítulo II.5 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

un concepto tal como el de música de cámara, y sobre todo, atendiendo a razones de tipo metodológico dicho estudio se plantea a través de la organización de distintas tipologías camerísticas relacionadas a su vez de forma directa con las plantillas instrumentales que las mismas implicarían. Así, se establecen cinco apartados de carácter más general. El primero, es referente al repertorio para clarinete e instrumento de teclado. El segundo hace referencia a la combinación de clarinete e instrumentos de cuerda, o estos mismos y piano. Un tercer apartado, se refiere a la combinación de clarinete e instrumentos de viento, o clarinete, instrumentos de viento y piano, haciendo hincapié en la formación clásica representada precisamente por el quinteto de viento, así como por agrupaciones de número superior, relacionadas íntimamente con la denominada *Harmoniemusik*. Un cuarto y último apartado incluye otras posibilidades, normalmente excepcionales y no tratadas en los apartados anteriores, aunque con obras de gran importancia histórica y musical. Entre estas se pueden contar las composiciones para agrupaciones mixtas de cuerda y viento con clarinete, estas mismas con la añadidura del piano, o el pequeño pero interesante grupo de composiciones representado por las obras con clarinete, voz y piano.

Sin pretensiones de exhaustividad, lo cual sería en realidad una tarea prácticamente inabarcable, cada uno de los apartados anteriores pretende enumerar un conjunto de obras o composiciones consideradas las más representativas en su género, tanto por sus propias cualidades compositivas como por el éxito y difusión que alcanzaron en su momento.

Por otra parte, hay que señalar que en un plano de carácter más general, la gran mayoría de la música de cámara destinada al clarinete propia de los siglos XVIII y XIX basaba sus planteamientos compositivos en la idea absolutamente predominante de la melodía acompañada, en la que las secciones contrapuntísticas eran, salvo excepciones, muy puntuales y meramente anecdóticas. Incluso aceptando el predominio absoluto de la melodía acompañada, y en su propio contexto, las más de las veces no se podría hablar de una textura camerística verdaderamente integrada con un auténtico diálogo entre diferentes partes a un mismo nivel de importancia. En su lugar, los procedimientos de carácter concertante, en los que el virtuosismo individual jugaba un papel fundamental, campean por la mayor parte de este repertorio, con excepciones tan notables como los quintetos para clarinete y cuerda de Mozart o Brahms, que serán tratados en su momento.

II.6.1. Repertorio para clarinete e instrumento de teclado.

Las composiciones más antiguas destinadas explícitamente al dúo formado por un clarinete y un instrumento de teclado, con una notación desarrollada para el actual sistema pianístico de dos pentagramas, uno para la mano izquierda y otro para la mano derecha, se sitúan todas en los primeros años del siglo XIX. Se trata de las composiciones debidas a los músicos Anton Eberl (13-VI-1765; 11-III-1807)³⁹⁹, con su *Grande Sonata Op. 10* en tres movimientos para clarinete en Sib, Johann Baptiste Vanhal (12-V-1739; 20-VIII-1813)⁴⁰⁰, con cuatro sonatas para clarinete en Do y en Sib, y las seis sonatas de Franz Anton Hoffmeister (12-V-1754; 9-II-1812)⁴⁰¹, una de ellas para clarinete en La, y el resto también para clarinete en Do o Sib. Respecto a las sonatas de estos dos últimos músicos, Hoeprich señala que:

“Otherwise, despite living and working in the same city, these compositions could not be more different. Where Hoffmeister is long-winded and unimaginative, Vanhal’s simpler sonatas display superior structure, variety and humour. Vanhal also appears to have taken the trouble to understand the clarinet, and shows the instrument in its best light”⁴⁰².

Sin embargo, es bastante probable que este género musical como tal existiera ya con algunas décadas de anterioridad, dado la existencia de diversas composiciones pensadas para clarinete y una línea de bajo continuo, el cual podía ser interpretado tanto con instrumentos típicos del bajo, como una viola o un violonchelo, aunque también por instrumentos de teclado, como un clave o piano primitivo, en cuyo caso el intérprete completaba muy probablemente de forma improvisada las armonías no escritas pero implícitas a la propia línea del bajo. En este sentido, desde la temprana sonata del italiano Gregorio Sciroli (5-X-1722; después de 1781)⁴⁰³, datada hacia 1770, aparecieron diversos ejemplos como las debidas al clarinetista de origen suizo Jean Xaver Lefevre (6-III-1763; 9-XI-1829)⁴⁰⁴, y sus *Trois grandes sonates pour clarinette*

³⁹⁹ WHITE, A. Duane. “Eberl, Anton (Franz Josef)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 847-848.

⁴⁰⁰ BRYAN, Paul R. “Vanhal, Johann Baptist” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 254-258.

⁴⁰¹ WEINMANN, Alexander. “Hoffmeister, Franz Anton” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 598-600.

⁴⁰² “Por lo demás, a pesar de vivir y trabajar en la misma ciudad, estas composiciones no podían ser más diferentes. Donde Hoffmeister es denso y carente de imaginación, las sonatas más simples de Vanhal muestran una estructura, variedad y humor superiores. También parece que Vanhal se ha tomado la molestia de comprender el clarinete y muestra el instrumento de la mejor forma posible”. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 83).

⁴⁰³ JACKMAN, James L. “Sciroli, Gregorio” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 887-888.

⁴⁰⁴ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 160-162.

et basse Op. 12, datadas ca. 1793-94. Compuestas para clarinete en Sib, presentan una línea del bajo transportada, al contrario que las doce sonatas aparecidas en su método de clarinete⁴⁰⁵, escritas para clarinete en Do y de dificultad progresiva, en las que se señala que opcionalmente el bajo puede ser transportado para ser interpretadas con un clarinete afinado en Sib. Otro conjunto de sonatas similares en su planteamiento y datación son las debidas a François Devienne (31-I-1759; 5-VII-1803)⁴⁰⁶.

Por otro lado, y teniendo en cuenta la información proporcionada por Hoeprich⁴⁰⁷ y Rice⁴⁰⁸ en sus amplias monografías, hay que decir que junto a las composiciones mencionadas anteriormente en primer lugar, existe un conjunto de obras en muchos casos menos conocidas pero de indudable interés musical y clarinetístico debidas a diversos intérpretes clarinetistas y compositores de la época. Así se podría citar las debidas a Étienne Solère (4-IV-1753; 1817)⁴⁰⁹, y sus *3 Fantasies*, Friedrich Heine (15-VII-1764; 26-XI-1821)⁴¹⁰, datada hacia 1803, Paul Struck (6-XII-1776; 14-V-1820)⁴¹¹ y su *Grand duo Op. 7*, de 1804, la *Sonata Op. 29* de 1809 y la *Sonata Sentimentale Op. 169* (ca. 1812) de Ferdinand Ries (28-XI-1784; 13-I-1838)⁴¹², las *Variaciones* de G. Rossini, datadas en 1809, así como obras de Charles Duvernoy (1766; 28-II-1845)⁴¹³, F. A. Boieldieu (16-XII-1775; 8-X-1834)⁴¹⁴ o Charles Bochsa (9-VIII-1789; 6-I-1856)⁴¹⁵.

El análisis del repertorio citado anteriormente lo muestra como una música en la que predomina absolutamente el concepto de melodía acompañada. En estas composiciones, la idea de diálogo camerístico entre varios instrumentos considerados en pie de igualdad, tal y como se desarrollaría en los cuartetos de cuerda de Haydn, Mozart o Beethoven está prácticamente ausente, de forma que normalmente el instrumento acompañante desempeña un papel claramente secundario frente al papel del solista,

⁴⁰⁵ LEFÈVRE, J. X. *Méthode de clarinette par [...]*. París: Conservatorio de Música, 1802.

⁴⁰⁶ MONTGOMERY, William. "Devienne, François" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 266-268.

⁴⁰⁷ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 83.

⁴⁰⁸ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical period...* Pág. 190.

⁴⁰⁹ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 241-242.

⁴¹⁰ VAN DER STRAETEN, E.; DRAKE, John D. "Heine, (Samuel) Friedrich" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XI. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 318.

⁴¹¹ LONN, Anders. "Struck, Paul (Friedrich)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIV. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 611.

⁴¹² HILL, Cecil. "Ries (4) Ferdinand Ries" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 369-371.

⁴¹³ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 91-92.

⁴¹⁴ FAVRE, Georges; BETZWIESER, Thomas. "Boieldieu, (François-) Adrien" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. III. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 802-807.

⁴¹⁵ TEMPERLEY, Nicholas; CARR, Bruce. "Bochsa, (Robert) Nicholas Charles" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. III. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 764-766.

normalmente de carácter virtuoso. Un ejemplo de este planteamiento podría ser la primera de las citadas anteriormente *Trois grandes sonates pour clarinette et basse Op. 12* de Lefevre. En este sentido Rice afirma que “Clearly, this is a work for a virtuoso”⁴¹⁶. Con todo, hay que señalar que el virtuosismo presente en las obras camerísticas solo en raras ocasiones alcanza los niveles presentes en los conciertos para solista y orquesta datados en la misma época. Por otro lado, y en lo que se refiere al repertorio camerístico comentado hasta el momento, con obras de carácter temprano destinadas al dúo formado por el clarinete y un instrumento de teclado, hay que señalar que en algunas ocasiones no es el clarinete solista quien prevalece en el conjunto general de la obra, sino el acompañamiento pianístico o al teclado. Ello se puede observar en algunas de las citadas sonatas de Vanhal, o como de nuevo señala Rice, al referirse a la sonata de Eberl:

“As found in several early clarinet sonatas, the piano part in the first two movements is quite ornate and brilliant, while the clarinet part, is technically undemanding”⁴¹⁷.

En una siguiente etapa, que podría prolongarse cronológicamente de forma aproximada hasta mediados de la década de 1840, y en la que el virtuosismo técnico seguía siendo un valor en sí mismo, acentuándose su presencia e impacto de forma coherente con la evolución mecánica del instrumento, aparecieron una gran cantidad de nuevas obras destinadas a la combinación de clarinete y piano. Así, siguiendo aproximadamente sus fechas de aparición, se pueden citar las obras debidas al propio Carl Maria von Weber, entre las cuales se encuentran su *Gran Dúo Concertante Op. 48*, datada entre 1815 y 1816 y sus *Variaciones “Silvana” Op. 33*, de 1811⁴¹⁸, o la adaptación realizada por él mismo de su propio *Quinteto para clarinete y cuerda Op. 34*, recientemente reeditada por la editorial alemana Breitkopf & Härtel⁴¹⁹. A estas se añaden otras composiciones, como la interesante *Sonata* de Franz Danzi (15-VI-1763; 13-IV-1826)⁴²⁰, datada entre 1817-1818. Ya en la década de 1820 se registra la aparición de otras obras, entre las que se puede citar las debidas al Archiduque Johann

⁴¹⁶ “Claramente, esta es una obra para un virtuoso”. (RICE, Albert, R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 188).

⁴¹⁷ “Como se aprecia en varias sonatas tempranas para clarinete, la parte de piano de los dos primeros movimientos es bastante elaborada y brillante, mientras que la parte de clarinete no presenta demandas técnicas”. (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 189).

⁴¹⁸ *Ibid.* Pág. 190.

⁴¹⁹ WEBER, Carl Maria von. *Klarinettenquintett B-dur Op. 34*. (Ulrich Leisinger, ed.). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003.

⁴²⁰ CORNEILSON, Paul; ALEXANDER, Peter M. “(4) Franz (Ignaz) Danzi” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 4-6.

Rudolph (8-I-1788; 24-VII-1831)⁴²¹, publicada en 1822, o la temprana *Sonata en Mib* de Mendelssohn, datada en 1824. Posteriores son las composiciones debidas a Norbert Burgmuller (8-II-1810; 7-V-1836)⁴²² y su *Dúo Op. 15* de 1834, así como el *Dúo Brillante Op. 130* (1838), las *Fantasías Op. 146* y *Op. 180*, y el *Adagio und Rondo alla polacca, Op. 214* todas ellas de Karl Gottlieb Reissiger (31-I-1798; 7-IX-1859)⁴²³. Todas estas composiciones se caracterizaban por un cierto grado de virtuosismo, más patente en Bürgmuller o Reissiger que en Mendelssohn o Danzi, aunque es evidente que al igual que las composiciones correspondientes a la época inmediatamente precedente y enumeradas con anterioridad no alcanzan nunca las dificultades técnicas de escritura planteadas en los conciertos para clarinete solista y orquesta de la misma época.

Precisamente, y en lo que se refiere al virtuosismo considerado como elemento común al repertorio clarinetístico europeo con piano aparecido aproximadamente en la primera mitad del siglo XIX, hay que señalar que hacia mediados de siglo se puede apreciar un giro estético en la orientación del mismo, quizá relacionado en parte con el declive de la influencia de los clarinetistas virtuosos itinerantes comentado por Hoeprich⁴²⁴, pero de forma más evidente con un cambio general y de mayor calado en los gustos musicales europeos de la época. Así, por regla general las composiciones para clarinete y piano aparecidas a partir de esta época no se caracterizan especialmente por un nivel de exigencia técnica especialmente elevado, sino por una clara tendencia hacia la expresión melódica (ejemplo II-34). En este sentido, se puede considerar que el repertorio para clarinete y piano bajo la influencia de la nueva tendencia estética comienza con la *Phantasiestücke Op. 73* de R. Schumann, aparecida en 1849⁴²⁵. Otra aportación del mismo Schumann son sus *Drei Romanzen Op. 94*, publicadas por Simrock en 1851, originalmente pensadas para oboe, pero opcionales para violín o clarinete.

⁴²¹ KAGAN, Susan. "Rudolph (Johann Joseph Rainer)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 867.

⁴²² WIEGANDT, Matthias. "Bürgmüller, (August Joseph) Norbert" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IV. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 618.

⁴²³ RUTTER, John; FENSTERER, Manfred. "Reissiger, Carl Gottlieb" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 170-171. La obra para clarinete de Reissiger ha sido estudiada detalladamente en COLTMAN, Charles Arthur.. *Carl Gottlieb Reissiger (1798-1859). Forgotten Composer for the Clarinet*. Tesis Doctoral, University of North Texas (Denton, Texas -E.E.U.U.-), 2002.

⁴²⁴ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 192.

⁴²⁵ *Ibid.* Pág. 193.

Ejemplo II-34
Schumann. *Phantasiestücke Op. 73* (1849)⁴²⁶
1r movimiento (“Zart und mit Ausdruck”). cc. 1-8.



En opinión del propio Hoeplich, tras la aparición de estas obras muy poca música para clarinete y piano de calidad fue publicada hasta la aportación de Brahms en la última década del siglo XIX. En sus propias palabras:

“After the appearance of these works, relatively little music of quality appeared, composers instead spinning off the odd pot-pourri or fantasia, designed to display virtuosity. For example, Carl Baermann’s numerous small compositions for clarinet and piano, with titles like *Concertstück*, *Fantasie*, *Travestie*, *Souvenir*, *Variationen*, published by André and Schott, represent charming contributions to the genre, but not profound. After the Schumann op. 73, little of significance appeared in Germany until Brahms made his contributions⁴²⁷.”

Así, el mismo autor señala que entre las pocas obras de cierta calidad que se publicaron en la segunda mitad del siglo XIX, destinadas al dúo de clarinete y piano, destacan las dos *Sonatas Op. 48* de Richard Hoffman (7-I-1859; 9-XI-1924)⁴²⁸, de 1885, la *Sonata Op. 38* de Felix Draeseke (7-X-1835; 26-II-1913)⁴²⁹, de 1888, o la *Sonata Op. 5* de Gustav Jenner (3-XII-1865; 29-VIII-1920)⁴³⁰, datada en 1899, ya a finales del siglo XIX, todas ellas en la zona geográfica de influencia alemana o austriaca⁴³¹. Por su parte,

⁴²⁶ En este ejemplo se toma como base la edición debida a la editorial alemana Henle (SCHUMANN, Robert. *Phantasiestücke, Opus. 73*. -Ernst Hertrich ed.-. Munich: Henle Verlag, 1986).

⁴²⁷ “Después de la aparición de estas obras, apareció relativamente poca música de calidad. Los compositores, en vez de darle vueltas al extraño pupurri de fantasía, se dedicaron a mostrar virtuosismo. Por ejemplo, las numerosas pequeñas composiciones de Carl Baerman para clarinete y piano con títulos como *Concertstück*, *Fantasie*, *Travestie*, *Souvenir*, *Variationen*, publicadas por André y Schott, representan encantadoras contribuciones al género, pero sin profundidad. Después del op. 73 de Schumann, poco apareció de relevancia en Alemania hasta que Brahms realizó su contribución”. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 193).

⁴²⁸ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 131.

⁴²⁹ KRUECK, Alan H. “Draeseke, Felix (August Bernhard)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 542-543.

⁴³⁰ MARTIN SCHMIDT, Christian. “Jenner, Gustav Uwe” En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vol. IX (Biografías). Kassel: Bärenreiter, 2003. Pág. 1015.

⁴³¹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 193.

en Francia se registra una gran cantidad de composiciones para clarinete y piano en la segunda mitad del siglo XIX, la mayoría de ellas relacionadas en cierta manera con el Conservatorio de París, y sus convocatorias anuales de concursos y exámenes destinadas a sus alumnos⁴³². Entre ellas destacan las aportaciones del virtuoso citado ya con anterioridad Hyacinth Klosé. Otras obras son las debidas a Eugène Walckier (22-VII-1793; 1-IX-1866)⁴³³ y a René de Boissdeffre⁴³⁴ en la década de 1870, junto con la *Sonata Op. 76* de Louis T. Gouvy (3/5-VII-1819; 21-IV-1898)⁴³⁵ de 1882 o la *Introduction et Rondo Op. 72* de Charles-Marie Widor (21-II-1844; 12-III-1937)⁴³⁶ de 1898⁴³⁷. Por su parte, en Inglaterra aparecieron algunas contribuciones debidas a Charles S. Heap (10-IV-1847; 11-VI-1900)⁴³⁸, datadas en 1880, así como al musicólogo Ebenezer Prout (1-III-1835; 5-XII-1909)⁴³⁹ de 1890. También se encuentran los 3 *Intermezzi Op. 13* de Charles Stanford (30-IX-1852; 29-III-1924)⁴⁴⁰, o las obras para clarinete y piano de Alice Mary Smith (19-V-1839; 4-XII-1884)⁴⁴¹, George Osborne (24-IX-1806; 16-XI-1893)⁴⁴², o la *Sonata* para clarinete en La de Will Hadow (27-XII-1859; 8-IV-1937)⁴⁴³, datada en 1897⁴⁴⁴. Todavía un pequeño grupo de composiciones más se puede añadir a la lista. Se trata de algunas composiciones aparecidas en el área geográfica de la Península Escandinava, con obras como las *Scottischer Bilder* de Carl Loewe (30-XI-1796; 20-IV-1869)⁴⁴⁵ para clarinete en Do y piano de 1850, las

⁴³² Un listado cronológico de las obras utilizadas en dichos exámenes desde 1839 hasta 1977 aparece en DANGAIN, Guy. *A propos de... la clarinette*. París: Gerard Billaudot, 1978. Págs. 89-93.

⁴³³ REINLÄNDER, Claus. "Walckiers, Eugène" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 7-8.

⁴³⁴ No se ha podido obtener datos biográficos de este músico francés.

⁴³⁵ COOPER, Jeffrey; NEWARK, Cormac. "Gouvy, Louis Théodore" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 237.

⁴³⁶ RAUGEL, Félix; THOMSON, Andrew. "Widor, Charles-Marie (-Jean-Albert)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 359-361.

⁴³⁷ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 198.

⁴³⁸ BARCLAY SQUIRE, William; WARRACK, John; WILLIAMSON, Rosemary. "Heap, Charles Swinnerton" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 293-294.

⁴³⁹ WILLIAMSON, Rosemary. "Prout, Ebenezer" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 441-442.

⁴⁴⁰ DIBBLE, Jeremy. "Stanford, Sir Charles Villiers" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 278-285.

⁴⁴¹ WILLIAMSON, Rosemary. "Smith, Alice Mary" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIII. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 565.

⁴⁴² MONGRÉDIEN, Jean. "Osborne, George Alexander" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVIII. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 768.

⁴⁴³ FORTUNE, Nigel. "Hadow, W(illiam) H(enry)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 650-651.

⁴⁴⁴ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 198.

⁴⁴⁵ WEST, Ewan. "Loewe, (Johann) Carl (Gottfried)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 68-73.

Fantasiestücke Op. 43 de Niels Gade (22-II-1817; 21-XII-1890)⁴⁴⁶ de 1864, la *Fantasiestyckke en Sol Menor*, pieza de juventud de Carl Nielsen (9-VI-1865; 3-X-1931)⁴⁴⁷, o los *Drei Phantasiestücke Op. 19* de August Widing⁴⁴⁸, un alumno del anteriormente citado Niels Gade⁴⁴⁹. Con todo, parece evidente que como se ha dicho ya anteriormente, tras la composición de la *Phantasiestücke* de Schumann, las piezas más importantes con mucha diferencia para la formación de clarinete y piano fueron las *Sonatas Op. 120* de J. Brahms. Compuestas especialmente para el virtuoso alemán Richard Mühlfeld, ambas sonatas vieron la luz en 1891, siendo inmediatamente publicadas por la editorial Simrock a principios de 1892⁴⁵⁰.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que exceptuar la producción musical relacionada con la escuela clarinetística italiana del siglo XIX, que mantendrá el virtuosismo como una característica propia e inherente a su repertorio. En este sentido se pueden enumerar muchas composiciones debidas no tanto a compositores como tales, sino más bien a la invención musical de clarinetistas virtuosos de la talla de los ya citados Benedetto Carulli o Ernesto Cavallini, u otros como Ferdinando Sebastiani (1803-1860)⁴⁵¹, Luigi Bassi (1833-1871)⁴⁵², Francesco Bianchi (1810-1867)⁴⁵³, Pietro Bottesini (1792-1874)⁴⁵⁴, Gaetano Labanchi (1829-1908)⁴⁵⁵, Domenico Liverani (1805-1876)⁴⁵⁶, Francesco Pontillo (1827-1890)⁴⁵⁷ o Girolamo Salieri (1794-1867)⁴⁵⁸ entre otros muchos. Precisamente, con la escuela clarinetística italiana del siglo XIX alcanzaría su máximo grado de popularidad el tipo de composición en forma de fantasía virtuosa para clarinete y piano basada sobre temas operísticos. Un ejemplo típico de las mismas, la *Fantasia da concerto su motivi del "Rigoletto"* debida al citado Luigi Bassi muestra como en este género se alcanza unos elevadísimos niveles de exigencia técnica tanto en flexibilidad, como en digitación -escalas y arpeggios de todo tipo-, velocidad,

⁴⁴⁶ MARSCHNER, Bo; EGELAND HANSEN, Finn. "Gade, Niels W(ilhelm)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 405-408.

⁴⁴⁷ FANNING, David. "Nielsen, Carl (August)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 887-897.

⁴⁴⁸ No se ha podido encontrar información biográfica referente a este músico.

⁴⁴⁹ HOEPRICH, Erich. *The clarinet...* Pág. 193.

⁴⁵⁰ *Ibid.* Págs. 193-198.

⁴⁵¹ AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinetistica...* Págs. 69-71.

⁴⁵² *Ibid.* Págs. 9-10.

⁴⁵³ *Ibid.* Pág. 12.

⁴⁵⁴ *Ibid.* Pág. 17.

⁴⁵⁵ *Ibid.* Págs. 44-45.

⁴⁵⁶ *Ibid.* Págs. 46-47.

⁴⁵⁷ *Ibid.* Pág. 64.

⁴⁵⁸ *Ibid.* Pág. 68.

staccato y *legato* en intervallos relativamente conjuntos y entre registros muy alejados, o saltos interválicos muy amplios tanto en *legatto* como en *stacatto* (ejemplo II-35)

Ejemplo II-35
Luigi Bassi. *Fantasia da concerto su motivi del “Rigoletto” di G. Verdi*⁴⁵⁹



II.6.2. Repertorio para clarinete y conjunto camerístico de cuerda (dúos, tríos, cuartetos de cuerda y clarinete), y de cuerda/s más teclado.

Como se podrá comprobar a continuación, la combinación instrumental camerística del clarinete con los diversos instrumentos de cuerda ha sido harto frecuente a lo largo de la historia de la música occidental, tras la aparición de aquel a principios del siglo XVIII, y especialmente a partir de las últimas décadas de dicha centuria. Dentro de este corpus de repertorio hay algunas formaciones como el cuarteto y el quinteto de cuerda con clarinete que han recibido una intensa atención por parte de los compositores. Es por ello, así como por la intrínseca calidad e importancia histórica que para el instrumento en sí mismo han representado muchas de estas obras, por lo que se ha estructurado el estudio de este repertorio específico en subapartados concretos, con el objetivo de lograr una mayor claridad en la descripción del mismo, así como una mayor profundidad en la percepción de su importancia relativa.

⁴⁵⁹ En este ejemplo se toma como base la edición debida a la editorial italiana Ricordi. (BASSI, Luigi. *Fantasia da concerto su motivi del “Rigoletto” di G. Verdi*. Roma: Ricordi, 2003).

II.6.2.1. Repertorio para clarinete, y solo, dúo o trío de cuerda.

Si bien en el conjunto del repertorio camerístico para clarinete e instrumentos de cuerda fue la formación de cuarteto, constituida por un clarinete solo y un trío de cuerda con violín, viola y violonchelo, la que desde un primer momento disfrutó de una popularidad más acentuada, otras combinaciones de menor número de componentes también se materializaron en diversas composiciones, especialmente en los últimos años del siglo XVIII y primeros del siglo XIX. Así, se puede citar el *Duo Concertant Op. 16/3* para clarinete y violín⁴⁶⁰ de Etienne François Gebauer (7-III-1776; 1823)⁴⁶¹, las *13 piezas Op. 47* para dos clarinetes y viola del ya citado Franz Krommer, el *Trío en Sib* también para dos clarinetes y viola de Conradin Kreutzer (22-XI-1780; 14-XII-1849)⁴⁶², o el *Trío para clarinete en La, viola y chelo* de Johann Nepomuk Fuchs (1766; 1839)⁴⁶³ fechado en 1808.

Teniendo en cuenta lo anterior, y como ya se ha señalado, hay que decir que el cuarteto camerístico formado por un clarinete y un trío de cuerda constituyó una de las formaciones camerísticas más populares de las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siglo XIX. El género se inició con las obras de Carl Stamitz que incluyen un número relativamente amplio de cuartetos para clarinete u oboe con trío de cuerda, de los cuales el primer grupo de seis cuartetos clasificado como *Op. 8* fue publicado en París en 1773⁴⁶⁴. La cantidad de composiciones que surgieron en los años finales del siglo XVIII y primeros del siglo XIX fue considerablemente elevada. En este sentido, Hoeprich proporciona un listado de compositores que sin ser exhaustivo, puede hacer una idea aproximada de la importancia que llegó a disfrutar el género:

“[...] but the quartet formation, clarinet, violin, viola and violoncello, was considerably more popular. A large number of works have survived by Carl Stamitz, Jean-Baptiste Wanhel, Michel [Yost] with J. C. Vogel, Johann Kuchler, Johann Nepomuk Hummel, Johann Wessley, Albert Walter, Wenzel Pichl, Franz Krommer, Gaspard Proksch, Petrer von Winter, François Devienne, Charles-Simon Catel, Xavier Lefèvre, Paul Struck, Georg Druschetzky, Nicholas Schmidt, Peter Hellendael, Ignace Pleyel, Philipp Meissner, Frédérick Blasius, Franz Anton Hoffmeister, Georg Fuchs, K. A. Goepfert, Valentin Roeser, John Mahon and Charles Bochsá. Arrangements for the same forces, possibly by the publisher

⁴⁶⁰ GEBAUER, Etienne François. *Duo Concertant in C minor Op. 16 No. 3*. (Georgina Dobrée, ed.). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

⁴⁶¹ CHARLTON, David; HERVÉ, Audeón. “Gebauer. (4) Etienne Jean François Gebauer” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IX. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 616.

⁴⁶² BRANSCOMBE, Peter. “Kreutzer, Conradin” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 906-908.

⁴⁶³ FUCHS, Johann Nepomuk. *Trio in D-dur für Klarinette, Viola und Violoncello*. (Otto Biba, ed.). Winterthur: Amadeus Verlag, 1979.

⁴⁶⁴ LAWSON, Colin. *Mozart. Clarinet Concerto...* Págs. 9-10.

Johann André, of Mozart's violin sonatas (K378, 380) and a piano trio (K496) also provide excellent examples of the clarinet quartet at its best⁴⁶⁵.

En los primeros años del siglo XIX, pero ya con una cierta influencia de las nuevas corrientes estéticas de carácter romántico, siguieron apareciendo composiciones destinadas a la citada formación. Entre ellas se puede citar las debidas a compositores y clarinetistas tales como Heinrich Baermann, Bernhard Crusell, Charles Bochsa, J. N. Hummel, Iwan Müller y Franz Berwald. Algunas de estas obras no consistían en composiciones originales sino en arreglos y adaptaciones de composiciones precedentes. Ejemplo de ello son los *Trois Quatuors concertants pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle extrait des oeuvres d'Haydn* publicados en París a principios de siglo XIX por Gambaro, así como el conjunto de tres cuartetos de Mozart publicados por el editor André en 1797, y que en realidad consistían en arreglos y adaptaciones de diversas obras del mismo compositor⁴⁶⁶.

II.6.2.2. El quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda.

Como afirma Albert Rice, la formación camerística constituida por clarinete y cuarteto de cuerda fue bastante infrecuente en el siglo XVIII, siendo el *Quinteto K. 581* de Mozart, compuesto en 1789, la obra que inició el género⁴⁶⁷. Se trata de una de las obras cumbres del repertorio camerístico para el instrumento, en tanto presenta un equilibrio absoluto en el tratamiento de cada uno de los instrumentos, una inspiración melódica superior, además de una escritura absolutamente idiomática para el instrumento, que sin caer en el virtuosismo fácil explota todas las posibilidades expresivas y tímbricas que el instrumento podía ofrecer en la época. En este sentido hay que señalar además que la obra estaba planteada específicamente para el clarinete *di bassetto* interpretado por el clarinetista Anton Stadler, con una extensión en su tesitura grave que lo hacía descender hasta el sonido Do2.

⁴⁶⁵ “[...] pero la formación para cuarteto, clarinete, violín, viola y violonchelo, fue considerablemente más popular. Un gran número de obras se han conservado debidas a Carl Stamitz, Jean-Baptiste Wanhal, Michel [Yost] con J. C. Vogel, Johann Kuchler, Johann Nepomuk Hummel, Johann Wessley, Albert Walter, Wenzel Pichl, Franz Krommer, Gaspard Proksch, Peter von Winter, François Devienne, Charles-Simon Catel, Xavier Lefèvre, Paul Struck, Georg Druschetzky, Nicholas Schmidt, Peter Hellendael, Ignace Pleyel, Philipp Meissner, Frédérick Blasius, Franz Anton Hoffmeister, Georg Fuchs, K. A. Goepfert, Valentin Roeser, John Mahon y Charles Bochsa. Arreglos para la misma plantilla, posiblemente debidos al editor Johann André, de sonatas de violín de Mozart (K378, 380) y un trío con piano (K496) también representan excelentes ejemplos del cuarteto de clarinete en su mejor momento”. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 84).

⁴⁶⁶ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 152.

⁴⁶⁷ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 195.

Tras la obra de Mozart, en los últimos años del siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XIX fueron muchas las composiciones que ampliaron el género. Así, como señalan los musicólogos y clarinetistas Albert Rice⁴⁶⁸ y Eric Hoeprich⁴⁶⁹, se puede citar entre otras el *Quinteto Op. 34* de Weber, datado en 1813, una obra con un nivel de virtuosismo y dificultad técnica comparable a la presentada en los conciertos para clarinete solista y acompañamiento orquestal del mismo compositor. Sin duda, se trata de una de las composiciones básicas en la historia del género. Junto a ellas, otras composiciones entraron a formar parte del repertorio en cuestión, como los quintetos debidos a Backhofen, datados ca. 1804, el quinteto debido a Giacomo Meyerbeer de 1813, así como los creados por Anton Reicha (Op. 89) compuesto ca. 1820, Sigismund von Neukomm y su *Quinteto Op. 8*, ca. 1809, Franz Krommer (Op. 95), Louis Spohr (Op. 34 y Op. 81), Andreas Romberg (Op. 57), Joseph Küffner (1815), F. T. Blatt, Heinrich Baermann (Op. 18 y 23), o ya en la segunda mitad del siglo XIX, Thomas Täglichsbeck con su *Quinteto Op. 44*, de 1863. Con todo, la composición de obras camerísticas para esta formación instrumental en cuestión no vivió sus mejores momentos a partir del segundo tercio del siglo XIX. Fue la aparición en 1891 del propio *Quinteto Op. 115* de J. Brahms⁴⁷⁰ la que ayudó de nuevo a impulsar el género. No en vano, algunas obras posteriores como el *Quinteto Op. 10* de Samuel Coleridge-Taylor (15-VIII-1875; 1-IX-1912)⁴⁷¹ datado en 1895, el *Quinteto Op. 19* de Stephan Krehl (5-VII-1864; 9-IV-1924)⁴⁷², datado en 1902⁴⁷³, o incluso algunas composiciones más tardías como los quintetos debidos a Robert Fuchs (15-II-1847; 19-II-1927)⁴⁷⁴ o Max Reger (19-III-1873; 11-V-1916)⁴⁷⁵, aparecidos en 1914 y 1916 respectivamente, se muestran en clara deuda con el modelo brahmsiano.

⁴⁶⁸ *Ibid.* Pág. 195.

⁴⁶⁹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 151.

⁴⁷⁰ Un magnífico estudio monográfico centrado exclusivamente en esta obra se puede consultar en LAWSON, Colin. *Brahms. Clarinet Quintet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

⁴⁷¹ BANFIELD, Stephen; DIBBLE, Jeremy. "Coleridge-Taylor, Samuel" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 101-104.

⁴⁷² HOLTMEIER, Ludwig. "Krehl, Stephan" En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vol. X (Biografías). Kassel: Bärenreiter, 2003. Págs. 654-655.

⁴⁷³ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 199.

⁴⁷⁴ PASCALL, R.J. "Fuchs, Robert" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 311-312.

⁴⁷⁵ WILLIAMSON, John. "Reger, (Johann Baptist Joseph) Max(imilian)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 92-100.

II.6.2.3. Repertorio para clarinete, cuerda/s e instrumento de teclado.

Uno de los primeros ejemplos del repertorio camerístico para clarinete, instrumento de cuerda y acompañamiento pianístico o participación de un instrumento de teclado fue la *Sonata para Clarinete, Violín, y Bajo Continuo* *WV 580* de Georg Christoph Wagenseil (29-I-1715; 1-III-1777)⁴⁷⁶, datada en los primeros años de la década de 1770⁴⁷⁷. Otros ejemplos de esta combinación camerística son varias composiciones debidas al ya citado Johann Baptist Vanhal, datadas ca. 1775⁴⁷⁸. Sin embargo, la primera gran obra emblemática en el repertorio para clarinete, instrumento de cuerda y teclado fue sin lugar a duda el *Trío en Mib Mayor K. 498* para clarinete, viola y piano de Mozart, comúnmente conocido como “Kegelstatt”. Se trata de uno de los pocos ejemplos de música camerística de la época que verdaderamente y en sentido completo merece tal apelativo, puesto que en esta composición los tres instrumentos se mueven en total pie de igualdad. Si bien la parte pianística presenta una cierta exigencia técnica de carácter virtuoso, las partes solistas de viola y clarinete requieren no solo una evidente destreza técnica, sino también una clara delicadeza en la sonoridad y la articulación empleada.

Si bien la formación para viola, clarinete y piano no tuvo una continuación cercana en el tiempo al trío “Kegelstatt” de Mozart, si vio aumentado su repertorio ya avanzado el siglo XIX con diferentes obras de gran calidad camerística. Así, se puede citar distintas composiciones comenzando por los *Märchenerzählungen Op. 132* de Robert Schumann (8-X-1810; 29-VI-1856)⁴⁷⁹, datada en 1853, titulada originalmente *Märchenphantasien*⁴⁸⁰, además de los *Acht Stücke Op. 83* debidos a Max Bruch (6-I-1838; 2-X-1920)⁴⁸¹, compuestos tardíamente en 1910, o los dos tríos compuestos por Carl Reinecke (23-VI-1824; 10-III-1910)⁴⁸², Op. 274 el primero, original para trompa, clarinete y piano, pero con la versión alternativa para viola, y Op. 264, datados también tardíamente hacia 1905 y 1903 respectivamente.

⁴⁷⁶ KUCABA, John; VAN BOER, Bertil H. “Wagenseil, Georg Christoph” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 928-930.

⁴⁷⁷ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 192.

⁴⁷⁸ *Ibid.* Pág. 192.

⁴⁷⁹ DAVERIO, John; SAMS, Eric. “Schumann, Robert” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 760-816.

⁴⁸⁰ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 199.

⁴⁸¹ FIFIELD, Christopher. “Bruch, Max (Christian Friedrich)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 454-456.

⁴⁸² SIETZ, Reinhold. “Reinecke, Carl (Heinrich Carsten)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 157-159.

Por otro lado, la combinación instrumental constituida por clarinete, violonchelo y piano disfrutó de un mayor éxito comparándola con la anterior con viola, posiblemente por la mejor combinación de sus tesituras. Inaugurada por Beethoven con su *Trío en Sib Op. 11*, composición datada en 1797, en lo referente a esta combinación instrumental se pueden citar numerosos ejemplos de notable calidad compositiva repartidos a lo largo de todo el siglo XIX. Así, enmarcados en un estilo claramente clásico, se encuentran los tríos para clarinete, chelo y piano debidos a los ya citados Ferdinand Ries (Op. 28) o el Archiduque Rudolph ambos alumnos del propio Beethoven, así como los creados por A. Eberl (Op. 36), Edouard Lannoy⁴⁸³ y su Op. 15, A. Gyrowetz (Op. 43) y F. X. Kleinheinz (26-VI-1765; 29-I-1832)⁴⁸⁴ con su trío Op. 8. En opinión de Colin Lawson, los tríos para clarinete, chelo y piano fueron incluso más populares que los quintetos para clarinete y cuerda:

“Trios with cello were more popular than clarinet quintets. A *Terzetto Op. 175* by Franz Hünten was published in 1851. Almost as little known today is a somewhat conservative if well-crafted trio by Louise Farrenc, published in 1861. A yet later trio from 1870 is Vollweiler’s *Fantaisie on Russian Airs*. In France Vincent d’Indy’s Op. 29 of 1887 narrowly pre-dated Brahms’s Clarinet Trio, as did Emil Hartmann’s Serenade Op. 24 of 1890. Activity in the field of the clarinet quintet has apparently by this time slowed to a trickle. Ludwig Pape has an Adagio published in 1863, the year also of the Clarinet Quintet Op. 44 in B flat by the violin virtuoso Theodor Täglichsbeck. Much of the clarinet repertory mentioned above proved worthy rather than enduring, and thus the stage was set for the Trio, Quintet and Sonatas composed by Brahms in the 1890s to make an incalculable contribution to the revival of the clarinet’s profile as a solo instrument”⁴⁸⁵.

Precisamente, en lo que se refiere a la producción camerística para clarinete, chelo y piano durante el período cronológico estudiado, los siglos XVIII y XIX, hay que señalar que la misma se cierra con dos obras de una gran entidad y consistencia. Por un lado, el *Trío Op. 114* de Brahms, datado en 1891, se cuenta entre uno de los mayores logros compositivos de su autor, y por supuesto entre el grupo de composiciones

⁴⁸³ No se ha podido localizar datos biográficos de dicho autor.

⁴⁸⁴ JANCÍK, Hans. “Kleinheinz, Franz Xaver” En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vol. X (Biografías). Kassel: Bärenreiter, 2003. Págs. 243-244.

⁴⁸⁵ “Los Tríos con chelo eran más populares que los quintetos de clarinete. Un *Terzetto Op. 175* de Franz Hünten fue publicado en 1851. Casi tan poco conocido hoy se encuentra un trío de algún modo conservador pero bien construido de Louise Farrenc, publicado en 1861. Un trío todavía más tardío, de 1870, es *Fantaisie on Russian Airs* de Vollweiler. En Francia el Op. 29 de 1879 de Vincent d’Indy precede muy cercano en el tiempo al trío de clarinete de Brahms, como lo hizo la Serenade Op.24 de 1890 de Emil Hartmann. La actividad en el campo del quinteto de clarinete había quedado reducida aparentemente al mínimo. Ludwig Pape publicó un adagio en 1863. El año del Quinteto de clarinete Op.44 en Sib del virtuoso del violín Theodor Täglichsbeck. La mayor parte del repertorio mencionado demostró ser digno pero no duradero, y así se creó el marco para que el trío, quinteto y sonatas compuestas por Brahms en la década de 1890 contribuyeran de modo incalculable al renacimiento del perfil de clarinete como instrumento solista”. (LAWSON, Colin. *Brahms. Clarinet Quintet...* Pág. 8).

camerísticas con clarinete de mayor popularidad y calidad intrínseca de la historia de la música occidental. El *Trío Op. 3* de A. Zemlinsky (14-X-1871; 15-III-1942)⁴⁸⁶, para clarinete en Sib y en La, chelo y piano, datado por su parte en 1896, no solo constituyó una magnífica aportación al repertorio, sino que en cierta forma significó el canto del cisne del romanticismo como estilo compositivo aplicado al género en cuestión.

Por otro lado, si bien la presencia de composiciones camerísticas destinadas a la combinación de clarinete, varios instrumentos de cuerda, e instrumento de teclado ha sido bastante infrecuente a lo largo de la historia, no hay que descartarla por completo. En este sentido se puede citar entre otros el *Divertimento per il pianoforte, clarinetto, viola e violoncello en Sib* de Anna Amalia of Sachsen-Weimar (24-X-1739; 10-IV-1807)⁴⁸⁷, el *Quinteto Op. 41 para clarinete, 2 violas, cello y piano* (1808) del ya citado A. Eberl, o la *Fantaisie sur un thème suisse Op. 55* para clarinete, viola, cello y piano del también citado C. Kreutzer.

II.6.3. El clarinete en las agrupaciones musicales camerísticas de viento, y de viento/s más teclado.

Es indudable que con la incorporación del clarinete, el desarrollo del repertorio camerístico destinado a los instrumentos de viento, ligado en muchos casos a las interpretaciones al aire libre y destinadas específicamente a la denominada *Harmoniemusik*, experimentó un importante impulso abriendo nuevas posibilidades tímbricas para los compositores. También, y considerado este proceso en sentido contrario, se puede afirmar que la presencia del instrumento en estas agrupaciones de viento ayudó a la popularización y progresiva expansión geográfica del mismo. No en vano Rice afirma que:

“The introduction of the clarinet into wind ensembles of pairs of clarinets, horns, bassoons, and sometimes oboes during the 1740s through the 1760s was also a significant factor in the rapid dissemination and acceptance of the clarinet. It was swiftly adopted by military and Harmonie bands and became the leading melodic wind instruments in most large cities throughout Europe, America, and Scandinavia by the 1780s”⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ BEAUMONT, Antony. “Zemlinsky, Alexander von” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 783-786.

⁴⁸⁷ KRAFT G.; HÄRTWIG, Dieter. “Weimar” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 232-235.

⁴⁸⁸ “La introducción del clarinete en las agrupaciones de viento a dos, con clarinetes, trompas, fagotes y a veces oboes desde la década de 1740 y hasta la de 1760, fue también un factor decisivo que contribuyó a la rápida difusión y aceptación del clarinete. Fue rápidamente adoptado por las bandas militares y armonías y se convirtió en el instrumento melódico de viento destacado en la mayoría de las grandes

Teniendo en cuenta lo anterior, si se pretende entender la progresión del instrumento a lo largo del siglo XVIII, y su imprescindible presencia como actor en el contexto histórico del siglo XIX, es evidente la necesidad de un estudio analítico del repertorio camerístico para instrumentos de viento con la participación del clarinete en ambos siglos. Para ello, y partiendo fundamentalmente de razones puramente metodológicas en línea con una mayor facilidad para la exposición de contenidos y su mejor comprensión, el presente capítulo se organiza en cuatro subapartados relacionados con el propio tamaño de la agrupación instrumental camerística a estudiar. Así, si por su importancia intrínseca se toma al quinteto de viento clásico como el eje central del presente capítulo, discutiendo su repertorio propio en el segundo subapartado, las agrupaciones de tamaño menor a este se tratan en un primer subapartado, mientras las agrupaciones con plantillas mayores al sexteto de viento se tratan en el tercero de los subapartados donde se hace hincapié en su relación con la ya citada *Harmoniemusik*. En un último subapartado se trata el repertorio para instrumentos de viento con la inclusión de clarinete, y acompañamiento o participación pianística.

II.6.3.1. Dúos, tríos y cuartetos instrumentales de viento con clarinete.

Las agrupaciones camerísticas con clarinete e instrumentos de viento con una plantilla inferior al quinteto de viento, incluyendo aquí el propio dúo de clarinetes, fueron bastante habituales a lo largo de los siglos XVIII y XIX, y en lo que se refiere a este último, especialmente en sus primeras décadas. En este sentido, y a pesar que los primeros dúos de los que se tiene constancia datan aproximadamente de la primera mitad de la década de 1710⁴⁸⁹, Albert Rice opina que:

“Duets for clarinets were among the most popular chamber music works beginning in the late 1760s. They consisted of original works and adaptations of popular songs and opera arias republished in tonalities comfortable for amateurs. Duets are almost always found as study material in tutors and method books and are among the earliest works that can be directly associated with the classical clarinet”⁴⁹⁰.

ciudades de Europa, América y Escandinavia hacia la década de 1780”. (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Págs. 109-110).

⁴⁸⁹ Se trata de la colección anónima de dúos en dos volúmenes titulada *Airs à Deux Chalumeaux, Deux Trompettes, deux Haubois, deux Violons, deux Flûtes, deux Clarinettes, ou Cors de Chasse* Amsterdam: Estienne Roger, ca. 1712-1715, a la que ya se hizo referencia con anterioridad (ver apartado II.1, página 30 y ss. del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral).

⁴⁹⁰ “Los dúos para clarinete se encontraban entre las obras de música de cámara más populares que empezaron a aparecer a finales de la década de 1760. Consistían en obras originales y adaptaciones de

Se puede afirmar efectivamente y sin ningún tipo de problema que fueron cientos, probablemente incluso más de mil las composiciones de este tipo que vieron la luz a lo largo de los siglos XVIII y XIX⁴⁹¹, con la característica propia de que la composición de las mismas era casi siempre obra de intérpretes clarinetistas, y no tanto de compositores como tales. Además, en muchos casos, la publicación de dichas colecciones de dúos para clarinetes aparecían unidas a materiales destinados claramente a la enseñanza del instrumento. En este sentido se puede citar una gran variedad de colecciones de dúos, como la aparecida en la *Gamme de la clarinette avec six duos pour ce instrument*, publicado en París hacia 1769, debido al clarinetista francés Valentin Roeser⁴⁹², así como las colecciones de dúos publicadas de forma independiente por el mismo autor⁴⁹³, además de las grandes colecciones publicadas por Gaspard Procksch⁴⁹⁴, muchas de ellas actualmente desaparecidas, Abraham (1760-1805)⁴⁹⁵, Michel Yost (1754-1786)⁴⁹⁶ o Amand Vanderhagen (1753-1822)⁴⁹⁷, entre otros, consistentes normalmente en arreglos de arias operísticas.

Ya en el paso hacia el siglo XIX, e incluso en las primeras décadas del mismo, el repertorio para dúo de clarinetes no dejó de florecer, con ejemplos de clarinetistas que podrían ser considerados herencia dieciochesca como Lefevre o Stadler, pero también con aportaciones novedosas debidas a los ya citados anteriormente Franz Tausch, Bernhard H. Crusell, G. Battista Gambaro o Frédéric Berr, entre muchos otros. Por otra parte, y ya en pleno siglo XIX, las nuevas generaciones clarinetísticas no abandonaron el género, como muestra los ejemplos debidos al clarinetista francés H. Klosé, al checo Franz T. Blatt o al italiano Ernesto Cavallini, intérpretes todos ellos citados ya con anterioridad.

canciones populares y arias de ópera publicadas en tonalidades cómodas para los aficionados. Los dúos se encuentran casi siempre como material de estudio en métodos y manuales y están entre las primeras obras que pueden asociarse directamente con el clarinete clásico". (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 183).

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² Muy pocas son las noticias biográficas localizadas sobre este intérprete. Weston señala que nació en Mónaco y murió en París, pero sin concretar fechas, más allá de diversas de sus apariciones como intérprete en la capital francesa entre 1763 y 1774. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 208).

⁴⁹³ *12 Petits airs pour deux clarinettes*. París: Le Menu, s.f.; *Premier et Second Duo pour Clarinettes*. París: Sieber, ca. 1798. (*Ibidem*).

⁴⁹⁴ De origen checo o alemán, desarrolló una importante carrera como intérprete en el París de la segunda mitad del siglo XVIII. A él se deben sus *38 Airs et Duos pour deux clarinettes ou cors Op. 11*, o sus *Recueils d'airs pour deux clarinettes ou deux cors* París: Girard, 1773. (*Ibid.* Págs. 199-200).

⁴⁹⁵ *Ibid.* Págs. 23-24.

⁴⁹⁶ *Ibid.* Págs. 277-278.

⁴⁹⁷ *Ibid.* Págs. 261-262.

Un apartado específico dentro del grupo de las composiciones a dúo con clarinete, viene representado por el caso específico de la formación clarinete-fagot. Según Rice, las primeras composiciones que se remiten a esta plantilla aparecieron publicadas en la década de 1780, existiendo obras de autores tales como Franz Anton Pfeiffer, Devienne, François-Joseph Garnier, François René Gebauer, Karl Andreas Goepfert y Franz Tausch⁴⁹⁸.

Si bien no gozaron de tanto éxito y popularidad como los dúos con clarinete, otras plantillas camerísticas instrumentales de viento con la inclusión del clarinete hicieron progresivamente su aparición, incluso con anterioridad a la eclosión generalizada del género a dúo. Es el caso de la popularidad alcanzada en las décadas centrales del siglo XVIII por las composiciones en las que se combinaban clarinetes y trompas. El ejemplo más conocido de ello es el caso de Haendel y su *Overture* HWV 424 para dos clarinetes y trompa, compuesta hacia la mitad de la década de 1740⁴⁹⁹, o el cuarteto para dicha combinación incluido en el *Essai d'Instruction*⁵⁰⁰, publicado en 1762 por el clarinetista francés citado ya anteriormente Valentin Roeser, y que ha sido atribuido en ocasiones al mismo Johann Stamitz⁵⁰¹. Otros ejemplos debidos a compositores altamente reconocidos en su época podrían ser el *Divertimento en Do Hob. II/14* de Joseph Haydn, o el *Cuarteto en Mib RWV B17* del ya citado Antonio Rosetti, ambos instrumentados para dos clarinetes y dos trompas. Precisamente las composiciones en las que se combinaban ambos instrumentos sirvieron en cierta manera de fuentes iniciales para el progresivo desarrollo de la denominada *Harmoniemusik*⁵⁰².

Al igual que el repertorio a dúo anteriormente citado, composiciones para formaciones instrumentales de viento de mayor tamaño, como tríos o cuartetos camerísticos en las que se incluía el clarinete fueron apareciendo progresivamente ya a partir de las últimas décadas del siglo XVIII. Entre una de las primeras se cuenta el *Trío para clarinete en La, trompa obligada en Re y fagot en Re Mayor* debido a Florian Leopold Gassmann (3-V-1729; 20-I-1774)⁵⁰³, datado según Rice a finales de la década

⁴⁹⁸ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 187.

⁴⁹⁹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 36.

⁵⁰⁰ ROESER, Valentin. *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et la cor.* París: Le Menu, 1762. (Facsimil Geneva: Minkoff, 1972).

⁵⁰¹ RICE, Albert R. *The Baroque Clarinet...* Págs. 128-133.

⁵⁰² HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 84.

⁵⁰³ HILL, George R. "Gassman, Florian Leopold" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 564-566.

de 1760 o principios de la década de 1770⁵⁰⁴, y escrito según el mismo autor en un estilo galante, con predominio melódico del clarinete.

Muchos fueron los compositores que colaboraron en aumentar el repertorio en cuestión, de forma que se puede afirmar sin temor a equivocación alguna que a principios del siglo XIX se había producido una auténtica eclosión de composiciones camerísticas para formaciones de viento. Entre los responsables de la misma se puede citar a compositores como el ya citado François Devienne, con sus numerosas colecciones de tríos para dos clarinete y fagotes, combinación visitada entre otros muchos, por los también citados J. X. Lefèvre, por Michel Yost con sus *Tres Tríos* publicados en París en 1807 pero sin duda anteriores en el tiempo, por Ignaz Pleyel (18-VI-1757; 14-XI-1831)⁵⁰⁵, con sus *Trois Trios concertans, Op. 20* publicados en París en 1789, o por Joseph Wölfl (24-XII-1773; 21-V-1812)⁵⁰⁶ y sus *Dos Tríos* en Mib y Sib publicados en Viena en 1810.

Otros combinaciones dentro del ámbito de la plantilla para trío mantenían el fagot como línea del bajo, y añadían o bien una flauta o bien una trompa junto con el clarinete. Sin embargo, la combinación clarinete, oboe y fagot fue cuanto menos, mucho más infrecuente. Dentro de los ejemplos del primer caso se podrían citar entre otros muchos los *Tres Tríos Concertantes Op. 32* aparecidos en 1806 o los *Tres Tríos Concertantes Op. 42* de 1807, ambas colecciones debidas a François René Gebauer (15-III-1773; 28-VII-1845)⁵⁰⁷, así como los *Tres Tríos Op. 9* de A. F. Eler (1764; 29-IV-1821)⁵⁰⁸, publicados por Pleyel en París en 1807, las *12 Bagatelas para flauta, clarinete y fagot (o corno di bassetto)* de J. S. Mayr (14-VI-1763; 2-XII-1845)⁵⁰⁹, o los *Tres Tríos Concertantes Op. 73* aparecidos en 1805, y debidos al ya citado anteriormente Ignaz Pleyel.

Como se señaló anteriormente, otros tríos de viento estaban constituidos por la combinación de clarinete, trompa y fagot. Como ejemplos de la misma se pueden citar

⁵⁰⁴ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 191.

⁵⁰⁵ BENTON, Rita. "Pleyel (i) (1) Ignace Joseph Pleyel" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 918-922.

⁵⁰⁶ WEST, Ewan. "Wölfl, Joseph" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 510-512.

⁵⁰⁷ CHARLTON, David; AUDEON, Hervé. "Gebauer (i) (2) François René Gebauer" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IX. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 616.

⁵⁰⁸ FAVRE, Georges. "Eler, André-Frédéric" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 112-113.

⁵⁰⁹ BALTHAZAR, S.L. "Mayr, (Johann) Simon" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 178-183.

entre otras muchas, obras de G. F. Fuchs (3-XII-1752; 9-X-1821)⁵¹⁰, y sus *Tres Tríos* publicados en París en 1805, así como de J. G. Lickl (11-IV-1769; 12-V-1843)⁵¹¹ y su *Trío en Mib* datado en 1799. Un poco posterior, datado ca. 1814, se puede citar la aparición del *Trío de Concierto* debido al clarinetista virtuoso B. H. Crusell ampliamente citado con anterioridad, composición que presenta ciertos rasgos de carácter virtuoso.

Si bien como ya se comentó, el grueso del repertorio camerístico para trío de viento se podría datar en las últimas décadas del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX, el género volvería a renacer en el siglo XX con numerosas y variadas aportaciones interesantes, que no se incluyen en la presente Tesis Doctoral, por quedar fuera del ámbito cronológico de la misma.

Al igual que en el caso de la formación para trío de vientos, en lo que se refiere al cuarteto fueron varias las combinaciones instrumentales utilizadas por los compositores. Así, una de las primeras composiciones aparecidas en este género probablemente fueron los *6 Cuartetos Op. 8 para oboe, clarinete, trompa y fagot* debidos a Carl Stamitz, y publicados en Berlín por Hummel en 1777⁵¹². Con todo, entre las diferentes formaciones predominó la formada por flauta, clarinete, trompa y fagot, con obras debidas a Ch. S. Catel (10-VI-1773; 29-XI-1830)⁵¹³ y sus *Tres Cuartetos Op. 1* aparecidos en París en 1796, las colecciones Op. 6 y Op. 11 debidas al ya citado anteriormente A. F. Eler aparecidas ca. 1795 y 1805 respectivamente, así como las debidas al ya citado G. B. Gambaro, con sus *Tres Cuartetos Op. 5* y sus *Trois Quatuors Concertants extraites des oeuvres de Beethoven* aparecidos en 1825, los *Tres Cuartetos Op. 41* del también citado F. R. Gebauer, o los *Tres Nocturnos Concertantes* de L. E. Jadin (21-IX-1768; 11-IV-1853)⁵¹⁴ aparecidos ca. 1800.

Otras formaciones diversas para cuarteto de viento podrían ejemplificarse con composiciones como los *Trois Quatuors pour deux Cors, Clarinette et Basson Op. 31* de G. F. Fuchs, el *Cuarteto para flauta, dos clarinetes y fagot* de I. Pleyel, los *XIII*

⁵¹⁰ ROBERT, Frédéric. "Fuchs, Georg-Friedrich" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IX. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 309.

⁵¹¹ BRANSCOMBE, Peter. "Lickl. (1) Johann Georg Lickl" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 655-656.

⁵¹² JOHANSSON, Carl. "Hummel" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XI. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 827.

⁵¹³ SUSKIN, Sylvan. "Catel, Charles-Simon" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 281-282.

⁵¹⁴ AUDEÓN, Hervé. "Jadin. (2) Louis-Emmanuel Jadin" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 747-750.

Morceaux pour deux clarinetes, cor et basson, Op. 22 debido al virtuoso clarinetista F. Tausch y aparecidos en París en 1814, autores todos ellos citados ya con anterioridad, el *Quartetto Concertante para oboe, corno inglés, clarinete y fagot* de Wenth (27-VI-1745; 3-VII-1801)⁵¹⁵, así como los posteriores *Quartetto para flauta, clarinete, trompa y fagot* del ya citado Saverio Mercadante, el *Cuarteto para flauta, oboe, requinto y clarinete en Sib* de Ponchielli (31-VIII-1834; 17-I-1886)⁵¹⁶, o el cuarteto de viento para oboe, clarinete, trompa y fagot de Carl Futterer (21-II-1873; 5-XI-1927)⁵¹⁷.

II.6.3.2. El quinteto de viento.

Si bien, y como se ha podido comprobar en el apartado inmediatamente anterior, las formaciones camerísticas para instrumentos de viento con la participación del clarinete formadas por plantillas de cuatro o menos componentes recibieron un cierto interés por parte de los diferentes compositores, especialmente en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, fue la formación en quinteto formada por flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot, finalmente conocida bajo la denominación de *quinteto clásico* la que en cierta manera estandarizó y elevó definitivamente la calidad e interés por este tipo de repertorio, y la que ha llegado con más vitalidad hasta las salas de concierto de nuestra época. Así, aunque los primeros acercamientos al género producidos según Albert Rice a finales del siglo XVIII se debieron a Antonio Rosetti citado ya con anterioridad, con su *Quinteto en Mib Mayor para flauta, oboe, clarinete, corno inglés y fagot* y a Nikolaus Schmitt, un quinteto del cual se encuentra perdido actualmente⁵¹⁸, las primeras composiciones conservadas y que presentan específicamente la plantilla instrumental estandarizada son los tres *Quintetti Concertants* debidos a Giuseppe Maria Cambini (13?-II-1746; 1825)⁵¹⁹ y publicados por Sieber en 1802⁵²⁰. En este sentido, el musicólogo Wolfgang Suppan opina que:

“Although there are many exceptions the usual combination, which became established around 1800, is flute, oboe, clarinet, bassoon and horn. This grouping evolved from the imperial Harmoniemusik as used at the Vienna court of Joseph

⁵¹⁵ HELLYER, Roger. “Wendt, Johann (Nepomuk)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVII. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 284.

⁵¹⁶ BUDEEN, Julian; D’AMICO, Fedele. “Amilcare Ponchielli” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 88-91.

⁵¹⁷ FÖLLMI, Beat A. “Futterer, Carl” En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vol. VII (Biografías). Kassel: Bärenreiter, 2002. Págs. 302-303.

⁵¹⁸ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 197.

⁵¹⁹ WHITE, Chappell; GRIBENSKI, Jean; PARCELL, Amzie D. “Cambini, Giuseppe Maria (Gioacchino)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 858-861.

⁵²⁰ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 265 (Nota 364).

II from 1782 (two oboes, two clarinets, two horns and two bassoons). The new quintet combination with its solo voices took advantage of the technical improvements being made to wind instruments during this period, and allowed some of the principles of Haydn's writing for string quartet to be transferred to chamber music for wind instruments"⁵²¹.

Con todo, hubo que esperar a la aparición a partir de 1811 de los veinticuatro quintetos de viento del ya citado Anton Reicha, con sus cuatro colecciones Op. 88, 91, 99 y 100 constituidas por seis composiciones cada una de ellas, junto con los nueve quintetos del también citado Franz Danzi, con sus colecciones Op. 56, 67 y 68 formadas por tres composiciones cada una, escritas entre 1820 y 1824, para que el género se estableciera completamente. Precisamente y como señala Hoeprich, en lo que se refiere a la recepción de las obras de Reicha las reacciones fueron muy variadas, oscilando desde el entusiasmo más optimista que situaba dichas composiciones poco menos que al nivel de los mejores cuartetos de cuerda de Haydn, hasta las opiniones más críticas de personalidades como Berlioz o Spohr que caracterizaban dichas obras como un tanto frías y monótonas⁵²². El uso del clarinete en las mismas, presentando aun ciertos rasgos de virtuosismo en su escritura, no destaca especialmente por encima del nivel de dificultad adjudicado al resto de instrumentos de la agrupación.

Si bien tras el impulso que las composiciones debidas a Reicha y Danzi supusieron para el género, la producción destinada al mismo se redujo ostensiblemente, conforme avanzaba el siglo XIX no dejaron de aparecer diversos ejemplos de buenas composiciones destinadas a la agrupación quintetística en cuestión. Así, además de la colección de arreglos publicados en París en 1824 por Pleyel bajo la denominación de *Quintettes tirés des oeuvres de Haydn, Mozart et Beethoven* debidos a M. J. Mengal (27-I-1784; 4-VII-1851)⁵²³, según la opinión del mismo Hoeprich⁵²⁴ son dignos de ser citados los quintetos debidos a George Onslow (27-VII-1784; 3-X-1853)⁵²⁵ de 1852,

⁵²¹ “Aunque hay muchas excepciones, la combinación habitual, que quedó establecida alrededor de 1800, es flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa. Esta agrupación evolucionó a partir del uso de la *Harmoniemusik* imperial en la corte de Joseph II desde 1782 (dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes). La nueva combinación de quinteto con voces solistas se aprovechó de las mejoras técnicas realizadas a los instrumentos de viento durante este periodo, y permitió que algunos de los principios de la composición de Haydn para cuarteto de cuerda se utilizaran en la música de cámara para instrumentos de viento”. (SUPPAN, Wolfgang. “Wind quintet” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVII. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 434).

⁵²² HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 153.

⁵²³ LADE, John. “Mengal, Martin-Joseph” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVI. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 428.

⁵²⁴ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 199.

⁵²⁵ NIAUX, Vivianne. “Onslow, (André) George (Louis)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 413-414.

Paul Taffanel (16-IX-1844; 21-XI-1908)⁵²⁶ aparecido en 1878, Carli Zöllner⁵²⁷ y su Op. 132, de 1883, o de Theodor Verhey⁵²⁸ y su Op. 28, datado en 1884. En todos ellos el uso del clarinete se circunscribe más a un planteamiento camerístico, con una escritura equilibrada con el resto de instrumentos constitutivos del propio quinteto de viento, que con un planteamiento concertante de carácter virtuoso.

II.6.3.3. Repertorio para conjuntos de viento superiores al quinteto (sexteto, septeto, octeto...). La *Harmoniemusik*.

El repertorio camerístico para conjuntos de viento superiores en número a la formación del quinteto clásico es muy amplio. En este sentido se pueden citar las palabras del propio Eric Hoeprich:

“By far the largest body of repertoire for the Classical clarinet falls under the category of *Harmoniemusik*, or music for winds. By the 1780s, over 400 wind players were employed in Vienna alone, most of whom worked in wind ensembles. In fact, any piece of music, of any number of paired winds, dating from the eighteenth and nineteenth centuries can be defined as *Harmoniemusik*. The large number of duets for two clarinets in the eighteenth century, as well as trios with clarinets with other winds, gives an idea of how popular wind music was”⁵²⁹.

Así, el concepto de *Harmoniemusik* se puede aplicar tanto a la agrupación musical de viento como al repertorio que esta interpretaba, como muestra una de las definiciones del término *harmonie* adoptada por el *Diccionario Harvard de Música*:

“(2) Instrumentos de viento o una banda integrada por instrumentos de viento. A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, este tipo de bandas de dos a doce instrumentos solían estar mantenidas por la aristocracia y su repertorio incluía obras del tipo descrito en *infra* (3), así como transcripciones de otros tipos de música.

(3) [Al.] También *Harmoniemusik*. A finales del siglo XVIII, una obra para instrumentos de viento en varios movimientos (a partir de 1780, lo más habitual

⁵²⁶ BLAKEMAN, Edward. “Taffanel, (Claude) Paul” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIV. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 922.

⁵²⁷ No se ha podido localizar referencia biográfica alguna sobre dicho autor, más allá de las noticias que da el propio Hoeprich sobre su obra. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 199).

⁵²⁸ No se ha podido localizar referencia biográfica alguna sobre dicho autor, más allá de las noticias que da el propio Hoeprich sobre su obra. (*Ibidem*).

⁵²⁹ “Con diferencia, la mayor parte del repertorio para el clarinete clásico se encuentra en la categoría de *Harmoniemusik*, o música para viento. Hacia la década de 1780, se empleaban solo en Viena más de 400 músicos de viento, la mayoría de los cuales trabajaban en agrupaciones de viento. De hecho, se puede definir como *Harmoniemusik* cualquier pieza musical con cualquier combinación de instrumentos de viento a 2 de los siglos XVIII y XIX. La gran cantidad de dúos para clarinete, así como de tríos para clarinetes y otros instrumentos de viento, da una idea de la popularidad de la música de viento”. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 84).

eran parejas de oboes, clarinetes, trompas y fagotes) de un tipo relacionado con el divertimento y que solía denominarse poco antes *partita* o *Parthie*⁵³⁰.

Así, el repertorio destinado a la *Harmoniemusik* consistía tanto en arreglos y adaptaciones de diversas obras musicales, especialmente óperas, sinfonías y oberturas, como en obras originales. Ejemplos de esta última modalidad son conservados debidos a innumerables compositores entre los que Hoeprich destaca a C. F. Abel, J. C. Bach, Beethoven, F. Blasius, Giovanni Giuseppe Cambini, François Devienne, François Joseph Gossec, J. B. Wanhal, Adalbert Gyrowitz, Joseph Haydn, Franz Hoffmeister, Hyacinthe Jadin, Franz Krommer, V. V. Masek, J. S. Mayr, W. A. Mozart, Ignace Pleyel, F. A. Rosetti, J. Rösler, Louis Spohr o Carl Stamitz⁵³¹.

Por otro lado, y en lo referente a una aproximada estandarización del género en cuanto a la plantilla instrumental utilizada, se puede decir que a lo largo del siglo XVIII, y en menor medida en los primeros años del siglo XIX, y dentro de la gran variedad existente en las mismas, existieron dos modalidades de agrupaciones instrumentales primordiales, como fueron el sexteto de viento con oboes o clarinetes, trompas y fagotes, y el octeto de viento, formado por oboes, clarinetes, trompas y fagotes. Otras agrupaciones del mismo o mayor tamaño, con la participación de otros instrumentos como la flauta, el corno inglés, corno di bassetto o incluso trompetas naturales, eran posibles pero sin lugar a duda mucho menos frecuentes. Precisamente, un claro ejemplo de la oscilación del género entre el sexteto y el octeto de viento lo proporciona el mismo Mozart, al transformar añadiendo un par de oboes su inicial *Sexteto en Mib Mayor para clarinetes, trompas y fagotes K. 375* datado en 1781, en su *Serenata en Mib Mayor K. 375* instrumentada en su nueva versión para octeto de viento con dos oboes, dos clarinete, dos trompas y dos fagotes. Las composiciones de Mozart para *Harmoniemusik*, tales como la citada *Serenata K. 375* o su *Serenata en Do menor "Nacht Musique" K. 388*, así como su *Serenata en Sib Mayor K 361/370a "Gran Partita"* no son solo unos ejemplos más del género, sino unas verdaderas obras maestras en las que los recursos musicales que ofrecían los instrumentos de viento de la época son utilizados con verdadera maestría y equilibrio camerístico. No en vano fueron compuestas para los que probablemente eran los mejores intérpretes en la Viena del momento, el octeto de viento mantenido por el propio emperador austriaco José II, del

⁵³⁰ *Diccionario Harvard de Música*. (Don Randel, ed.). Madrid: Alianza, 2001. Pág. 504.

⁵³¹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 85.

cual formaban parte entre otros los hermanos Anton y Johann Stadler, grandes virtuosos clarinetistas⁵³².

Como Mozart, Beethoven compuso diversas obras tanto para sexteto como para octeto, y como en el caso del primero algunas de ellas situaron al género en su nivel más elevado. En este sentido el propio Eric Hoeprich afirma que:

“Beethoven composed several works for wind ensemble, published only in the early 1800s, years after their completion. His *Sextett*, op. 71 (1796) for pairs of clarinets, bassoons and horns represents the genre at its best, even though the composer claims to have written it in one night. The challenging clarinet parts push the five-key clarinet to its limit, while remaining perfectly idiomatic. In the earlier *Parthia*, or *Octett* op. 103 (1792) and *Rondino* WoO 25 (1793) the clarinet occasionally takes a leading role”⁵³³.

Otros compositores actualmente considerados como autores menores, aumentaron el género con sus aportaciones, algunas de gran calidad. Es el caso del ya citado Franz Krommer, precisamente valorado en la actualidad más por sus obras para conjunto de viento que por el resto de su amplia producción.

Como ya se ha comentado anteriormente, junto a las obras originalmente escritas para las *Harmoniemusik*, se publicaban otras muchas bajo la forma de arreglos o adaptaciones para sexteto u octeto de viento especialmente de música operística, pero también de sinfonías u oratorios. En realidad este tipo de composiciones, un conjunto formado por cientos de obras, constituyeron el verdadero cuerpo del repertorio destinado a la propia *Harmoniemusik*. En este sentido se expresa precisamente Eric Hoeprich al señalar que:

“But the true heart of the repertoire for Harmonie lies outside these original works, in the hundreds of arrangements of operas, oratorios, and symphonies. A primary function of such ensembles was to provide background music, just as today’s radio and other electronic devices. For many wealthy households, some sort of wind ensemble, ranging in size from a full octet to a trio of basset horns or even a pair of clarinets, was essential for daily entertainment and for the sorts of social events exemplified by Don Giovanni’s banquet. Virtually every new opera was transcribed for wind ensemble, often more than once. Numerous musicians and composers turned their efforts to creating arrangements for wind ensembles, among them Josef Triebensee and J. N. Went (the Vienna court oboists), Josef Heidenreich, Carl Stamitz, F. X. Süssmayr, Vincenzo Righini, Franz Tausch, J. C. Stumpf, Wenzel Sedlak, Johann André, J. C. Vogel, Paul Wranitzky, G. J.

⁵³² *Ibid.* Pág. 103.

⁵³³ “Beethoven compuso varias obras para agrupación de viento, publicadas solamente a principios del siglo XIX, años después de su finalización. Su *Sexteto op. 71* (1796) para dos clarinetes, fagotes y trompas, representa lo mejor del género, incluso cuando el autor afirma haberlo compuesto en una noche. Las difíciles partes de clarinete llevan al clarinete de cinco llaves a su límite, al mismo tiempo que permanecen perfectamente idiomáticas. En obras anteriores como *Parthia*, o el *Octeto Op. 103* (1792) y *Rondino WoO 25* (1793) el clarinete adquiere ocasionalmente un papel predominante”. (*Ibid.* Pág. 86).

Sartorius, Carl Goepfert, Antonio Salieri, Theodor Schacht, Franz Aspelmayr, J. F. Starzer, Charles Dibdin, J. M. Sperger, Georg Druschetzky and F. A. Rosetti”⁵³⁴.

Hacia 1820, el género de la *Harmoniemusik* entró en franco declive, siendo desplazado por las cada vez más pujantes agrupaciones bandísticas, aunque siguieron apareciendo arreglos de óperas de diferentes compositores, especialmente de Beethoven y Rossini, instrumentados para sexteto u octeto de viento⁵³⁵. En este sentido, Hoeprich señala numerosos compositores que aumentaron el repertorio destinado a este género en los primeros lustros del siglo XIX, Beethoven entre ellos, a pesar de la progresiva disolución del mismo:

“In fact, Beethoven never lost his fondness for the Harmonie, demonstrated by episodes in many of his larger works, such as the *alla marcia* section in the Finale of his Ninth symphony. He composed music for the traditional Harmonie grouping, sextet and octet, as did also, notably, Frédéric Berr, Carl Bochsa, Luigi Cherubini, Giovanni Gambaro, J. N. Hummel, Franz Krommer, Sigismond Neukomm, Heinrich Neumann, Spohr, Franz Wanierzowsky, Weber, Peter von Winter and Anton Wranitzky. Much of this music was published throughout Europe and America”⁵³⁶.

Avanzado el siglo XIX, la producción de *Harmoniemusik* registró un acusado descenso, aunque no desapareció del todo. Algunas composiciones puntuales de gran calidad demuestran este último extremo, tales como la *Serenata Op. 44* para dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, contrafagot, tres trompas y contrabajo del checo Antonin Dvorak, datada en 1878. Precisamente, Hoeprich señala la permanencia del género en manos de diversos compositores. Según dicho musicólogo:

⁵³⁴ “Pero el verdadero corazón del repertorio de la *Harmonie* se encuentra fuera de estas obras originales, en los cientos de arreglos de óperas, oratorios y sinfonías. Una de las funciones principales de dichas agrupaciones era la de proporcionar música de ambiente, al modo de la radio y otros aparatos electrónicos actuales. Para muchos hogares de clase alta era esencial poseer algún tipo de agrupación de viento, variable en tamaño desde un octeto completo hasta un trío de cornos di basseto o incluso un par de clarinetes, para el entretenimiento diario o para los acontecimientos sociales ilustrados en el banquete de *Don Giovanni*. Casi todas las óperas nuevas se transcribieron para agrupación de viento, con frecuencia más de una vez. Numerosos músicos y compositores centraron sus esfuerzos en crear arreglos para agrupaciones de viento, entre ellos Josef Triebensee y J. N. Went (oboistas de la corte de Viena), Josef Heidenreich, Carl Stamitz, F. X. Süßmayr, Vincenzo Righini, Franz Tausch, J. C. Stumpf, Wenzel Sedlak, Johann André, J. C. Vogel, Paul Wranitzky, G. J. Sartorius, Carl Goepfert, Antonio Salieri, Theodor Schacht, Franz Aspelmayr, J. F. Starzer, Charles Dibdin, J. M. Sperger, Georg Druschetzky y F. A. Rosetti”. (*Ibid.* Pág. 87).

⁵³⁵ *Ibid.* Pág. 154.

⁵³⁶ “De hecho, Beethoven nunca perdió su afición a la *Harmonie*, demostrado en episodios de muchas de sus obras más importantes, como la sección *alla marcia* en el Finale de su Novena Sinfonía. Compuso música para la armonía tradicional, sexteto y octeto, como también lo hicieron, de forma destacada Frédéric Berr, Carl Bochsa, Luigi Cherubini, Giovanni Gambaro, J. N. Hummel, Franz Krommer, Sigismond Neukomm, Heinrich Neumann, Spohr, Franz Wanierzowsky, Weber, Peter von Winter y Anton Wranitzky. Gran parte de su música se publicó por toda Europa y América”. (*Ibidem*).

“[...] Harmonie ensembles had not completely disappeared in the late nineteenth century. [...] fine works for winds (including arrangements) have survived by esteemed composers such as Mendelssohn, F. J. Gossec, C. F. Gounod, Elgar, L. T. Gouvy, d'Indy, Franz Lachner and E. N. Méhul”⁵³⁷.

II.6.3.4. Repertorio para clarinete, vientos/s e instrumento de teclado.

Sin ser especialmente frecuentes si se las comparaba con el tipo de repertorio para clarinete y cuerda, o para conjunto de vientos, este tipo de composiciones no dejaron de contar con un nutrido grupo de obras que abarcan desde la formación del dúo de viento más piano, hasta el quinteto o incluso sexteto de viento con piano. Así, partiendo de la plantilla más sencilla, la reducida a un dúo de viento más acompañamiento de teclado se puede citar numerosas obras para clarinete en combinación especialmente con el fagot, la flauta o la trompa. En este sentido, una de las primeras obras en las que se combinaba el clarinete, otro instrumento de viento, y un instrumento de teclado, en este caso el fagot y el clave o piano, fueron las *Sechs kleine Sonaten* que C. P. E. Bach compuso hacia 1760⁵³⁸. La combinación instrumental que esta obra inauguraba fue una de las más fructíferas en este tipo de repertorio. Así, se puede citar composiciones como el *Trío en Mib Mayor Op. 12/1* de Cipriano Potter (3-X-1792; 26-IX-1871)⁵³⁹ o el *Trío en Mib Mayor Op. 43* del ya citado Conradin Kreutzer. En pleno siglo XIX apareció el *Trío Patético* de M. Glinka (20-V-1804; 15-II-1857)⁵⁴⁰, y ya en los primeros años del siglo XX el *Trío en Sol Menor* de Hurlstone (7-I-1876; 30-V-1906)⁵⁴¹. Otra combinación instrumental camerística a trío interesante fue la formada por el clarinete, trompa y piano. En cierta forma, se puede considerar el temprano *Trío para clarinete, trompa y bajo* del prácticamente desconocido Ferdinand Kölbel⁵⁴² como obra precursora de esta formación, si se considera que la línea del bajo continuo sería interpretada muy probablemente por un clave que improvisaría el relleno armónico. Aunque no está datado por su escritura se puede situar en la primera mitad

⁵³⁷ “[...] Los *Harmonie ensembles* no habían desaparecido por completo a finales del siglo XIX. [...] se han conservado buenas obras para viento (incluyendo arreglos) de compositores famosos como Mendelssohn, F. J. Gossec, C. F. Gounod, Elgar, L. T. Gouvy, d'Indy, Franz Lachner y E. N. Méhul”. (*Ibid.* Pág. 199).

⁵³⁸ *Ibid.* Pág. 83.

⁵³⁹ PETER, Philip H.; RUSHTON, Julian. “Potter. (4) (Philip) Cipriani (Hambly) Potter” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 221-223.

⁵⁴⁰ CAMPBELL, James Stuart. “Glinka, Mikhail Ivanovich” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 1-13.

⁵⁴¹ PASCALL, R.J.; DIBBLE, Jeremy. “Hurlstone, William (Yates)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XI. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 885.

⁵⁴² HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 36.

del siglo XVIII⁵⁴³. Entre otras obras susceptibles de ser incluidas en esta categoría se podría citar ya en pleno siglo XIX los *Tríos en Mi Mayor para clarinete en La* de Lachner (2-IV-1802; 20-I-1890)⁵⁴⁴ o el *Trío en Sib Mayor Op. 274* del compositor alemán ya citado Carl Reinecke. De los últimos años del siglo XIX se puede citar el tardío trío de Gustav Jenner, autor citado ya anteriormente, y ya en los primeros años del siglo XX el *Trío en Do menor Op. 8* de Donald Francis Tovey (17-VII-1875; 10-VII-1940)⁵⁴⁵, datado en 1905.

Junto con las anteriores, otra combinación camerística instrumental con cierta popularidad especialmente a lo largo del siglo XIX fue la constituida por la flauta, el clarinete y el piano. Así, se puede citar composiciones debidas al clarinetista y virtuoso italiano Ernesto Cavallini como la *Reverie Russe*, datada ca. 1870, o la *Tarantelle* de Camille Saint-Saëns, datada en 1884 y con una versión para orquesta.

Mención aparte merecen las composiciones destinadas a una formación en trío constituida por dos clarinetes y piano. Si bien estas composiciones no fueron especialmente frecuentes, se puede citar tres ejemplos cuya buena calidad musical explica su todavía frecuente interpretación en la época actual. Se trata del *Rondó* de B. H. Crusell⁵⁴⁶, los dos *Konzertstücke Op. 113* y *Op. 114* para clarinete, corno di bassetto y piano en este caso, y debidos a Felix Mendelssohn o el *Dúo Concertante para dos clarinetes y piano Op. 33* del también virtuoso clarinetista Carl Baermann.

Diversas obras para trío de viento con piano aparecieron especialmente a lo largo del siglo XIX. Entre ellas se puede citar el *Cuarteto para clarinete, flauta, oboe y piano* de Louis Mayeur (25-III-1837; 16-IX-1894)⁵⁴⁷, datado en 1860, o el *Capricho sobre temas Rusos y Daneses para clarinete, flauta, oboe y piano* del ya citado anteriormente Camille Saint-Saëns, datado ca. 1887.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que señalar sin embargo que de las agrupaciones camerísticas para clarinete, instrumentos de viento y piano, fue

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ LEUCHTMANN, Horst. "Lachner. (2) Franz Paul Lachner" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 96-97.

⁵⁴⁵ TILMOUTH, Michael. "Tovey, Sir Donald (Francis)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 664-665.

⁵⁴⁶ CRUSELL, B. H. *Rondo for 2 Clarinets and String Quartet*. (Cindy and Don Christensen, eds.). Monteux (Francia): Música rara, 1991. En las breves notas que aparecen incluidas en la edición anteriormente citada, los propios editores indican que el *Rondó* en cuestión se trata en realidad de un arreglo de autor anónimo y datado ca. 1822, del segundo y tercer movimiento del tercer dueto Op. 6 del propio Crusell, y que en su momento apareció publicado en versión con acompañamiento de cuarteto de cuerda, y en versión pianística.

⁵⁴⁷ GREENWOOD, Nancy Lynne. *Louis Mayeur: his life and works for saxophone based on opera themes*. Tesis Doctoral, Universidad de la Columbia Británica (Canadá), 2005.

específicamente la formada por este último y un cuarteto de viento, la que recibió un interés más acentuado por parte de los compositores⁵⁴⁸. El género, presentado principalmente bajo una plantilla estándar formada por clarinete, oboe, trompa, fagot y piano se inició con una auténtica obra maestra como es el *Quinteto para piano y vientos*, K.452 de Mozart compuesto en 1784, y en la que si bien el piano presenta una escritura con cierto carácter virtuoso, que recuerda en cierta manera a los conciertos para el instrumento del propio autor, los instrumentos de viento y entre ellos el clarinete son tratados en pie de absoluta igualdad camerística, no sin la presencia de ciertas dificultades técnicas adecuadas a los instrumentos disponibles en la época de composición de la propia obra, que en el caso de Mozart se traducen en un uso del registro *chalmereau* del instrumento con bastante libertad.

Muy pocos años después de la aportación de Mozart, otra obra maestra vería la luz. Se trata del *Quinteto Op. 16* de Beethoven, compuesto en 1796 y en cierta manera deudor de la composición anteriormente mencionada. Al igual que ella, y si bien la parte pianística destaca por su dificultad, se debe señalar que los instrumentos de viento y entre ellos el clarinete, aún presentando en ocasiones claros rasgos de escritura virtuosística, están tratados bajo un concepto puramente camerístico y no tanto en un estilo concertante.

Tras la citada obra del genio de Bonn, a lo largo del siglo XIX aparecieron numerosas composiciones para la misma formación, entre las que claramente destacan los *Quintetos Op. 41*, *Op. 53* y *Op. 54* de Franz Danzi, aparecidos a partir de 1810, y ya bastantes décadas después, en 1876, el *Quinteto para flauta, clarinete, trompa, fagot y piano* de Nicolai Rimsky-Korsakov. Numerosos autores de carácter menor hicieron también sus aportaciones al género. Entre los aproximadamente contemporáneos a Danzi se podría citar a F. Witt (8-XI-1770; 3-I-1836)⁵⁴⁹ y su *Quinteto en Mib Op. 6* de ca. 1806, el ya citado anteriormente Ignaz Pleyel y su *Quinteto en Do Mayor*, datado también en los primeros años del siglo XIX, E. V. Lannoy citado ya con anterioridad y su *Quinteto n° 2 en Mib* de 1812, o Friedrich Wilhelm Grund (7-X-1791; 24-XI-

⁵⁴⁸ El repertorio compuesto para dicha formación es objeto central de estudio en la monografía debida a RAGER RATHKE, Donna. *Chamber music for piano-wind quintet (oboe, clarinet, horn, bassoon, piano): a survey*. Kentucky (EEUU): University of Kentucky, 2003.

⁵⁴⁹ GRÜNSTEUDEL, Günther. "Witt, (Jeremias) Friedrich" En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vol. XVII (Biografías). Kassel: Bärenreiter, 2007. Págs. 1049-1051.

1874)⁵⁵⁰ y su quinteto de 1828. Otros autores posteriores con composiciones encuadradas en el género son Heinrich von Herzogenberg (10-VI-1843; 9-X-1900)⁵⁵¹ y su *Quinteto Op. 43* datado en 1884, o las aportaciones aparecidas ya en los primeros años del siglo XX debidas a Fritz Volbach (17-XII-1861; 30-XI-1940)⁵⁵² de 1902 y Albéric Magnard (9-VI-1865; 3-IX-1914)⁵⁵³ publicado en 1904, pero compuesto diez años antes en 1894.

Por otro lado, aunque bastante infrecuente, la combinación instrumental de cuarteto de viento en el que el oboe se sustituye por la flauta, y piano se encuentra representada por el *Quinteto Op. 52* de Louis Spohr, datado en 1820.

II.6.4. Agrupaciones camerísticas de configuración diversa con clarinete:

Junto al numerosísimo grupo de composiciones nombradas con anterioridad, y organizadas en función de su pertenencia a cada uno de los apartados del repertorio camerístico instrumental para clarinete citados hasta el momento, clarinete e instrumento de teclado, clarinete y conjunto camerístico de cuerda sola o con teclado añadido, clarinete y vientos solos o vientos y teclado, existen evidentemente otras posibilidades combinatorias que dan como resultados diversas plantillas instrumentales, articuladas fundamentalmente alrededor de tres categorías principales como son las agrupaciones mixtas de instrumentos de cuerda y viento con clarinete, estas mismas pero con presencia de un instrumento de teclado, y finalmente un pequeño cuerpo de repertorio como es el destinado a la agrupación formada por clarinete, voz y piano que hay que tener en cuenta, no tanto por el volumen de composiciones que lo comprenden sino más bien por la calidad de las mismas.

II.6.4.1. Las agrupaciones mixtas de instrumentos de cuerda y viento (con clarinete).

Si bien un temprano ejemplo clasificable en este tipo de repertorio en cuestión es el ya citado *Trío para clarinete, trompa y bajo* del prácticamente desconocido

⁵⁵⁰ STEPHENSON, Kurt; NEUBACHER, Jürgen. “Grund. 1. Friedrich Wilhelm” En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vol. VIII (Biografías). Kassel: Bärenreiter, 2002. Págs. 121-122.

⁵⁵¹ WESSELY, Othmar; WIECHERT, Bernd. “Herzogenberg, (Leopold) Heinrich (Picot de Peccaduc)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 455-456.

⁵⁵² LOOMIS, George W. “Volbach, Fritz” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 879-880.

⁵⁵³ MACDONALD, Malcom. “Magnard, (Lucien Denis Gabriel) Albéric” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 664-665.

Ferdinand Kölbl., que Hoeprich sitúa en la primera mitad del siglo XVIII⁵⁵⁴, el corpus más abultado de este tipo de repertorio se produjo a partir de las últimas décadas de dicha centuria, y aproximadamente hasta mediados del siglo XIX. Así, si bien existen numerosas composiciones para pequeña plantilla instrumental que combinan el clarinete, otro u otros instrumentos de viento y uno o varios instrumentos de cuerda, tales como el *Trío en Fa Mayor* para clarinete (u oboe), fagot (o violonchelo) y viola de R. Kreutzer (16-XI-1766; 6-I-1831)⁵⁵⁵, publicado en la capital francesa por Sieber padre⁵⁵⁶ ca.1803, el *Cuarteto en Sib Mayor para oboe (o clarinete), violín, viola y chelo (o fagot)* debido a J. Ch. Cannabich (12-XII-1731; 20-I-1798)⁵⁵⁷, los *Trois Quatuors* para clarinete, trompa, fagot y violonchelo, o el *Sextuor Op. 34* para clarinete, trompa, fagot, violín, viola y bajo debidos al ya citado G. F. Fuchs, y aparecidos en París en 1798 y 1802 respectivamente, así como los *Dos Quintetos* para flauta, clarinete, trompa, fagot y viola del también ampliamente citado A. Reicha, aparecidos ca. 1820, el *Sestetto nocturno en Sol* para oboe, clarinete, trompa, dos violas y bajo de G. A. Schneider (19-IV-1770; 19-I-1839)⁵⁵⁸, o el ya bastante posterior *Sexteto* de John Ireland (13-VIII-1879; 12-VI-1962)⁵⁵⁹ para clarinete, trompa y cuarteto de cuerda, de 1898, fueron sin embargo las composiciones para plantillas más amplias tales como el septeto, octeto o noneto las que lograron una amplia difusión tanto geográfica como temporal, que en algunos casos ha llegado incluso hasta nuestros días.

Se puede afirmar que el género adaptado a una plantilla instrumental camerística amplia se inició con el *Septeto en Mib Mayor Op. 20* de Beethoven, instrumentado para clarinete, fagot, trompa, violín, viola, chelo y contrabajo, compuesto en 1799, y que disfrutó de un éxito arrollador en la época que lo ha hecho perdurar hasta nuestros días. Como consecuencia del mismo, una multitud de composiciones de la misma factura comenzaron a surgir, muchas de ellas con la misma estructura instrumental, otras ampliadas a la formación de octeto o incluso de noneto. Así, respecto al primer caso se

⁵⁵⁴ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 36.

⁵⁵⁵ CHARLTON, David. "Kreutzer (1) Rodolphe Kreutzer" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 903-905.

⁵⁵⁶ MACNUTT, Richard. "Sieber, Jean-Georges" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 355-356.

⁵⁵⁷ WOLF, Jean K. "Cannabich (2) (Johann) Christian (Innocenz Bonaventura) Cannabich" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 934-936.

⁵⁵⁸ ROGAN, William J. "Schneider, Georg Abraham" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXII. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 555.

⁵⁵⁹ OTTAWAY, Hugh. "Ireland, John (Nicholson)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 568-570.

puede citar el *Septetto* para clarinete, trompa, fagot, dos violines, viola y chelo de F. Witt, músico citado ya anteriormente, y datado en 1817, o el *Septeto en Mib Mayor Op. 62 KVV 5201* del ya citado C. Kreutzer, para la misma formación instrumental que el Op. 20 de Beethoven, datado ca. 1822, como es el caso también del *Gran Septeto en Sib Mayor* de Franz Berwald (23-VII-1796; 3-IV-1868)⁵⁶⁰, datado en 1828. Aunque obra de juventud, se puede citar también el *Septeto en Mib Mayor Op. Posth.* de Max Bruch (6-I-1838; 2-X-1920)⁵⁶¹, para clarinete, trompa, fagot, dos violines, violonchelo y contrabajo, datado en 1849, cuando el propio compositor contaba únicamente con once años de edad. Respecto al segundo caso, en lo que atañe a formaciones en octeto se pueden citar entre otras la *Serenata* para oboe, clarinete, trompa, fagot, violín, viola, chelo y contrabajo de G. Druschetzky (7-IV-1745; 21-VI-1819)⁵⁶², el *Octuor pour deux violons, alto, violoncelle, hautbois, clarinette, cor et basson Op. 96*, de A. Reicha, aparecido en París ca. 1820, el magnífico *Octeto en Fa Mayor D. 803 Op. Posth.* para clarinete, fagot, trompa, dos violines, viola, chelo y contrabajo de Franz Schubert o el *Octeto en mi Mayor Op. 32* para clarinete, dos trompas, violín, dos violas, chelo y contrabajo del también citado ampliamente L. Spohr. También nonetos como el *Andante en Mib Mayor WO 30* debido a M. Clementi (23-I-1752; 10-III-1832)⁵⁶³, para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, violín, viola, chelo y contrabajo, el *Noneto en Fa Mayor Op. 31* para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, violín, viola, chelo y contrabajo de L. Spohr, aparecido en 1813, o el *Noneto en La menor Op. 77* para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, violín, viola, chelo y contrabajo del ya citado G. Onslow, aparecido en París en 1840. Una buena composición de época posterior es el *Noneto op. 139* para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, violín, viola, chelo y contrabajo de Joseph Rheinberger (17-III-1839; 25-XI-1901)⁵⁶⁴, que demuestra que el género, aunque tuvo su apogeo en las primera mitad del siglo XIX no desapareció del todo a lo largo de dicha centuria.

⁵⁶⁰ GRIMMLEY, Daniel M. "Berwald. (5) Franz (Adolf) Berwald" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. III. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 476-481.

⁵⁶¹ FIFIELD, Christopher. "Bruch, Max (Christian Friedrich)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 454-456.

⁵⁶² WEINMANN, Alexander; FRAME, Damian A. "Druschetzky, Georg" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs 617-618

⁵⁶³ PLANTINGA, Leon; TYSON, Alan. "Clementi, Muzio" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 39-46.

⁵⁶⁴ WÜRZ, Anton; GMEINWIESER, Siegfried. "Rheinberger, Joseph (Gabriel)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 257-258.

II.6.4.2. Las agrupaciones mixtas cuerda, viento (con clarinete), teclado.

Junto con las composiciones planteadas para las agrupaciones camerísticas mixtas de cuerda y viento, y tratadas justo en el apartado anterior, no se debe olvidar la presencia de otro grupo de obras para la misma combinación, pero con la presencia añadida de un instrumento de teclado que representaron un importante papel en la conformación de este tipo de repertorio a lo largo de finales del siglo XVIII y de la siguiente centuria. Así, se puede citar composiciones como el *Sexteto en Mib Mayor Op. 47* para clarinete, trompa, violín, viola, chelo y piano del ya citado A. Eberl, y aparecido ca. 1800, el *Quinteto en La Mayor* para piano, flauta, clarinete, viola y chelo del también citado C. Kreutzer, la *Grand Serenade Concertante Op. 126* para clarinete, trompa, violonchelo y pianoforte de Carl Czerny (21-II-1791; 15-VII-1857)⁵⁶⁵, o el *Quinteto en La menor Op. 81* para piano, clarinete, trompa, violonchelo y contrabajo de F. W. Kalkbrenner (?-XI-1785; 10-VI-1849)⁵⁶⁶, datado en 1826.

Al igual que en el apartado anterior, entre las composiciones dedicadas a una plantilla instrumental mixta, con instrumentos de cuerda y viento, más la presencia del piano, fueron las dedicadas a plantillas camerísticas amplias, como septetos y octetos las que aparecieron con mayor frecuencia. Así, se puede señalar la presencia de composiciones debidas a Louis Ferdinand de Prusia (18-XI-1772; 13-X-1806)⁵⁶⁷, con su *Octeto Op. 12* para piano, clarinete, dos trompas, dos violas y dos chelos, publicado en 1808, al ya citado Ferdinand Ries, con su *Octet op.128* para piano, clarinete, trompa, fagot, cuarteto de cuerda y contrabajo *ad libitum*, o su *Grand septuor Op. 25* para piano, clarinete, dos trompas, violín, violonchelo y contrabajo, o a los también citados J. N. Hummel y su *Septeto Op. 114 "Militar"* para flauta, clarinete, trompeta, violín, chelo, contrabajo y piano, L. Spohr y su *Septeto en La menor Op. 147* para flauta, clarinete, trompa, fagot, violín, chelo y piano, o G. Onslow, con su *Grand septuor Op. 77bis* para piano, flauta, clarinete, fagot, trompa y contrabajo, así como su *Septeto Op. 79* para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot, contrabajo y piano, aparecido en 1852. Junto a todas las anteriores, también se registraron obras de grandes virtuosos pianistas como el ya citado F. W. Kalkbrenner, y su *Grand Septuor Op. 132* para piano, oboe, clarinete,

⁵⁶⁵ LINDEMAN, Stephan; BARTH, George. "Czerny, Carl" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 824-827.

⁵⁶⁶ DEKEYSER, Paul. "Kalkbrenner, Frédéric" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 328-330.

⁵⁶⁷ MCMURTRY, Barbara H. "Louis Ferdinand" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 220-221.

trompa, fagot, violonchelo y contrabajo, datado en 1835, o Ignaz Moscheles (23-V-1794; 10-III-1870)⁵⁶⁸, con su *Grand septuor Op. 88* instrumentado para clarinete, trompa, violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano. Ya en el último tercio del siglo se podría citar el *Octeto* para cuerdas, vientos y piano de A. Dvorack, datado en 1873, pero actualmente perdido⁵⁶⁹.

II.6.4.3. Las agrupaciones poco frecuentes: composiciones para clarinete y guitarra; composiciones para clarinete, teclado y voz.

A pesar de la creencia actualmente generalizada en cuanto a la no viabilidad de la formación camerística formada por una guitarra y un clarinete, creencia fundada en el desequilibrio de volumen sonoro entre ambos instrumentos, hay que señalar que en las primeras décadas del siglo XIX, dicha formación se materializó en diversas obras. Probablemente a ello colaboró el menor volumen sonoro de que hacía gala el clarinete de la época, y que probablemente se equilibraba mejor con el instrumento de cuerda. Así, Hoeprich señala que:

“The charming genre of clarinet with guitar made a brief appearance in the early nineteenth century. André published several little pieces by Heinrich Neumann with names such as *Schweizer serenade* and *Thème Sehnsuchtswalzer de Beethoven*. In Paris the well-known Iwan Müller composed a serenade, as did a certain Monsieur Henry, whose works are preserved in the Bibliothèque Nationale. Ignace Pleyel wrote six sonatas for C clarinet and guitar, also in Paris, and a serenade for the combination might be the work of Gaetano Donizetti. From Italy a sonata by Mauro Giuliani for C clarinet and guitar appeared at this time, and in Vienna Joseph Kreutzer added a flute to the combination, in his Trio Op. 16 (scored for clarinet in A)”⁵⁷⁰.

Además de las señaladas por Hoeprich, otras composiciones que podrían citarse con la inclusión del clarinete y guitarra entre sus efectivos son la *Serenade Op. 68* para guitarra y viola o clarinete de Joseph Kuffner (31-III-1776; 9-IX-1856)⁵⁷¹, o las dos obras debidas al ya repetidamente citado J. N. Hummel aparecidas bajo el título de

⁵⁶⁸ ROCHE, Jerome; ROCHE, Henry. “Moscheles, Ignaz (Isaac)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 163-164

⁵⁶⁹ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 199.

⁵⁷⁰ “El encantador género de clarinete con guitarra tuvo una breve aparición a principios del siglo XIX. André publicó varias piezas pequeñas de Heinrich Neumann con títulos como *Schweizer serenade* y *Thème Sehnsuchtswalzer de Beethoven*. En París, el conocido Iwan Müller compuso una serenata, como también lo hizo un tal Monsieur Henry, cuyas obras se conservan en la Bibliothèque Nationale. Ignace Pleyel compuso seis sonatas para clarinete en Do y guitarra, también en París, y una serenata para esta combinación podría ser obra de Gaetano Donizetti. En esta época apareció una sonata de Mauro Giuliani para clarinete en Do y guitarra, y en Viena Joseph Kreutzer añadió una flauta a esta combinación, en su Trio Op. 16 (instrumentado para clarinete en La)”. (*Ibid.* Pág. 152).

⁵⁷¹ HENKE, Matthias. “Kuffner, Joseph (Georg)” En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vol. X (Biografías). Kassel: Bärenreiter, 2003. Págs. 800-802.

Grande sérénade en pot pourri Op 63 y Op. 66 ambas para piano, violín, guitarra, clarinete (o flauta), fagot y violonchelo.

Otra tipología de repertorio no demasiado frecuente es la constituida por composiciones con una plantilla para voz, clarinete y piano. De entre todas ellas destaca la debida a Franz Schubert y titulada *Der Hirt auf dem Felsen* D965⁵⁷². Compuesta en 1828, y en realidad su último lied, su calidad intrínseca la ha convertido en una pieza famosa e interpretada incluso en la actualidad. Con todo, no fue la única composición para una plantilla tan peculiar. Obras como las *Seis Canciones Alemanas* de L. Spohr, *Hirtensong* de Giacomo Meyerbeer (5-IX-1791; 2-V-1864)⁵⁷³, dedicada al clarinetista alemán Reichardt (28-IX-1789; ¿?)⁵⁷⁴ en 1842⁵⁷⁵, o diversas otras debidas a Franz Lachner, Conradin Kreutzer, Gottfried Herrmann y J. W. Kalliwoda significaron una ampliación no solo cuantitativa, sino también cualitativa del repertorio en cuestión.

⁵⁷² Más conocida en el contexto hispanoamericano bajo su traducción como *El Pastor en la Roca*.

⁵⁷³ BRZOSKA, Matthias. "Meyerbeer, Giacomo" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 566-580.

⁵⁷⁴ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 205-206.

⁵⁷⁵ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 151.

III. Origen y expansión del clarinete en España (ca. 1760-1808)

Concretar con una cierta aproximación el origen, es decir las primeras referencias documentales o apariciones de un instrumento dentro del marco del desarrollo histórico de un país determinado puede servir sin lugar a duda, a entender los progresivos cambios en la praxis musical que se fueron operando en el mismo. En este sentido, si las primeras referencias documentales referidas a un instrumento concreto nos aproximan a su propio origen y al de la praxis instrumental en general, no cabe duda que la praxis del instrumento es igual a su historia.

Por otra parte, parece lógico pensar que en un contexto musical determinado y considerando la evolución de este de forma diacrónica, cualquier proceso de adopción y adaptación de un instrumento musical foráneo registrará diferentes etapas, de ritmo más o menos acelerado, que coincidirán con las que aquí se pretende analizar, y que podemos denominar como de origen, expansión y generalización del instrumento. Evidentemente, se entiende por origen el período en el que se producen los primeros contactos y apariciones del instrumento. Expansión se corresponde a su vez con el proceso por el cual el instrumento amplía progresivamente su difusión geográfica, y al mismo tiempo los géneros y ámbitos en los que es susceptible de ser usado con una relativa normalidad, dejando progresivamente de ser una rareza o novedad. Este proceso se traduce como es lógico en un aumento del conocimiento que de él tiene el colectivo musical del momento histórico en cuestión, hecho este que a su vez auto-alimenta el propio proceso de expansión. Finalmente, su generalización se da por completa cuando el instrumento registra un uso parejo al de otros instrumentos similares, en los diversos géneros y formas musicales en los que es susceptible de ser utilizado.

III.1. Origen del clarinete en España.

Hasta el momento actual, todas las publicaciones que de una forma u otra han intentado datar el origen y aparición del clarinete en España adolecían de un tratamiento metodológico poco adecuado a este fin, al estar centradas en realidad en la investigación de otros temas de carácter más general que el representado por la historia misma de dicho instrumento. Así, se puede citar el caso de José Subirá cuyo interés en lo que al instrumento se refiere, se limitaba a la cuestión de su uso en la *tonadilla escénica*. Este musicólogo dató la aparición del clarinete en lo referido a este tipo de producción

musical, aunque sin concretarla específicamente, en “los últimos lustros de esta manifestación escénica”⁵⁷⁶. Mucho más recientemente, López-Calo afirmaba en el contexto de la evolución estilística de la música religiosa en el XVIII que los clarinetes “por regla general aparecen después de bien entrado el siglo XIX”⁵⁷⁷, opinión en la que coincide con M^a Pilar Alén quién señala que:

“El uso del clarinete tardó algún tiempo en introducirse en las capillas de música españolas. Todavía en la primera década del siglo XIX eran muy poco frecuentes. Pero una vez conocido, su uso fue en aumento”⁵⁷⁸.

Por su parte, Josep M^a Vilar en el contexto de su estudio del sinfonismo catalán de finales del XVIII y principios del XIX, opina que:

“(…) En este sentido hay que referirse al clarinete, que no figura en este repertorio. A pesar de su presencia en algunas obras del periodo clásico austriaco, el clarinete no se utilizó en la música sinfónica catalana hasta después de 1815, cuando se reanudó la actividad operística y se pusieron en escena las obras de Rossini. Con todo, el instrumento se conocía, y su uso está documentado en dos marchas para dos clarinetes, trompetas, dos trompas y fagot, que actualmente se encuentran en los archivos del museo de Vilafranca del Penedès. La caligrafía y el tipo de papel sitúan esta copia en una fecha cercana a 1760, y el contexto en que se encontró indica una finalidad litúrgica o paralitúrgica”⁵⁷⁹.

La contribución más actual centrada en esta cuestión, en lo que al caso español se refiere, la realizó recientemente Albert R. Rice, quién afirma que el instrumento llegó a España en la década de 1770⁵⁸⁰. En la interesante monografía debida a este último, y concretamente al consultar la bibliografía aportada, se evidencia nuevamente y de forma especial la acuciante falta de publicaciones específicas que registra la historiografía del clarinete en el ámbito español. Por ello, si se pretende realizar un estudio preciso sobre el origen de este instrumento en España, se impone en primer lugar una búsqueda de las necesarias fuentes históricas primarias.

⁵⁷⁶ SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica*. Vol. II. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930. Pág. 490.

⁵⁷⁷ LÓPEZ-CALO, José. “Barroco-estilo galante-clasicismo” En: *España en la Música de Occidente*. Vol. II... Pág. 7.

⁵⁷⁸ ALÉN, M^a Pilar. “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII” En: *Ibid.* Pág. 45.

⁵⁷⁹ VILAR I TORRENS, Josep M^a. “La sinfonía en Cataluña, 1760-1808” En: *La música en España en el siglo XVIII...* Págs. 196-197.

⁵⁸⁰ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press, 2003. Págs. 3 y 58. Se trata de una magnífica síntesis de los conocimientos actuales sobre la historia del clarinete en el período clásico en todas sus vertientes, desde las puramente técnicas hasta las de carácter más histórico, en el ámbito geográfico europeo y norteamericano.

III.1.1. El origen del clarinete en España a partir de las fuentes históricas primarias.

En lo que se refiere al contexto musical español del XVIII se impone señalar la ausencia de cualquier tipo de referencia documental directa acerca del clarinete anterior a la década de 1760. Aquí se incluyen tanto las fuentes primarias, y en estas especialmente las partituras o la literatura musical o con referencias musicales, como las secundarias. Así, se puede señalar la existencia de algunas fuentes históricas datadas en fechas inmediatamente anteriores, válidas para documentar el uso de numerosos instrumentos de viento en el contexto español, y que sin embargo todavía no citan explícitamente el clarinete. Es el caso del tratado de Pablo Minguet e Yrol titulado *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*⁵⁸¹. Datado en Madrid en 1754 en él, además de explicar entre otras las distintas digitaciones propias de la flauta travesera, de la flauta dulce y de la “flautilla” [sic] se cita el nombre de muchos otros instrumentos de viento, siendo el clarinete uno de los que precisamente no aparecen.

Por otro lado, si tomamos como punto de partida la opinión vertida por el propio Albert R. Rice para el ámbito musical europeo general en la que se señala la introducción de los clarinetes en los conjuntos de viento europeos entre 1740 y 1760 aproximadamente como uno de los factores principales de la expansión del instrumento⁵⁸², y ante la ausencia de evidencias documentales referentes a conjuntos musicales de viento con la participación del clarinete en el ámbito español anteriores a la década de 1760, la hipótesis más factible indicaría que el instrumento hizo su aparición en España probablemente en algún momento de dicha década.

Así, la presumible ausencia del clarinete en el contexto musical español anterior a dicha época viene reforzada indirectamente por la existencia de una fuente documental primaria, debida a la mano del famoso cantante Carlos Broschi *Farinelli*, presente en la corte española desde 1737 y uno de los personajes centrales de la vida musical de la misma durante los reinados de Felipe V y Fernando VI. En el manuscrito que redactó el

⁵⁸¹ MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*. Madrid, 1754. (Reimpresión facsímile: Ginebra: Minkoff Edition, 1982).

⁵⁸² “The introduction of the clarinet into wind ensembles of pairs of clarinets, horns, bassoons, and sometimes oboes during the 1740s through the 1760s was also a significant factor in the rapid dissemination and acceptance of the clarinet. It was swiftly adopted by military and Harmonie bands and became the leading melodic wind instrument in most large cities throughout Europe, America, and Scandinavia by the 1780s.” (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Págs. 109-110).

propio Farinelli, especie de informe, resumen y contabilidad de la actividad por él desplegada como organizador de la vida musical de la corte, se señala que desde 1747 hasta 1758, encuadrados en las fiestas organizadas al aire libre en Aranjuez durante el reinado de Fernando VI, tenían lugar conciertos en los que:

“(…) además de la orquesta, un grupo de músicos, miembros de las Reales Guardias Española y Valona, tocaban «en el tablado del Real Teatro en los días de función». Estaba formado por siete oboes (...); tres fagotes (...); y cuatro trompas (...)»⁵⁸³.

En este sentido, se puede afirmar que la ausencia del clarinete en las agrupaciones musicales militares de las Reales Guardias Españolas y Valona, unidades al servicio directo del monarca y con toda seguridad la élite del ejército español de aquella época⁵⁸⁴, se explicaría únicamente como resultado de la ausencia del instrumento en el propio país, máxime si se tiene en cuenta que, en lo que al contexto europeo de la época se refiere, la presencia en la década de 1750 de clarinetes en el seno de conjuntos de instrumentos de viento que solían interpretar música al aire libre era algo bastante normal en Inglaterra, y desde luego algo ya experimentado y conocido en Francia y Alemania⁵⁸⁵. Precisamente, la agrupación formada por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes se había estandarizado o lo estaba haciendo en casi todos los ejércitos europeos en la década de 1760, en algunos casos incluso con anterioridad⁵⁸⁶. Se puede citar como ejemplos el ejército prusiano, cuyas bandas militares organizó el propio Federico el Grande en 1763, Francia, cuyas *Guardias Suizas* habían sido autorizadas a organizar estas agrupaciones en 1762, o Inglaterra donde la emblemática *Royal Artillery Band* data también de estas fechas (1762)⁵⁸⁷. Junto a este amplio y estandarizado conjunto de instrumentos de vientos, también se registraron otros de diversos tipos y plantillas, entre los que destacó el sexteto formado por un par de instrumentos de tesitura aguda, habitualmente oboes o clarinetes (en ocasiones interpretados por los mismos músicos), un par de trompas y un par de fagotes.

⁵⁸³ Cit. En: MORALES BORRERO, Consolación. *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987 (2ª Edición). Pág. 21.

⁵⁸⁴ ENCISO RECIO, Luis Miguel. “XI. El Ejército y la Marina” En: *Historia de España Vol. X. Los Borbones en el siglo XVIII (1700-1808)*. (Ángel MONTENEGRO DUQUE, coord.) Madrid: Gredos, 1991. Págs. 450-451.

⁵⁸⁵ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 198.

⁵⁸⁶ Por ejemplo, un grabado publicado en Londres en 1752 muestra una banda formada por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes desfilando junto a una compañía de granaderos. (Cit. en A.A.V.V. “Band” En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. II (Stanley Sadie, ed.). London: MacMillan, 2001. Pág. 625).

⁵⁸⁷ *Ibid.* Pág. 624.

Este conjunto de instrumentos de viento siguió ostentando una considerable popularidad a lo largo del último tercio del siglo XVIII e incluso los primeros años del XIX⁵⁸⁸.

Así, en lo que se refiere al contexto histórico español, las primeras menciones escritas conocidas referidas al instrumento datan de la década de 1760, y como se puede observar se relacionan directamente con el mundo castrense. Así, la más antigua mención escrita a la palabra “clarinete” hasta ahora localizada data de 1764 y es la “*Alegación fiscal del proceso de fe de Salvador Ferrando, natural de Carcagente (Valencia) y clarinete del Regimiento de África, seguido en el Tribunal de la Inquisición de Zaragoza, por sodomía*”⁵⁸⁹. La siguiente data de 1768, y también se inserta claramente en un elemento puramente castrense como son las *Reales Ordenanzas militares* dictadas ese mismo año, bajo el reinado de Carlos III. En el Tratado I, Título V, Artículo 5 de estas Reales Ordenanzas se señala que:

“Para clarinetes han de reclutarse muchachos que no bajen de la edad de diez años; pero en llegando a la de dieciséis, se les preguntará si quieren continuar en el real servicio; si respondieran que sí, se les tomará el juramento de fidelidad que explica el Tit. VII del Tercer Tratado sobre revistas, y quedaran sujetos desde entonces a las penas graves de Ordenanza; y si dijera que no es su ánimo continuar, se les dará licencia...”⁵⁹⁰.

Por otro lado, y como señala Ricardo Fernández de Latorre:

“Los clarinetes debían tener más crecidos emolumentos que sus compañeros de las bandas de guerra, pues se hace mención en el mismo texto (Trat. I., Tit. V., Art. 5) de la gratificación que «sobre su ordinario prest de pífano o tambor se de a los clarinetes»”⁵⁹¹.

Precisamente, fue a partir de la promulgación de las Reales Ordenanzas de 1768, cuando el clarinete entró a formar parte de forma oficial de la dotación de los ejércitos españoles⁵⁹². La presencia del instrumento en el ejército a partir de estas disposiciones legales tuvo por fuerza que hacerse muy importante. Sintomático de este hecho es la aparición el viernes 11 de mayo de 1770 de un anuncio en el *Diario Noticioso Universal* de Madrid con la referencia a la presencia de músicos militares clarinetistas:

“En el Quartèl [sic] del Regimiento de Navarra, junto a S. Francisco, darán razón de una *Ama*, de edad de 20 años, que solicita acomodarse para criar; se

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ AHN. Secretaría de Aragón. Consejo de Inquisición. Sign. INQUISICIÓN, 3732, EXP. 424.

⁵⁹⁰ Cit. en FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa, secretaría General Técnica, 2000. Pág. 102.

⁵⁹¹ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia...* Pág. 102.

⁵⁹² Su inclusión en las diferentes unidades militares se señala en ALONSO JUANOLA, Vicente; GÓMEZ RUIZ, Manuel. *El ejército de los Borbones. Vol II. Reinados de Fernando VI y Carlos III*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1991.

preguntará por María Josepha [sic] Xavier, mujer de un Clarinete: tiene la leche un mes”⁵⁹³.

Por su parte, y hasta el presente, los denominados *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la infantería de S.M. concertados por D. Manuel Espinosa, músico de la Capilla Rl. De orden de S. M.*⁵⁹⁴, datados en 1769, constituyen la partitura española más antigua con la participación de clarinetes de la que se tiene noticia, siendo indiscutiblemente de carácter militar. Al mismo tiempo, la conservación de una primera versión de los “toques de guerra” datada en 1761, en la que no se incluyen los clarinetes, y sí los pífanos y tambores⁵⁹⁵, refuerza de nuevo la hipótesis de partida, sugiriendo precisamente el intervalo comprendido entre 1761 y 1768, como los años más probables de llegada del instrumento al país. Con todo, no se puede excluir del todo una presencia anterior, aunque la misma no se ha podido documentar fehacientemente.

Precisamente, en lo que se refiere a la cuestión de las partituras musicales del XVIII que incluyen el clarinete entre sus efectivos instrumentales, normalmente encuadradas en el género de la música religiosa y que se consideran lógicamente como fuentes documentales primarias⁵⁹⁶, hay que señalar que si bien en algunas fuentes bibliográficas de carácter secundario, especialmente en los catálogos de diversos fondos musicales o compositores de la época, existen referencias a obras que registran la presencia del instrumento en años anteriores a la citada fecha de 1769, estas suelen ser simples erratas en las que es típica la confusión entre el clarín y el clarinete. Se impone por ello la comprobación de cada una de dichas fuentes. Así, se puede citar numerosos autores afectados por alguna de estas confusiones, tales como Buono Chiodi, maestro de capilla de la catedral de Santiago⁵⁹⁷, Antonio Caballero, maestro de capilla en

⁵⁹³ *Diario Noticioso Universal* (Madrid). Viernes, 11 de mayo de 1770.

⁵⁹⁴ BNE. Sign. M-8684.

⁵⁹⁵ *Libro de la Ordenanza de los Toques de Pífanos y Tambores que se tocan nuevamente en la Ynfantía española compuestos por don Manuel Espinosa. 1761*. BNE, Ms. Sign. M-2791.

⁵⁹⁶ En el Anexo I.1 del 2º volumen de esta Tesis Doctoral se ofrece un listado de las encontradas en algunos de los archivos musicales religiosos consultados, señalándose el autor, año de datación, procedencia y lugar de conservación de la partitura. La validez de estas fuentes debe ser considerada con suma cautela, pues existe la posibilidad de que en algunas de ellas el instrumento fuera añadido con posterioridad a las fechas citadas. Se impone pues un estudio individualizado de cada una de ellas al objeto de determinar, si es posible, si la inclusión del clarinete en la obra es original del compositor o posterior al mismo.

⁵⁹⁷ En este sentido se puede citar las referencias proporcionadas por el pequeño catálogo de obras que aparece en el artículo debido a ALÉN, Pilar. “Chiodi, Buono Giuseppe” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 652-658, en la que se atribuye la participación del clarinete en algunos de los villancicos debidos a este músico italiano y conservados en la Catedral de Santiago de Compostela. Sin embargo, este aspecto queda desmentido al comprobar el

Granada⁵⁹⁸, José Pradas Gallén⁵⁹⁹, Pascual Fuentes⁶⁰⁰ o José Mestre Gargallo⁶⁰¹, todos ellos maestros de capilla en Valencia en diferentes épocas, o el caso de Antonio Rodríguez de Hita⁶⁰².

Además de las inevitables erratas aparecidas en fuentes bibliográficas secundarias, también se puede citar errores de bulto en la interpretación de la documentación histórica, como la afirmación de que en la planta de la Capilla Real

catálogo de dicho compositor presentado de forma más exhaustiva por la propia investigadora en ALÉN, M^a Pilar. *La capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela: renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. Sada (La Coruña): Edición do Castro, 1995.

⁵⁹⁸ Sin duda se trata de erratas las fechas propuestas para la inclusión del clarinete (1759, 1768, 1769 y otras) en las plantillas de algunas de las obras señaladas en el artículo debido a ORTIZ MOLINA, M^a Angustias. “Caballero, Antonio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 822-823, corregido por la misma autora en ORTIZ MOLINA, M^a Angustias. *Antonio Caballero (1728-1822): incipits de sus obras*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2002.

⁵⁹⁹ En CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. I Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia: Instituto de Musicología-Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1979. Págs. 349-397, así como en _____. “Pradas Gallén, José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 923-924, se afirma erróneamente la conservación de diversas obras de este autor con clarinetes, confundiendo su abreviatura “cl” con el clarín “clr” o “cln”, en lo que se puede considerar una errata típica.

⁶⁰⁰ Se incluye erróneamente el clarinete en algunas obras de Pascual Fuentes en el artículo debido a CLIMENT, José. “Fuentes Alcácer, Pascual” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 283-284, cuyos datos erróneos posiblemente proceden de RIPOLLÉS, V. *El villancico i la cantada del segle XVIII a València*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1935. Pág. LI. Ambos textos señalan la incorporación del clarinete en algunas de las obras de dicho compositor en 1767. Sin embargo, esta información es corregida de forma implícita por uno de estos mismos autores en CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. I Catedral Metropolitana de Valencia...* Págs. 166-181, y de forma explícita en lo que se refiere al trabajo de Vicente Ripollés en PALACIOS GAROZ, José Luis. *El último villancico barroco valenciano*. Castelló: Universitat de Castelló-Diputació de Castelló, 1995. Pág. 34, señalando textualmente este último autor que “Él [Pascual Fuentes] es quien introduce las tonadillas -a solo, breves, unitemáticas, de ritmo libre y gracioso-, las fermatas y, en opinión equivocada de Ripollés, los clarinetes en 1767”.

⁶⁰¹ El artículo debido también a CLIMENT, José. “Mestre Gargallo, José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2001. Pág. 479, es otro caso en el que simplemente se puede hablar sin ninguna duda de errata, corregido a su vez por el propio autor en CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. I Catedral Metropolitana de Valencia...* Págs. 223-224.

⁶⁰² Es el caso del catálogo de obras de este autor que se adjunta en el artículo debido a BONASTRE, Francesc. “Rodríguez de Hita, Antonio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 292, que posiblemente transcribe erróneamente los datos aportados por la obra debida a ANGLÉS, Higinio; SUBIRÁ, José. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: CSIC-Instituto Español de Musicología, 1946. Págs. 242 (ítem nº 6), 252 (ítem nº 1 y nº 3) y 253 (ítem nº 9), en lo referido a las obras religiosas siguientes: *Secuencias: Flos Carmeli* (1772). *Cuatro y cinco: Bajo Divino raudal* (1764). *Villancicos. Alerta esquadras* (1768). *Con fieros huracanes* (1770). *Desde aquella inobediencia* (1783).

reorganizada por Fernando VI en 1749 ya existían clarinetes⁶⁰³. Esta información errónea se puede contrastar con otros artículos o monografías que la corrigen⁶⁰⁴.

Precisamente en lo que se refiere a las partituras musicales del XVIII que registran la participación del clarinete, consideradas como fuentes musicales primarias, se ha de situar la más que discutible datación (ca. 1760 o incluso anterior) que Josep M^a Vilar realiza de las marchas para dos clarinetes, clarín, dos trompas y fagot conservadas en el Archivo de la Comunidad de Presbíteros de la Iglesia de Santa María de Vilafranca del Penedés⁶⁰⁵, a las que se hizo referencia anteriormente. Dicha datación no deja de ser una hipótesis de trabajo no demasiado sólida, si se tiene en cuenta que en realidad no se apoya en referencias documentales fehacientes. Una datación en la que el margen temporal representado por un intervalo de una década arriba o abajo significa en la práctica una reinterpretación considerablemente distinta de la realidad histórica, no puede basarse única y exclusivamente en elementos como el tipo de papel o la caligrafía, pues a priori estos no constituyen en sí mismos factores de análisis determinantes ni presentan la suficiente precisión cronológica requerida. Lo anterior se aplica especialmente en un caso aislado como éste, en el que el análisis referido a las fuentes en cuestión no ha sido convenientemente apoyado y contrastado por la comparación sistemática con otras fuentes documentales similares⁶⁰⁶. Además, basándose en criterios estilísticos y de escritura que el propio Vilar señala (armonía muy sencilla, frases cortas y cuadradas a base de motivos de dos o cuatro compases, presencia de apoyaturas cromáticas inferiores muy propias del estilo galante, incluso del clasicismo propiamente dicho), y sobre todo, teniendo en cuenta que estas marchas

⁶⁰³ LOLO, Begoña. “La música en la Real capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII” En: *Cuadernos de Arte*, n^o 26. Granada: Universidad de Granada, 1995. Pág. 160. Se trata exactamente del mismo error aparecido en LOLO, Begoña. “Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial” En: *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium (1/4-IX-1992)*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1993. Págs. 345-390, por lo que queda descartada una posible errata al respecto.

⁶⁰⁴ MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española, IV. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985. Págs. 55-56, o también ROBLEDO, Luis. “Capilla Real” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 119-132.

⁶⁰⁵ La primera referencia a estas dos marchas la dio el mismo autor en VILAR, Josep M. “Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior” En: *Eusko-Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de Sección. Música*, V (1991). Págs. 113-141. En esa publicación aparecen reproducidas, transcritas y editadas por él mismo.

⁶⁰⁶ Para comprender el proceso necesario para realizar una datación mínimamente fiable a través del papel y de su filigrana se recomienda la lectura de EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad” En: *Anuario Musical*, LV (2000). Págs. 19-70; LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. “El papel R. Romani y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini” En: *Revista de Musicología*, XXVII-2 (2004). Págs. 699-741.

están escritas presumiblemente para clarinetes más evolucionados que los utilizados en los propios *Toques de guerra* de 1769, la datación de las mismas probablemente debe ser modificada como mínimo en una o más décadas, a partir de 1770. Así, un análisis de los *Toques de guerra* en su versión de 1769, muestra cómo los clarinetes en ellos utilizados evitan consciente y sistemáticamente el sonido Si3, incluso en momentos en los que esto es difícilmente justificable por motivos armónicos o de otro tipo⁶⁰⁷. Esto significa casi con toda seguridad que los clarinetes para los que estaba destinada dicha partitura eran el modelo más antiguo conocido de clarinete barroco, provisto únicamente de dos llaves⁶⁰⁸, e incapaz de producir el citado sonido Si3 con una afinación clara y estable. Este último hecho se deduce del análisis de diversas fuentes documentales de la primera mitad del XVIII, como las tablas de digitaciones publicadas por Eisel y Majer en las primeras décadas de dicho siglo, en las que el Si3 ni siquiera está presente⁶⁰⁹. Las marchas en cuestión, por su parte, sí presentan el uso de ese sonido con toda normalidad (por ejemplo, Marcha nº 1: c. 6 del cl. 2º). Este hecho indicaría el carácter más evolucionado del instrumento, posiblemente un clarinete barroco de tres llaves⁶¹⁰, o con mayor probabilidad, un modelo clásico de cuatro o cinco si se atiende a las razones estilísticas y de escritura citadas anteriormente. En el caso de tratarse de un modelo de tres llaves, a pesar de que se ha documentado la presencia de varios constructores europeos que lo habrían fabricado hacia 1750⁶¹¹ parece improbable que hubiera hecho su aparición en Cataluña en fechas tan tempranas como las situadas alrededor de 1760, máxime cuando las fuentes históricas sugieren que en esos momentos, en un centro musical de la importancia de París el modelo de clarinete predominante era todavía el de dos llaves⁶¹². En realidad, y al no verse documentada en modo alguno, dicha aseveración no pasaría en cualquier caso de ser una conjetura. Si, por el contrario, se tratara de un modelo de cuatro o más llaves, la aparición de estos en lo que al ámbito

⁶⁰⁷ Como por ejemplo en “La Asamblea”: 2ª corchea del c. 19. Se produce una doble disonancia sin justificación alguna, entre el Re4 y el Do4 en los cls., y el Do4 del cl. 2º y Si3 del pífano 2º, fácilmente evitable si se hubiera seguido la técnica de doblar las voces al unísono u octava, según la combinación establecida de forma predominante en las diferentes marchas: cl. 1º- pífano 1º, cl. 2º- pífano 2º. (Ver Ejemplo III-1 en el apartado III.2.5 “*Tipología de los clarinetes empleados en el repertorio musical español del siglo XVIII*” del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral).

⁶⁰⁸ El uso del clarinete de dos y tres llaves en contextos musicales relacionados directamente con el ámbito castrense en fechas tan tardías como los primeros años del siglo XIX ha sido documentado por RICE, Albert R. *The Baroque Clarinet*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Pág. 158.

⁶⁰⁹ *Ibid.* Pág. 70.

⁶¹⁰ La tercera llave proporcionaría el par de sonidos Mi2-Si3, que completarían la parte central de la tesitura del clarinete.

⁶¹¹ RICE, Albert R. *The Baroque Clarinet...* Pág. 55.

⁶¹² RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 25.

europeo se refiere, se cifra en fechas todavía más posteriores, hacia 1760-1770⁶¹³. Se puede apreciar por tanto, que una datación de estas marchas ca. 1760, como propone Josep M^a Vilar, exige, en lo que al modelo de clarinete de tres llaves se refiere, su presencia en Cataluña de forma prácticamente simultánea o incluso anterior a su aparición en París, lo cual se considera improbable, teniendo en cuenta la propia lógica de la expansión del clarinete a lo largo de Europa⁶¹⁴. Por otro lado, esta presencia sería literalmente imposible si se considera que los clarinetes utilizados en ambas marchas eran modelos de cuatro o cinco llaves, por no haber sido desarrollados todavía estos en fechas tan tempranas. Como conclusión, parece más acertado proponer una datación posterior para ambas marchas, como mínimo a partir de ca. 1770-1780, datación que como se muestra en el presente capítulo de esta Tesis Doctoral se presenta más coherente con el resto de fuentes documentales de carácter primario recopiladas acerca de la cuestión del origen del clarinete en España. En este sentido, otros factores refuerzan esta idea, aunque sea de forma indirecta. Así, hay que señalar que si bien la sustitución de los oboes por los clarinetes en funciones melódicas, hecho claramente observable en estas marchas, se produjo para el caso europeo aproximadamente en dos fases, un primer período comprendido entre 1740-1760 marcado por la introducción del instrumento en estos conjuntos de viento, seguido de un segundo momento histórico, la década de 1780, clave en la asunción del liderazgo melódico del clarinete en dichos conjuntos⁶¹⁵, para el caso español fue relativamente tardío especialmente en lo referido a la música litúrgica o paralitúrgica, género al que como señala el propio Vilar parecen pertenecer estas marchas. Así, el estudio de la música conservada en los diferentes archivos eclesiásticos españoles a través de los numerosos catálogos que de ellos se han publicado, muestra como dicho proceso de sustitución de los oboes por los clarinetes se inició tímidamente ya en la última década del siglo XVIII, y no con anterioridad como plantearía la hipótesis del citado investigador.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, y en lo que se refiere a España, se puede descartar por tanto y con una cierta seguridad una presencia del instrumento geográficamente generalizada anterior a la década de 1760, pues esta habría dejado un mínimo rastro. Por el contrario, no se puede decir lo mismo respecto una presencia

⁶¹³ *Ibid.* Págs. 25-27.

⁶¹⁴ El proceso de expansión del clarinete en Europa ha sido estudiado convenientemente en las principales monografías referidas a la historia del clarinete, y a las que ya se ha hecho referencia anteriormente tales como RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* o RICE, A. *The Baroque Clarinet...*, así como la debida a HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...*

⁶¹⁵ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Págs. 109-110.

puntual del mismo. Por un lado, no deja de existir la posibilidad de la presencia excepcional de algún intérprete o virtuoso extranjero de paso por el país y del que todavía no se tengan noticias⁶¹⁶. Por otro lado, a pesar de que hasta el momento no se ha podido documentar fehacientemente la presencia de datos que confirmen una aparición puntual del clarinete en fechas anteriores a las barajadas, circunscrita a alguna zona geográfica o localidad concreta del país, esta posibilidad también existe. El instrumento podría haber estado ya presente, en algún caso muy específico, en el seno de alguna institución musical como las capillas catedralicias o similares, como instrumento propiamente militar⁶¹⁷, o incluso como instrumento de música popular. Evidentemente, en el contexto actual de intenso estudio y revisión de los conocimientos musicológicos sobre el XVIII español, no se puede excluir la posibilidad del hallazgo de algún tipo de fuente primaria desconocida hasta el momento.

III.1.2. La relación temprana entre el clarinete y el ejército en España.

Al contrario que lo sucedido en otros países europeos, en España no se ha documentado hasta el momento ningún otro tipo de manifestación musical con la presencia de clarinetes anterior a la década de 1770, que no sea de carácter militar. No es el caso de Francia, con el uso que Rameau hizo de los clarinetes en su ópera *Acante et Céphise* en 1751⁶¹⁸, o la más que probable presencia de ejemplos de música instrumental, como el estreno del concierto para clarinete y orquesta de J. Stamitz en París hacia 1754-1755⁶¹⁹. También en Alemania, país de origen del clarinete, se documenta la presencia más temprana del clarinete en algunas obras de carácter

⁶¹⁶ Esta presencia es siempre explicable en el marco de la circulación de músicos a través de Europa en el siglo XVIII, fenómeno dentro del cual se enmarcan las giras artísticas a través del viejo continente que muchos de estos intérpretes realizaron en el siglo XVIII, y que se convertirían prácticamente en norma en el XIX. Es el caso de la presencia del clarinete en Dublín, Irlanda, en fechas tan tempranas como 1742 (WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past...* Págs. 17-28). En España, se documenta en fechas un poco posteriores, la presencia de los clarinetistas virtuosos J. Wisse (?-1830) y H. Backofen (1768-1839) hacia finales de la década de 1780 y mediados de la de 1790. (MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII* -Pablo LÓPEZ DE OSABA, dir.-. Madrid: Alianza, 1985. Pág. 369; WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi of the past*. Corby: Fentone Music, 1977. Págs. 29 y 273).

⁶¹⁷ A pesar de que con anterioridad a las ordenanzas militares de Carlos III (1768), el clarinete no formaba parte de las plantillas oficiales de los distintos regimientos de infantería, en el siglo XVIII eran numerosas las agrupaciones musicales militares costeadas de forma extraoficial por los propios comandantes de las unidades militares o incluso en algunas ocasiones por los mismos soldados (A.A.V.V. "Band". En: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments...* Pág. 124), circunstancia esta que se prolongará en nuestro país incluso hasta avanzado el siglo XIX (FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia...* Pág. 146), lo cual dejaría la puerta abierta a la posible existencia del clarinete incorporado de forma extraoficial a alguna unidad militar concreta.

⁶¹⁸ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 112.

⁶¹⁹ *Ibid.* Pág. 151.

religioso, así como de música instrumental de carácter concertístico, como por ejemplo los conciertos de J. M. Molter (1696-1765). Incluso en Italia, con el uso de los clarinetes por parte de Vivaldi se puede documentar su uso en cierta manera al margen del ejército. En España, por el contrario, la estrechísima relación que se ha documentado entre el clarinete y la música militar en los primeros años de la aparición de este instrumento en el siglo XVIII, necesariamente tuvo que generar entre los aficionados, los *dilettanti*, los profesionales de la música o entre la misma población en general, una percepción del mismo centrada en su clasificación como instrumento de uso esencialmente militar. Diversas fuentes se alinean sin duda con esta afirmación, confirmándola. Así por ejemplo, se puede reseñar la mención periodística más antigua a la palabra “clarinete” encontrada hasta el momento. Se trata del anuncio aparecido en el *Diario de Madrid* de 11 de mayo de 1770, y en sucesivas semanas, y que como se puede observar se relaciona directamente con la presencia de clarinetistas militares en el Madrid de la época:

“AMOS Y CRIADOS. En el Quartel [sic] del Regimiento de Navarra, junto a S. Francisco, darán razón de una *Ama*, de edad de 20 años, que solicita acomodarse para criar; se preguntará por María Josepha Xavier, mujer de un Clarinete: tiene la leche un mes”⁶²⁰.

Por otro lado, también se puede citar la definición del clarinete como “instrumento militar” en el *Diccionario de la lengua Castellana* de la Real Academia aparecido en 1780⁶²¹. Contextualizado de esta forma, se entiende perfectamente el comentario que sobre el clarinete realiza Iriarte en el *Canto IV* de su poema *La Música*, escrito con toda probabilidad entre 1778 y 1779, y publicado en ese último año⁶²², cuando al tratar diversos aspectos referidos a la música teatral, describe los instrumentos que en ella suelen tomar parte caracterizando el clarinete mediante una expresión, “clarinetes marciales”, claramente relacionada con la semántica propia de lo militar o castrense:

“Patético el oboe, la flauta suave
penetrante el clarín, el fagot grave,
y animosa la trompa se combinan.
Clarinetes marciales

⁶²⁰ *Diario Noticioso Universal* (Madrid). Viernes, 11 de mayo de 1770. Pág. 4.

⁶²¹ “Clarinete. s.m. Instrumento militar músico de boca, que sirve en la infantería con los pífanos. Y se llama también así la persona que toca el instrumento”. (*Diccionario de la lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780. Pág. 233).

⁶²² SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Vol. I. Barcelona: CSIC-Instituto Español de Musicología, 1949. Pág. 63.

añaden los modernos; y abominan [...]”
(Iriarte, *La Música, Canto IV*)⁶²³.

Precisamente en esta línea se sitúa el mismo Subirá, al afirmar que “cuando se lo empleaba de un modo excepcional [el clarinete], era casi siempre para dar el carácter marcial o bélico a la obra que lo impuso”⁶²⁴. Precisamente, existen algunos ejemplos de música teatral que demuestran este extremo. Entre estos se puede citar la tonadilla de Pablo Esteve (Barcelona, ca. 1730; Madrid, 1794)⁶²⁵ *El Granadero*⁶²⁶, fechada ca. 1777⁶²⁷. En ella, el clarinete y el pífano realizan una pequeña intervención⁶²⁸, justo cuando el autor los pone en boca del protagonista (quien no es otro que un soldado del regimiento de granaderos, como indica el título de dicha tonadilla):

“Soy chusquito y alegrito
Y al compás del clarinete
Las chicas enamoro

⁶²³ IRIARTE, Tomás de. *La Música. Poema*. Madrid. Imprenta Real de la Gazeta, 1779. (Reimpresión facsímil Madrid: Espasa-Calpe, 1987). Pág. 82.

⁶²⁴ SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica. Vol. II...* Pág. 490.

⁶²⁵ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando. “Esteve [Estebe, Estébez, Estévez] Grimau, Pablo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 817-819.

⁶²⁶ Cit. en FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia...* Pág. 110, y en SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica. Vol. II...* Pág. 490. Esta tonadilla se encuentra conservada en el Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal del Ayto. de Madrid. Sign. Mus 79-12 (partitura musical); Tea 221-55 (libreto teatral).

⁶²⁷ La datación de esta tonadilla se ha basado fundamentalmente en los datos derivados de la propia fuente primaria, obviando por otro lado las anotaciones presentes en la propia partitura, sin duda de carácter posterior (quizás debidas a Subirá), y que la sitúan por otra parte también en 1777. Así, en la primera página del libreto teatral aparece claramente una mención a la “*Sra. Navarra*”, con toda seguridad el nombre de la tonadillera que iba a interpretar dicha pieza. Partiendo de este dato, y siguiendo la información aportada por Cotarelo se la ha identificado como tal. Así, dicho autor la reseña como sigue:

“Santisteban (Lorenza). Sobrenombrada la Navarra. En 1770 estaba en Valencia y de allí vino a la compañía única de Madrid para octava dama en 1771. Siguió los años siguientes; en 1773 como sexta, quinta y cuarta hasta 1778 en que ya no figura. En 1775 la tenían sus compañeros por doble en su carácter y tratos. Se dejaba requebrar, según decía un compañero suyo, para entretener su tiempo; que era mucho el desocupado. Estuvo casada con Julián Quevedo. Cantaba muy bien, sobresaliendo en las tonadillas”.
(COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899. Pág. 595).

Por otro lado, y siguiendo también las noticias aportadas por el mismo Cotarelo, se sabe que en la temporada teatral 1776-1777, que se alargó desde el 7 de abril hasta el 11 de febrero, la citada Lorenza Santisteban “*la Navarra*” formaba parte de la Compañía de Eusebio Ribera, que a la sazón actuaba en aquellos momentos en el Teatro del Príncipe, como 4ª dama (COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras...* Pág. 455). Cruzando toda esta información, y teniendo en cuenta que en 1778 dicha artista ya no formaba parte de ninguna de las distintas compañías teatrales que actuaban entonces en Madrid, es fácilmente deducible que la fecha en la que la tonadilla se llevó a escena fue como muy tarde 1777.

⁶²⁸ La intervención, de 54 compases de duración, se localiza en la sección en compás de 3/8, que señalada en la propia parte del pífano y del clarinete bajo la denominación de “coplas” se incluye en el tercer movimiento, *allegretto*, compases 70 y siguientes.

Enamoro, de aquesta suerte [...]
Soy afable picarito
Y al son de mi pifanito
Las Damas galanteo
Galanteo, cariñosito”.

También la comedia de autor anónimo *Morir por la patria (y Atenas restaurada)*⁶²⁹, fechada ca. 1780⁶³⁰, muestra como el clarinete es utilizado exclusivamente en la instrumentación de una marcha de carácter militar, con preferencia incluso sobre los oboes. Así, puesto que el clarinete y el fagot se utilizan única y exclusivamente en dicha marcha de 4+4/8+8 compases, y teniendo en cuenta que los materiales de ambos presentan la misma caligrafía que el resto (a pesar de que se conserven en un tipo de papel ligeramente diferente), este hecho parece indicar que fueron añadidos por el propio compositor. Si bien posiblemente la idea inicial del mismo era usar el oboe para dicha marcha, como confirma el que la parte de dicho instrumento esté escrita en el mismo tipo de papel predominante que el resto de materiales, el compositor pudo decidir en última instancia sustituirlo por el clarinete, al considerar este un instrumento mucho más idiomático en el contexto estilístico de una marcha militar⁶³¹. Esto explicaría el hecho que las partes de ambos instrumentos se correspondan con exactitud. Una hipótesis como esta adquiere mayor peso si se tiene en cuenta algo bastante usual en la época, como es que los instrumentistas de viento solían ser capaces de interpretar distintos instrumentos, especialmente los oboístas⁶³². Por otro lado, considerar que las citadas partes de clarinete y fagot, escritas claramente por la

⁶²⁹ Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal del Ayto. de Madrid. Sign. Mus 22-5 (partitura musical); Tea 1-45-5 (libreto teatral).

⁶³⁰ La datación de esta fuente se ha realizado atendiendo a diversos elementos. En primer lugar, se ha comprobado que la caligrafía empleada es la misma en todos los materiales musicales, lo que reduce en principio la posibilidad de que haya instrumentos o partes añadidos a posteriori. Así, a pesar de que las partes de clarinete y fagot fueron escritas por la misma mano pero sobre un papel ligeramente diferente, teniendo en cuenta las características analizadas propias de la caligrafía, es muy verosímil que la partitura se estrenara tal cual se ha conservado. La fecha de dicho estreno la proporciona Andioc, habiendo tenido lugar en el Teatro de la Cruz el 13 de mayo de 1780. (ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Vol. I y II. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996. Pág. 783).

⁶³¹ La cuestiones formales acerca de la música militar en forma de marcha es analizada por RATNER, Leonard G. *Classic Music. Expresión, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1992. su historia y evolución se analiza en LAMB, Andrew; SCHWANDT, Erich. “March” En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XV (Stanley Sadie, ed.). London: MacMillan, 2001. Págs. 812-818.

⁶³² Como ejemplo se puede citar la figura de Magín Jardín (Cervera -Lleida-, 30-XII-1782; Madrid, 17-II-1869) clarinetista y flautista de la Real Capilla, así como primer profesor de ambos instrumentos al crearse el Real Conservatorio de Madrid (SOBRINO, Ramón. “Jardín [Jardí]. 1. Magín” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 553-554), o Pedro Broca y Casanovas (Barcelona, 26-VI-1794; La Habana, 22-IX-1838), gran virtuoso del clarinete, oboe y corno inglés, y cuya figura se estudiará más adelante. (KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Broca. 1. Broca Casanovas, Pedro” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 712).

misma mano que el resto de materiales, no sustituyeron a los oboes sino que se añadieron a los mismos, no tendría mucho sentido, puesto que habría podido significar la contratación de un clarinetista y un fagotista extra solo para tan escasos compases, elevando innecesariamente los costes de producción de cada una de las representaciones.

Otra pieza teatral en la que se observa de nuevo la relación entre el clarinete y el ámbito castrense es la tonadilla de Jacinto Valledor (Madrid, 1744; Madrid, ca. 1809)⁶³³, titulada “*La cantada vida y muerte del general Malbrú*”⁶³⁴, fechada en 1785⁶³⁵, y cuyo interés estriba además en ser otra clara muestra de la alternancia en una misma obra entre los distintos instrumentos de viento madera tales como el oboe, la flauta y el clarinete, ejecutados probablemente por un mismo intérprete. Respecto a la utilización del clarinete en esta obra, es evidente su relación con lo militar, al circunscribirse de nuevo su uso a la aparición de dos marchas, una primera en la que la indicación “*Marcha de oboes o clarinetes*” aparece claramente y con la caligrafía original coincidente a la del resto de los materiales musicales⁶³⁶, siendo por tanto, una indicación contemporánea a la elaboración de dicha partitura. Sin embargo, la 2ª marcha parece añadida a posteriori, aunque la partitura de los clarinetes no aparece, posiblemente por haberse trasapelado.

Con todo lo anterior, se refuerza por tanto la asociación entre el clarinete y el ámbito de lo militar. Es sintomático que en numerosos anuncios publicados en la prensa madrileña del último cuarto del siglo XVIII y primeros años del XIX, con motivo de la pérdida o extravío de clarinetes por sus intérpretes, estos remitan siempre a los cuarteles de los diferentes regimientos estacionados en la capital. Así por ejemplo, el 9 de diciembre de 1786 se puede leer en el *Diario curioso, erudito, económico y comercial* de la capital madrileña:

“El día 28 del próximo pasado, desde la Plaza Mayor al cuartel [sic] de soldados que está en la calle de Atocha, se perdió un clarinete metido en una bolsa de

⁶³³ CASARES RODICIO, Emilio. “Valledor de la Calle, Jacinto” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 697.

⁶³⁴ Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal del Ayto. de Madrid. Sign. Mus 187-3 (partitura musical; no se conserva libreto teatral).

⁶³⁵ Posiblemente se estrenó en el Teatro del Príncipe el 19 de diciembre de 1786 (ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña...* Vol. II. Pág. 764. En esta obra de referencia aparece con el título de *El Malbruk* aunque parece evidente que se trata de la misma obra al tratarse del mismo compositor, Jacinto Valledor, como reza la portada de la propia partitura).

⁶³⁶ Concretamente en la parte de oboe 2º.

badana.; el que lo haya hallado acuda al dicho cuartel, y pregunte por el baxonista [sic], quien dará el hallazgo”⁶³⁷.

También el 16 de marzo de 1788, se puede leer en el *Diario de Madrid*:

“*Perdidas*. Un clarinete se perdió el 16 de Febrero desde la puerta del Sol, hasta la calle de Toledo. Se entregará al músico mayor del Regimiento de Suizos, en dicha calle”⁶³⁸.

Otro ejemplo es el aparecido también en el *Diario de Madrid* el 25 y 26 de noviembre de 1793:

“*Perdido*. Quien haya hallado un clarinete que se perdió el día 22 del corriente a las 10 de la noche, desde la calle Ancha de S. Bernardo, hasta el Cuartel [sic] de Suizos, le entregará en dicho Cuartel [sic] a Antonio Pop, Músico de dicho regimiento, quién dará 20 rs. de hallazgo”⁶³⁹.

Por otro lado, no era extraño que los propios clarinetistas que en ocasiones aparecían como intérpretes de conciertos públicos, se publicitaran haciendo hincapié en su condición de músicos militares o ex militares. Es el caso del anuncio aparecido en el *Diario de Madrid* el 30 de agosto de 1802:

“D. Joaquín María Cortés, músico profesor de clarinete, que ha servido de maestro distinguido y de contrata en el real Cuerpo de Artillería en el sexto batallón en Sevilla, en el de Infantería de América y África, y habiendo cumplido su contrata en el segundo de voluntarios de Aragón, desea acomodarse en esta corte. Los señores que quieran oírle, avisarán en casa de Don Pedro Fernández López, que vive calle del Mesón de Paredes, frente a la Escuela Pía”⁶⁴⁰.

El anteriormente citado Joaquín María Cortés realizaría finalmente diversos conciertos como se deduce de los avisos aparecidos el 21 y 22 de septiembre de dicho año en el propio *Diario de Madrid*:

“*Teatros*. En el coliseo de la calle de la Cruz se representa la función siguiente: se dará principio con una pieza en dos actos intitulada *El hombre de bien*; seguirá una buena tonadilla; después, habiendo llegado a esta corte D. Joaquín María Cortés y Vicuña, distinguido músico profesor de clarinete, de nación español, que ha tenido el honor de tocar en Italia, Nápoles, Florencia y otros distinguidos pueblos de Europa, tendrá el honor de tocar un concierto de dicho instrumento, y se concluirá con el melodrama en un acto intitulado la *Andrómana*. A las 5. La entrada de antes de anoche fue de 5262 rs.”⁶⁴¹.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se puede afirmar que la asociación entre el clarinete y el ámbito de lo militar llegó a ser tan fuerte, que todavía en 1818, cuando el

⁶³⁷ *Diario curioso, erudito, económico y comercial* (Madrid). Sábado, 9 de diciembre de 1786. Pág. 284.

⁶³⁸ *Diario de Madrid* (Madrid). Domingo, 16 de marzo de 1788. Pág. 302.

⁶³⁹ *Diario de Madrid* (Madrid). 25 de noviembre de 1793. Pág. 1346.

⁶⁴⁰ *Diario de Madrid* (Madrid). Lunes, 30 de agosto de 1802. Pág. 978.

⁶⁴¹ *Diario de Madrid* (Madrid). Miércoles 22 de septiembre de 1802. Pág. 1072.

instrumento se había establecido con toda normalidad a lo largo de todo el continente europeo, configurándose como elemento indispensable en todas las agrupaciones orquestales (tanto en su vertiente instrumental como operística) e incluso en el ámbito de la música de cámara, el *Diccionario de Música* de Fernando Palatín⁶⁴² no tuvo problemas para copiar la definición del instrumento ofrecida por el *Diccionario de la lengua Castellana* de la Real Academia citada anteriormente⁶⁴³, y que señalaba de forma clara y directa el carácter militar del instrumento. Si tal definición hubiese estado efectivamente desfasada en aquellos momentos, el propio Palatín habría estado al corriente debido a su carácter de músico práctico, y casi con toda seguridad la habría enmendado.

Seguramente, la percepción que asociaba el clarinete con el ámbito de lo militar salió reforzada debido a que la difusión del instrumento a lo largo y ancho del país se llevó a cabo principalmente por su inclusión en las dotaciones musicales de cada regimiento de infantería⁶⁴⁴.

⁶⁴² PALATÍN, Fernando. *Diccionario de música (Sevilla, 1818)*. (Ángel Medina, ed.) Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990.

⁶⁴³ Ver nota 621, página 185.

⁶⁴⁴ En virtud de las Ordenanzas Militares de 1768 anteriormente citadas.

III.2. Expansión, difusión y generalización del clarinete en España (ca. 1770-1808).

Si bien no es difícil sostener que la difusión geográfica del clarinete en España se produjo presumiblemente de forma rápida y homogénea, en cierta forma imparable, debido a la presencia del ejército a lo largo de toda la geografía del país⁶⁴⁵, es mucho más problemático describir las causas que motivaron su uso y expansión a otros géneros musicales. En este sentido, y hasta el momento actual, no existen datos suficientes que permitan esclarecer este proceso histórico, tratándose ésta de una cuestión que no ha sido estudiada anteriormente. Se pretende en definitiva, estudiar y comprender lo que se puede denominar como proceso de expansión del instrumento en España, el cual se extendería aproximadamente entre la década de 1760 y 1808⁶⁴⁶, unos cuarenta o cincuenta años en los que las referencias documentales sobre el clarinete van aumentando de forma progresiva, al tiempo que se diversifican geográficamente. De forma similar, es evidente como un caso particular y específico como el representado por el oboe, muestra la posibilidad de documentar claramente la relación entre las capillas musicales eclesiásticas y el ámbito musical militar como uno de los factores básicos de la expansión de la utilización del instrumento a lo largo del país, así como su conquista de nuevos ámbitos de uso⁶⁴⁷.

Teniendo en cuenta los factores citados, no se analizará el proceso de expansión del clarinete de forma global, sino que atendiendo a cuestiones metodológicas básicas como la búsqueda de una imprescindible claridad en la exposición de los hechos históricos, se tratarán por separado cada uno de los ámbitos estudiados, el de la música escénica, teatral u operística, el de la música instrumental en sus distintas vertientes (música militar y música civil principalmente, esta última dividida a su vez en música

⁶⁴⁵ Así, hacia 1770 los destinos geográficos de algunos de los diferentes regimientos de que constaba el ejército español eran variados. El Regimiento de Soria por ejemplo, estaba destinado a la población valenciana de Gandía. Los Regimientos de Sevilla y Toledo lo estaban en Cádiz. El de Lisboa tenía su base en San Roque, mientras que el de Mallorca se acantonaba en Elche. Por último el Regimiento Irlanda estaba destinado en Pamplona, y el Regimiento Nápoles en Málaga. (GÓMEZ RUIZ, M.; ALONSO JUANOLA, V. *El Ejército de los Borbones. IV. Reinado de Carlos IV*. Madrid: Ministerio de defensa, 1995. Pág. 5).

⁶⁴⁶ Evidentemente, las periodizaciones y divisiones cronológicas en historia no deben tomarse como compartimentos estancos, sino como meras ayudas de tipo metodológico. En el caso español, el inicio de la Guerra de Independencia en 1808, se acepta comúnmente como división entre dos etapas históricas debido a la época de inestabilidad y profundos y traumáticos cambios políticos y sociales que con ella se iniciaron a lo largo del siglo XIX.

⁶⁴⁷ BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika. «Y que toque el abue». Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII” En: *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, n° 12. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1996-97. Págs. 293-311.

orquestal y música de cámara), y finalmente el de la música eclesiástica o religiosa. De forma transversal a estos tres ámbitos, se pretende evaluar la influencia real que el influjo del clasicismo como nuevo estilo musical recibido desde el exterior⁶⁴⁸ pudo ejercer en la expansión del uso del clarinete hacia otros géneros musicales. Hay que valorar por tanto, hasta que punto el nuevo estilo actuó como un elemento catalizador que desde una óptica de carácter más estético podría explicar las iniciales incursiones del clarinete en otras esferas de la vida musical española del momento, y la posterior adopción y normalización de su uso.

III.2.1. La expansión del uso del clarinete en la música teatral en España (ca. 1770-1808).

Una fuente documental inicial básica para comenzar el estudio del proceso de expansión del clarinete en la música teatral en España en el periodo señalado es de nuevo el poema *La Música*⁶⁴⁹ de Iriarte. Evidentemente, la cita aparecida en el *Canto IV*⁶⁵⁰ de dicho poema “clarinetes marciales/ añaden los modernos (...)”, no sólo señala especialmente al clarinete como un instrumento de carácter fundamentalmente militar, sino que permite datar alrededor de la década de 1770⁶⁵¹ las primeras apariciones en España del clarinete como instrumento propio de la música orquestal teatral y operística. La propia puntualización en cuanto a que el instrumento era utilizado precisamente por “los modernos”⁶⁵², como suele ocurrir normalmente a lo largo de la historia con cualquier tipo de innovación, no puede significar otra cosa que el clarinete debía ser relativamente novedoso en aquellos momentos. Con todo, si bien su aparición en el ámbito teatral a lo largo de la década de 1770 no dejaría de ser con toda seguridad,

⁶⁴⁸ Sin lugar a duda, la recepción de la música teatral europea del momento, principalmente la ópera italiana, así como la influencia de la música instrumental centroeuropea, especialmente la debida a compositores de la escuela de Mannheim o del área vienesa fue un potente vehículo de entrada del nuevo estilo clasicista en España. La recepción en España del clasicismo musical fue objeto de interés especial ya en los estudios debidos al musicólogo José Subirá, registrando un notable auge en los últimos años. En este sentido, y como ejemplos de aportaciones relativamente recientes se puede citar entre otras varias de las colaboraciones incluidas en la recopilación *La música en España en el siglo XVIII*. (Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS, eds.) Madrid: Cambridge University Press, 2000. Un acercamiento a dicha cuestión se encuentra también en DAUFÍ, Xavier. “Els oratoris catalans de finals del segle XVIII i principis del XIX com a elements receptors del classicisme musical” En: *Recerca musicològica*, XVI (2006). Págs. 65-96, y parcialmente en la monografía debida a FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid: SEDEM, 2007.

⁶⁴⁹ IRIARTE, Tomás de. *La Música. Poema...*

⁶⁵⁰ Precisamente dedicado por Iriarte a tratar las cuestiones referidas a la música teatral de su tiempo. (“Argumento del Canto Cuarto [sic]. Uso de la Música en el Teatro” En: *Ibid.* Pág. 71.)

⁶⁵¹ Como ya se ha señalado anteriormente, el poema se publicó en 1779, escribiéndose a lo largo de algunos meses de este año y del anterior, 1778. (SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte...* Vol. I. Pág. 63). La datación propuesta es de carácter aproximado aunque no ofrece duda documental alguna posible.

⁶⁵² IRIARTE, Tomás de. *La Música...* Pág. 82

algo anecdótico, ésta no debe descartarse en absoluto. Con respecto a esta cuestión hay que señalar que del transcurso de dicha década, así como de años anteriores, se conservan diversas plantillas orquestales destinadas a la música teatral en las que no existe presencia del instrumento⁶⁵³. Sin embargo, estas fuentes documentales no pueden considerarse definitivas para negar la presencia del clarinete en alguna representación concreta, ya que aunque referida a la última década del siglo XVIII, se ha documentado la contratación puntual de instrumentistas en funciones específicas en las que eran necesarios:

“Los teatros de la Cruz y del Príncipe también contaban con agrupaciones orquestales, aunque de menor tamaño, pues el repertorio musical era menos relevante en el conjunto de su programación. A mediados de la última década del XVIII, en tiempos de las compañías de Manuel Martínez y Francisco Ramos, las plantillas contaban con 12 instrumentistas (5 violines, 1 violón, 1 contrabajo, 2 trompas, 2 oboes y 1 clave). Si se representaba alguna ópera, tonadilla o «pieza que tuviere música» se contrataban puntualmente clarinetes, violas y fagotes”⁶⁵⁴.

Por tanto, parece lógico pensar que la misma situación se podría haber producido en años anteriores, sin que actualmente tengamos constancia documental. De hecho, en el Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conservan diversas obras de música teatral con la presencia de clarinetes en su instrumentación, datables en dicha década de 1770. El ejemplo más antiguo conocido hasta el momento es la comedia con música, de autor anónimo *El severo dictador (y vencedor delincuente, Lucio Papirio y Quinto Favio Romano)*⁶⁵⁵, fechada en 1775⁶⁵⁶. Se trata de una traducción de un texto de Apóstolo Zeno debida a Ramón de la Cruz. Se estrenó en el Teatro de la Cruz el 24 de octubre de 1775⁶⁵⁷. Otro ejemplo, ya citado con anterioridad, es la tonadilla de Esteve *El Granadero*, fechada en 1777, y en la que el uso del clarinete se planificó, como ya se ha señalado, con la intención manifiesta de reforzar la ambientación militar de la misma.

⁶⁵³ Ver Anexo I.2. del 2º volumen de esta Tesis Doctoral, *Listas de plantillas orquestales del siglo XVIII conservadas entre los Papeles Barbieri* en la Biblioteca Nacional. Se agradece al Dr. D. Juan Pablo Fernández Cortés el haber proporcionado mucha de la información señalada en dicho Anexo.

⁶⁵⁴ LEZA, José Máximo. “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX” En: *Campos interdisciplinarios*. Vol. I. (Begoña LOLO, ed.) Madrid: SedeM, 2002. Pág. 125.

⁶⁵⁵ Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal del Ayto. de Madrid. Sign. Mus. 29-12 (partitura musical); Tea 1-65-11 (libreto teatral). Otra signatura para el mismo es Tea A-D4.

⁶⁵⁶ La datación de la obra la proporciona el mismo material conservado, que indica claramente el año de 1775. Por otro lado, la caligrafía utilizada en el título de la parte de clarinete corresponde con la de la portada donde se indica el año, con lo que se considera que la parte de clarinete es original y no añadida posteriormente.

⁶⁵⁷ Otras representaciones se produjeron en 1778 (Teatro del Príncipe, el 5 de diciembre), 1791 (también en el Teatro del Príncipe, el 22 de junio), 1797 (en el teatro de la Cruz, el 27 de octubre)...etc. (ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña...* Vol. II. Pág. 848).

Por otro lado, el estudio de la datación de los materiales del XVIII conservados en el citado archivo, señala como el uso del clarinete en la instrumentación de las diversas obras se hace más frecuente a partir de la década de 1780. Así, se puede señalar la presencia de algunas piezas de música teatral correspondientes a estas fechas, como por ejemplo la comedia en tres actos, con música de autor anónimo, *Morir por la patria es gloria (y Atenas restaurada)*⁶⁵⁸, datada ca. 1780⁶⁵⁹. En ella, el uso del clarinete y del fagot se reduce solamente a su participación en una marcha de 32 compases de duración, organizados en una frase de 4, su repetición, una frase de 8 y la repetición de esta última. La explicación de tan corta intervención estriba quizás, en el concepto que la época tenía del clarinete como un instrumento mucho más idiomático para la música propia ejemplificadora de lo que debía ser una marcha. Así, posiblemente la idea inicial del compositor era usar exclusivamente el oboe en toda la obra, pero quizá tras saber que el intérprete oboísta también podía tocar el clarinete, pensó en utilizarlo concretamente en dicho fragmento característico. Este razonamiento se apoya también en el hecho de la conservación de dos partes escritas por la misma mano y exactamente iguales para ambos instrumentos, sólo que la destinada al oboe, utiliza el mismo papel que el resto de partes conservadas, mientras que la del clarinete está en un papel de tipo ligeramente diferente. En ambas partes aparece un “solo”, no teniendo mucho sentido que fuera interpretado al unísono por ambos instrumentos. Por otro lado, de ser así esto habría significado la contratación de un clarinetista y a un fagotista únicamente para tan escasos compases, algo muy improbable pues lógicamente, habría encarecido el precio de las representaciones.

Otro ejemplo del uso del clarinete en la música teatral en la década de 1780 es la tonadilla de Jacinto Valledor, *La cantada vida y muerte del general Malbrú*, datada en 1785, ya comentada con anterioridad. También utiliza el clarinete la tonadilla a dúo debida a Blas de Laserna (Corella -Navarra-, 4-II-1751; Madrid, 8-VII-1816)⁶⁶⁰ y titulada *El paje escritor*⁶⁶¹ de 1786⁶⁶². En esta obra, el uso del clarinete se limita

⁶⁵⁸ Archivo Musical de la Biblioteca Histórica del Ayto. de Madrid. Sign. Mus. 22-5 (partitura musical); Tea 1-45-5 (libreto teatral).

⁶⁵⁹ La datación se basa en la fecha de estreno de la obra, que se interpretó por primera vez en el Teatro de la Cruz el 13 de mayo de dicho año 1780, habiéndose repuesto en el Teatro del Príncipe en 1796. (ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña...* Vol. II. Pág. 783).

⁶⁶⁰ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando. “Laserna Nieva, Blas de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 776-779.

⁶⁶¹ Archivo Musical de la Biblioteca Histórica del Ayto. de Madrid. Sign. Mus. 100-8 (partitura musical). No se conserva libretto teatral de esta obra.

⁶⁶² La datación la proporciona los mismos materiales conservados, al indicar claramente y sin lugar a duda, el año en la portada.

únicamente a las seguidillas finales, en las que en vez de sustituir a los oboes como era frecuente en la época, se les añade. Así, en los materiales conservados se puede observar que las partes de la seguidilla originalmente pensadas para clarinete, escritas en clave de do en 4ª y con diversas variantes respecto a las partes originales de oboe, fueron copiadas literalmente para este mismo instrumento, escritas en clave de sol. Posiblemente, esta segunda versión de la parte de oboe, pensada seguramente como forma de sustituir y adaptar la versión inicial, eliminaba la necesidad de un instrumentista extra para tan pocos compases, lo cual era completamente lógico desde un punto de vista económico.

Otro ejemplo de música teatral con presencia del clarinete en la década de 1780 es la comedia también del citado Blas de Laserna titulada *Mayor valor del mundo por una mujer vencido, el Sansón*⁶⁶³. Si bien en lo que se refiere a esta obra es imposible saber a que fecha exacta corresponden los materiales musicales conservados, si se puede señalar con total seguridad que en la representación de esta obra realizada en 1787, la misma contaba con clarinetes. Son varias las razones que lo indican. Así, y en primer lugar hay que señalar que todos los materiales musicales conservados se deben a la misma mano, incluidas las partes de clarinete, pues presentan el mismo tipo de letra, estando escritos además sobre el mismo tipo de papel. Por otro lado, en la partitura vocal aparecen indicadas las cantantes “Nabarro (sic), [María] Pulpillo, Juana [García], Polonia [Roche]”. Así, tras consultar los datos de las posibles representaciones de esta obra⁶⁶⁴, y cruzar estas fechas con las plantillas de las compañías teatrales madrileñas de la época⁶⁶⁵, resulta como conclusión que esas anotaciones corresponden forzosamente con la representación de dicho año de 1787. Así, es altamente probable que como mínimo en esta fecha el clarinete estuviera presente en la representación de esta pieza teatral.

Por otro lado si, como opina Rice, a nivel europeo fue la ópera el género que sirvió al clarinete como trampolín para establecerse como un instrumento orquestal imprescindible⁶⁶⁶, es posible aventurar que el papel e influencia ejercidos por la música teatral importada desde Europa y por tanto del estilo clásico que ésta representaba cada

⁶⁶³ Archivo Musical de la Biblioteca Histórica del Ayto. de Madrid. Sign. Mus. 15-20 (partitura musical). No se conserva libreto teatral de esta obra.

⁶⁶⁴ ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña...* Vol. II. Pág. 773.

⁶⁶⁵ COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras...* Pág. 466.

⁶⁶⁶ “The most important works that established the clarinet as an indispensable part of the orchestra occur in opera, a genre that to date has not been thoroughly investigated”. RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 112.

vez en mayor medida, sería un elemento clave en la recepción y adopción del clarinete como instrumento orquestal de pleno derecho en España. Diversos datos apuntan en ese sentido, destacando entre ellos el absoluto predominio de la ópera italiana en el panorama musical español del XVIII y del XIX⁶⁶⁷. Así, se puede ver un claro indicio de esta influencia en el hecho que la partitura músico-vocal más antigua conservada en el archivo musical de la Real Capilla en la que se hace uso del clarinete es precisamente un fragmento de una ópera: Se trata de *Il Demetrio*, compuesta por Josef Myslivecek (Praga, 9-III-1737; Roma, 4-II-1781)⁶⁶⁸ en 1779⁶⁶⁹. Myslivecek, compositor de origen bohemio, del cual se conservan además otras composiciones en otros archivos madrileños⁶⁷⁰, fue citado precisamente por Iriarte de forma explícita en las “*Advertencias sobre el canto cuarto*” del poema *La Música*, como uno de los compositores más importantes de su época, tanto en lo que a música instrumental se refiere como a música vocal:

“Los Alemanes y Bohemos [sic] se han distinguido modernamente en la Música instrumental, dando á su estilo nervioso y harmónico la gracia y suavidad expresiva del Italiano. Bien conocidos son en el género sinfónico Háydén, Vanhall, Schwindl, Gásman, Juan, Cárlos y Antonio Stamitz, Bach, Wagenseil, Filtz, Cannabich, Crámer, Toesky, Vanmáldere, Kammell, Camerlócher,

⁶⁶⁷ La cuestión de la ópera, y en concreto la creación de una ópera nacional en contraposición a la “invasión de la música italiana” fue uno de los temas centrales de la musicología española decimonónica y de principios del XX. El artículo debido a CASARES, E. y STEIN, L. K. “Ópera” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 78-124, y sobre todo, la bibliografía en él proporcionada constituyen una base inicial imprescindible para ampliar este tema.

⁶⁶⁸ FREEMAN, Daniel E. “Myslivecek” En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XVII (Stanley Sadie, ed.). London: MacMillan, 2001. Pág. 582.

⁶⁶⁹ *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. (José PERIS, dir.) Madrid: Patrimonio Nacional, 1993. Pág. 396. No se trata de la ópera completa, sino de fragmentos de la misma. Su presencia en el citado archivo ha sido analizada por David Wyn Jones en el contexto de su estudio de las sinfonías austriacas presentes en el Palacio Real, señalando que:

“Hay datos bibliográficos que relacionan a Myslivecek con la corte española; su ópera *Il Demetrio* se interpretó en el Teatro San Carlo, en Nápoles, en 1779 para celebrar las bodas del rey Fernando, hermano de Carlos IV (...) Aunque no se puede descartar que estas sinfonías y oberturas de Haydn y Myslivecek, en particular, y quizás también las de Gassmann y Vanhal, se interpretaran en la corte del Príncipe de Asturias, es poco probable que formaran parte del repertorio central (...) Quizá originalmente pertenecían a una colección diferente que más tarde se añadió al material del Príncipe de Asturias”.

(JONES, David Wyn. “Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid” En: *La música en España en el siglo XVIII...* Pág. 149).

⁶⁷⁰ En el mismo archivo de la Real Capilla se conserva otra obra del mismo autor, aunque sin fecha. Se trata del “*Aria Per quel Paterno amplesso*” (*Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid...* Pág. 396). También en la Biblioteca Nacional se conservan diferentes fuentes primarias originales de la época debidas al propio Myslivecek (*Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989. Pág. 57: Referencias nº 496 –Sign. Mp/2426; nº 497 –Sign. M/680-683; Pág. 99: Referencia nº 857 –Sign. Mp/2453). Además, la presencia de obras de dicho autor en venta en el Madrid de finales del siglo XVIII ya fue documentada por el propio SUBIRÁ, José. “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII” En: *Anuario Musical*, XXIV (1969). Págs. 227-236.

Schmidt, Ditters, Asplmair, Huéber o Húber, Misliwecek (que también ha compuesto con aceptación Música Vocal) y otros muchos de no inferior mérito, cuyos nombres, por su dificultad y dureza para la pronunciación Española, no se han expresado en los versos de la División V⁶⁷¹.

Aunque no se puede afirmar con seguridad, por no existir constancia documental expresa, posiblemente fue uno de los primeros ejemplos de música operística con la participación de clarinetes que se pudo escuchar en España. Si bien su representación no consta en ninguno de los estudios consultados acerca de los orígenes e historia de la música operística en la España del siglo XVIII⁶⁷², el propio hecho de la conservación de esta composición en el archivo del Palacio Real en Madrid deja la puerta abierta a su posible interpretación en un ámbito privado en la Corte. Siendo una obra especialmente relacionada con la familia real, como se comentó ya anteriormente, y al tratarse además de fragmentos y no de una ópera completa⁶⁷³, parece lógico que como se afirma aquí, estuviera destinada precisamente al consumo privado de la corte. En todo caso, en lo referido a música teatral de origen europeo, se trata de la fuente documental más antigua.

Además de *Il Demetrio*, fueron multitud las óperas italianas representadas a lo largo del XVIII en los diferentes teatros de Madrid, así como a lo largo de la península⁶⁷⁴. Evidentemente, no en todas ellas participaban los clarinetes en su instrumentación, pero sí en un grupo considerablemente numeroso, cuya datación se sitúa aproximadamente en los últimos tres lustros del siglo. Se trata de un conjunto de obras lo suficiente extenso como para poder influir en la escritura y el estilo de los músicos españoles del momento como se puede ver en la Tabla III-1. En la misma se puede apreciar como a partir de 1786, y prácticamente sin interrupción, se presentaron diversas óperas que incluyen la participación del clarinete en su instrumentación original (en 1787 lo fueron posiblemente dos, tres en 1788). Evidentemente, se podría objetar que dicha instrumentación original no tenía por que ser necesariamente siempre respetada, pudiendo modificarse en numerosas ocasiones en función de los efectivos

⁶⁷¹ “Advertencias sobre el canto cuarto” En: IRIARTE, Tomás de. *La Música. Poema...* Pág. XXI.

⁶⁷² Ver Capítulo X. *Bibliografía* del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

⁶⁷³ No parece muy probable que la partitura completa formara parte en algún momento del archivo citado, extraviándose posteriormente excepto los cuatro fragmentos conservados.

⁶⁷⁴ CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días. Con un prólogo histórico de don Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los ríos, 1878 (Reproducción facsímil: Madrid: ICCMU, 2002); COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipográfica de la Revista de Archivos, bibliotecas y museos, 1917.

musicales de que se disponían⁶⁷⁵. Sin embargo, en el caso que nos atañe, se conservan fuentes documentales muy precisas que señalan explícitamente la presencia del clarinete e intérpretes especialistas en dicho instrumento en las plantillas de las orquestas de ópera en Madrid como mínimo a partir de 1787⁶⁷⁶. En el caso de *La serva padrona* de Paisiello, aunque no se tiene constancia documental expresa de la participación de los clarinetes en su interpretación española de 1786, no sería extraño que estos se hubieran contratado exclusivamente para el caso⁶⁷⁷.

TABLA III-1.

Óperas representadas en los teatros de Madrid a finales del XVIII con la participación instrumental de clarinetes⁶⁷⁸.

<i>Primera representación en Madrid</i>	<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Fecha de composición o estreno</i>
1786	Paisiello	<i>La serva padrona</i>	1781
1787	Paisiello	<i>La Frascatana</i> ⁶⁷⁹	1774
1787	Paisiello	<i>Il barbier di Seviglia</i>	1784
1788	Bianchi	<i>La villanella rapita</i>	1783-1789 ⁶⁸⁰

⁶⁷⁵ Es el caso de *La Frascatana* (1774) de Paisiello. Si bien este no incluyó el clarinete en su versión original, se incluyeron clarinetes en Do en un aria de la versión francesa en su primera interpretación en Estrasburgo en 1779, bajo el título de *L'infante de Zamora* (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...*, Pág. 248. Nota 72).

⁶⁷⁶ Ver Anexo I.2. del 2º volumen de esta Tesis Doctoral, *Listas de plantillas orquestales del siglo XVIII conservadas entre los Papeles Barbieri* en la Biblioteca Nacional. Se estudia también este extremo en LEZA, José Máximo. “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX” En: *Campos interdisciplinarios...* Págs. 115-139. También en COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera...* aparecen también numerosas referencias a plantillas orquestales dedicadas a la música teatral en el siglo XVIII.

⁶⁷⁷ Como se comentó anteriormente, este hecho ha sido documentado para la década de 1790 por LEZA, José Máximo. “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX” En: *Campos interdisciplinarios...* Pág. 125.

⁶⁷⁸ Esta tabla se ha confeccionado cruzando la información ofrecida por COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera...* con la proporcionada por RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...*, y DELDONNA, Anthony. “The Late Eighteenth-Century «Dramatic» Clarinet in Italy: the San Carlo Opera Orchestra of Naples” (Comunicación inédita presentada en el *Clarinet and Woodwind Colloquium 2007*, celebrado los días 22 a 24 de junio de 2007 en la Universidad de Edimburgo -Gran Bretaña-). Se pretende contrastar una por una la instrumentación de cada ópera, buscando aquellas en las que el compositor había proporcionado al clarinete algún tipo de participación. Evidentemente, este hecho no significa automáticamente que en sus representaciones españolas dichas piezas se interpretaran forzosamente con la participación del instrumento, pero sirve para dar una idea aproximada de la recepción del uso del mismo en España, y del peso relativo que la influencia del repertorio foráneo ejerció en la evolución musical española.

⁶⁷⁹ Es muy posible que en esta misma interpretación a la que hace referencia la Tabla III-1, realizada en Madrid en 1787 en el Teatro de los Caños del Peral (COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera...* Pág. 301) ocurriera el mismo fenómeno que con respecto a algunas adaptaciones instrumentales concretas se ha comentado en la nota 675.

<i>Primera representación en Madrid</i>	<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Fecha de composición o estreno</i>
1788	Paisiello	<i>Il matrimonio inaspetto</i>	1779
1788	Paisiello	<i>Il re Teodoro in Venezia</i>	1784
1790	Paisiello	<i>La nina pazza per amore</i>	1789
1790	Paisiello	<i>I Zingari in Fiera</i>	1789
1790	Guglielmi	<i>Eneas y Lavinia</i>	1786
1791	Grétry	<i>Zémire et Azor</i>	1772
1792	Salieri	<i>La cifra</i>	1789
1793	Paisiello	<i>Pirro</i>	1787
1793	Paisiello	<i>La Passione di Gesù Cristo (oratorio)</i>	1783
1793	Cimarosa	<i>Il matrimonio segreto</i>	1792
1793	Bianchi	<i>La Venganza de Nino</i>	1790
1794	P. C. Guglielmi	<i>La muerte de Cleopatra</i>	1796 ⁶⁸¹
1794	Anónimo	<i>Ysabella</i> ⁶⁸²	¿?
1794?	Paisiello	<i>Elfrida</i>	1792
1797	Paër	<i>Il Principe di Taranto</i> ⁶⁸³	Ca. 1797

⁶⁸⁰ La fecha de composición 1783 está tomada de McClymonds, Marita P. “Bianchi, (Giuseppe) Francesco” En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. III (Stanley Sadie, ed.). London: MacMillan, 2001. Pág. 512. Sin embargo, RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 103, informa de que en 1789 se produjo una interpretación de la misma obra incluyendo clarinetes. El que la fecha de su primera representación en España sea un año anterior (COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera...* Pág. 306) deja abierta la posibilidad a este hecho, máxime teniendo en cuenta que para 1788 se ha documentado con toda certeza la presencia de clarinetistas en las orquestas de los teatros de ópera de Madrid.

⁶⁸¹ Si atendemos a la información proporcionada por COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera...* Pág. 369, la fecha del estreno español es anterior en dos años al estreno napolitano en el Teatro de San Carlos (1794, según datos ofrecidos por DELDONNA, Anthony. “The Late Eighteenth-Century “Dramatic” Clarinet in Italy: the San Carlo Opera Orchestra of Naples”...), coincidiendo además con una estancia en Madrid del propio Pietro Carlos Guglielmi, de lo cual se extrae la conclusión que se trató seguramente de una ópera escrita expresamente para los teatros madrileños, donde se estrenó.

⁶⁸² *Ibid.* Pág. 53. La información de la presencia de clarinetes en la misma la da Barbieri (Fondo Barbieri, Mss 14.076/140. Ver Anexo I.2. del 2º volumen de esta Tesis Doctoral, *Listas de plantillas orquestales del siglo XVIII conservadas entre los Papeles Barbieri* en la Biblioteca Nacional.

⁶⁸³ La partitura de esta ópera se conserva en el Archivo de la Biblioteca Histórica del Ayto. de Madrid, Sign. 190-5 (y 191), siendo interesante señalar que, a pesar de que la partitura general no indica la

<i>Primera representación en Madrid</i>	<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Fecha de composición o estreno</i>
1797	Pietro Guglielmi	<i>Débora y Sísara</i>	1788
1799	Gluck	<i>Orphée et Eurydice</i> ⁶⁸⁴	1774
1802	Mozart	<i>Le Nozze di Figaro</i>	1786

Por otro lado, no hay que olvidar la existencia de fuentes hemerográficas que señalan la participación del clarinete como instrumento *obligado* en arias y piezas de diversos conciertos predominantemente vocales. Así, se puede citar la reseña aparecida en el *Diario de Madrid* el 24 de febrero de 1788:

“*Conciertos*. Esta noche a las 6 y media se repite en el Coliseo de los Caños del Peral el concierto que se compone de 2 partes. En la primera se empezará con una obertura de N., cantará una aria la Sra. Juana Barlasina, otra la Sra. Petronila Correa, otra obligada a clarinete, la Sra. Catalina Tordesillas, otra con recitado instrumental, la sra. Teresa Oltrabelli, y tocará un concierto de viola de amor el célebre profesor D. Miguel Hesser. En la segunda se tocará una obertura de N., cantará una aria el Sr. Carlos Barlasina, otra la sra. Lorenza Correa, otra la Sra. Teresa Oltrabelli, y otra la sra. Catalina Tordesillas, obligada a viola de amor, que acompañará el citado Hesse. Cantarán un gracioso Dueto las Sras. Lorenza y Petronila Correa, dándose fin con un alegro de N.”⁶⁸⁵.

Otra reseña similar, esta aparecida en el *Diario de Madrid* el 13 de marzo de 1790, describe un concierto en el que también se presenta un aria con clarinete *obligado*:

“*Concierto*. Hoy Sábado, es el tercero Español en el Coliseo del Príncipe. Primera parte: se dará principio con una sinfonía de Haydem [sic] de las más modernas; la Sra. Lorenza Correa, una cabatina; la Sra. Joaquina Arteaga cantará una aria; otra el sr. Vicente Camas; un divertimento a nueve instrumentos obligados de Pleyel; dúo de las Sras. Lorenza y Petrona Correa; aria con clarinete obligado, la Sra. Tordesillas. Segunda parte: alegro de sinfonía de Haydem [sic]; la Sra. Petrona un rondó; otro la Sra. Pulpillo; una sonata de Loli la ejecutará D. Joseph de León; cantará una aria la Sra. Lorenza Correa; terceto la Sra. Tordesillas, la sra. Lorenza Correa, y el Sr. Camas; dando fin con un alegro de sinfonía de Haydem [sic]”⁶⁸⁶.

presencia de clarinetes, estos tienen luego sus partichelas en las que no desarrollan un papel de simple apoyo armónico, sino también con solos y pasajes de dificultad. Según Cotarelo, se estrenó en España el 13 de julio de 1797 (COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento...* Pág. 392).

⁶⁸⁴ Esta ópera presenta en su instrumentación original el uso de clarinetes en sol (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 129).

⁶⁸⁵ *Diario de Madrid* (Madrid). Domingo, 24 de febrero de 1788. Pág. 218.

⁶⁸⁶ *Diario de Madrid* (Madrid). Sábado, 13 de marzo de 1790. Pág. 288.

También el aviso publicitario aparecido años más tarde, el 26 de marzo de 1797 en el mismo *Diario de Madrid*:

“*Teatros*. Hoy a las 7 en punto se ejecutará en el Coliseo de los Caños del Peral, por la Compañía Italiana, el oratorio sacro intitulado Dévora y Sisara.

En el de la calle de la Cruz, se ejecutará el decimocuarto Concierto de música vocal e instrumental, dividido en dos partes, en la forma siguiente: primera parte. Se dará principio con una sinfonía del Sr. Roseta; cantará una aria el Sr. Mintegui, obligada de clarinete; otra la Sra. Arteaga; tocará un concierto de forte-piano la Sra. Bocuchi; cantarán un cuarteto las Sras. Correa, Arteaga, y los Sres. Camas y Mintegui. Parte segunda: se tocará un allegro de sinfonía del Sr. Orlando; cantará una aria el sr. Camas; otra la Sra. Laporta; tocará unas variaciones de forte-piano la Sra. Bocuchi; cantará una aria la Sra. Correa, obligada de viola y violonchelo; tocará un concierto de flauta D. Manuel Julián; cantarán un quinteto las Sras. Correa, Arteaga, Laporta, Camas y Mintegui; todo se cantará en castellano. Los palcos se darán en la Contaduría del mismo Teatro; en empezará a las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 6487”⁶⁸⁷.

Por otra parte, es presumible que hacia principios de la década de 1790, en lo que al ámbito musical de los teatros de Madrid se refiere, el clarinete se había estabilizado completamente como miembro poco menos que imprescindible en las orquestas de música teatral y operística. Lo prueba el hecho que siguiendo el ejemplo proporcionado por las producciones de origen extranjero, el clarinete se incorpora ya plenamente en la instrumentación de obras de autores españoles precisamente en esta década de 1790. Entre estas hay que citar la ópera de José Lidón (Béjar -Salamanca- ca. 1746; Madrid, ca. 11-II-1827)⁶⁸⁸, *Glaura y Coriolano* (1791)⁶⁸⁹, cuya significación en este punto es ser la primera ópera conocida hasta el momento actual de las debidas a compositores españoles, que registra en su instrumentación la incorporación del instrumento⁶⁹⁰. Por otro lado, la importancia de esta obra para numerosos autores se ha señalado tradicionalmente en ser uno de los primeros intentos de producir una ópera seria en idioma castellano⁶⁹¹.

⁶⁸⁷ *Diario de Madrid* (Madrid). Domingo 26 de marzo de 1797. Pág. 352.

⁶⁸⁸ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. “Lidón, José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 912-913.

⁶⁸⁹ *Drama heroico en verso castellano, intitulado Glaura y Coriolano. Puesto en música por D. Joseph Lidón, organista principal y vice-maestro de la Real Capilla de Su Majestad y representado en el Coliseo del Príncipe por la compañía de Ribera. Año de 1792. Madrid, en la imprenta Real. BNE, Mss. Sign. M/1734.*

⁶⁹⁰ Está instrumentada para violines, viola, violonchelo, contrabajo, 2 oboes, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 fagotes, y 2 trompas, como se puede observar una plantilla orquestal de configuración totalmente clásica.

⁶⁹¹ En este sentido aparece citada en SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953. Pág. 486, o en GARCÍA FRAILE, Dámaso. “Un drama heroico en verso castellano: «Glaura y Coriolano» de Joseph Lidón, representada en Madrid en el tercer centenario del descubrimiento de América” En: *Teatro y Música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1994*. (Rainer KLEINERTZ, ed.) Kassel: Edition Reichenberger, 1996. Págs. 145-176.

Otro ejemplo de esto viene representado por el “*drama trágico*” en un acto de autor musical anónimo, y texto de Comella, titulado “*Asdrúbal*”⁶⁹², datado ca. 1793, si atendemos a la fecha de su estreno en el Teatro de la Cruz, el 27 de noviembre de 1793⁶⁹³, habiéndose documentado representaciones que tuvieron lugar entre el 27 y el 30 de noviembre de ese mismo año⁶⁹⁴.

También la eclosión que la forma teatral representada por el melólogo experimentó en el Madrid de la década de 1790 y años posteriores, puede servir como indicativo de la presencia cada vez más normalizada del clarinete en la música teatral en España. Así, esta moda teatral se inició en Madrid con la obra de Tomás de Iriarte, *Guzmán el Bueno* (1790)⁶⁹⁵ en el que el autor siguiendo los postulados estéticos enunciados por él mismo en el poema *La Música* hace uso de una instrumentación de carácter clásico, con la presencia de violines, violas, violonchelos y contrabajos en las cuerdas, y oboes, flautas, clarinetes, fagotes y trompas en los vientos⁶⁹⁶.

Como señala Subirá, con el *Guzmán el Bueno* de Iriarte se inició un período en el que la representación de melólogos adquirió una gran popularidad⁶⁹⁷. No todos registraban la participación de clarinetes, aunque si lo hicieron un gran número de ellos (ver Tabla III-2):

⁶⁹² Archivo Musical de la Biblioteca Histórica del Ayto. de Madrid. Sign. Mus. 1-10 (partitura musical).

⁶⁹³ ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña...* Vol. II. Pág. 629.

⁶⁹⁴ ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña...* Vol. I. Pág. 441.

⁶⁹⁵ *Guzmán el Bueno, escena trágica unipersonal, con música en sus intervalos, compuestas ambas por D. Tomás de Iriarte para representarse en Cádiz por el Señor Luis Navarro, primer actor de la compañía cómica. En Cádiz, por D. Manuel Ximenez Carreño, calle Ancha, Año de 1790.* (BNE Sign. T/1492). La portada del libreto se reproduce además en SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte...* Vol. I. Pág. 125. La música se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid (BHMM Sign. Mus 14-2). Esta obra se compuso inicialmente para su representación en Cádiz en 1790, donde efectivamente tuvo su estreno, representándose al año siguiente, en 1791 en Madrid con gran éxito. Tres años más tarde, en 1794, se volvió a representar, conociéndose en este caso la lista de músicos que participaron en esta representación gracias a un documento firmado por Blas de Laserna el cual se conserva en los entre los Papeles Barbieri en la BNE y que se reproduce en el Anexo I.3. del 2º volumen de esta Tesis Doctoral. (SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte...* Vol. I. Págs. 243-251).

⁶⁹⁶ Los clarinetes doblan siempre de forma estricta las partes de oboes o flautas. (SUÁREZ-PAJARES, Javier. “Iriarte, Tomás de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 471-477).

⁶⁹⁷ En SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte...* Vol. II. Págs. 421-429, se ofrece una tabla sinóptica de los melólogos representados en lengua castellana.

TABLA III-2.

Melólogos representados en los teatros de Madrid a finales del XVIII y principios del XIX con la participación instrumental de clarinetes⁶⁹⁸.

<i>Año de composición o estreno</i>	<i>Autor/ Autores (letra y música)</i>	<i>Título</i>
1791	Tomás de Iriarte (letra y música)	<i>Guzmán el Bueno</i>
1793	Luciano Francisco Comella (letra) Anónimo	<i>Asdrúbal</i>
1793	Anónimo (letra) Blas de Laserna? (música)	<i>El poeta escribiendo un monólogo</i>
1794	Luciano Francisco Comella (letra) Anónimo (música)	<i>La Andrómana</i> ⁶⁹⁹
1796	Anónimos	<i>Fatme y Selima o Fátima y Relima</i>
1797	Anónimos	<i>Amina y Serbaji</i>
1797	Vicente Rodríguez de Arellano (letra) Anónimo	<i>Armida y Reinaldo</i>
1797	Luciano Francisco Comella (letra) Blas de Laserna (música)	<i>Hércules y Deyanira</i>
1797	Diego Casabuena (letra) Pablo del Moral (música)	<i>Ifigenia en Tauride</i>
1798	Luciano Francisco Comella (letra) Anónimo	<i>Cadma y Sinnoris</i>
1798	Luciano Francisco Comella (letra) Anónimo (música)	<i>Séneca y Paulina</i>
1799	Vicente Rodríguez de Arellano (letra) Anónimo	<i>Himeneo</i>
1799	Anónimo	<i>Telémaco</i>
Anterior a 1804	Gaspar Zavala y Zamora (letra) Anónimo (música)	<i>La Elvira portuguesa</i>
1805	María Gasca? (letra) Anónimo (música)	<i>La minas de Polonia</i>
1805	Manuel Bravo (letra) Manuel García (música)	<i>El preso o el prisionero por amor</i>
1806	Anónimos	<i>El delirio paternal</i>
1806	Vicente Rodríguez de Arellano (letra) Anónimo (música)	<i>El ermitaño del monte Posilipo o La fuerza del remordimiento</i>
1806	Anónimo	<i>Tipóo- Saib o la toma de Seringapatam</i>
1815	Anónimo	<i>El molino de Keben o Aventuras de Tequeli</i>

Otras ciudades españolas registraron un importante número de representaciones de música teatral⁷⁰⁰. Así, en lo que a la ciudad de Barcelona se refiere podemos

⁶⁹⁸ Información proporcionada por Subirá en *Ibidem*.

⁶⁹⁹ El melólogo *La Andrómaca* fue representado posteriormente en Barcelona en 1796 y en Valencia en 1802 (Cit. en *Ibid.* Págs. 163-164).

documentar la interpretación de diversas óperas cuya partitura original preveía el uso de clarinetes (ver Tabla III-3):

TABLA III-3.
Óperas representadas en los teatros de Barcelona a finales del XVIII con la participación instrumental de clarinetes⁷⁰¹.

<i>Fecha de la representación en Barcelona (temporada teatral)</i>	<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Fecha de composición o primera representación</i>
1778-79	G. Paisiello	<i>La frascatana, ossia, La finta semplice</i> ⁷⁰²	1774
1780-81	G. Paisiello	<i>La frascatana, ossia, La finta semplice</i>	1774
1782-83	G. Paisiello	<i>La frascatana, ossia, La finta semplice</i>	1774

⁷⁰⁰ La cuestión de la presencia de la música teatral y operística en otras ciudades españolas diferentes a Madrid en el siglo XVIII tales como Barcelona, Cádiz, La Coruña, Sevilla, Valencia o Zaragoza ya fue apuntada en los estudios clásicos sobre la cuestión (CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días...*; COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera...* entre otros). Es un tema que ha sido objeto de estudio de forma recurrente para diversos investigadores en las últimas décadas. Así, una excelente aproximación bibliográfica al mismo es la ofrecida en el artículo debido a CASARES RODICIO, Emilio y STEIN, Louise K. “Ópera. I. España” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 78-114, ampliada posteriormente con numerosas publicaciones, entre las que hay que citar la monografía *La ópera en España e Hispanoamérica* (Emilio Casares y Álvaro Torrente, eds.). Madrid: ICCMU, 2002. También numerosos artículos publicados en revistas especializadas desde aquel momento, como el ya citado debido a LEZA, José Máximo. “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX” En: *Campos interdisciplinares...*, u otros varios como ALCALÁ, César. “La ópera *Farnace* de Francisco Courcelle, ¿un *pasticcio* con música de Vivaldi?” En: *Nassarre* XVII, 1-2 (2001). Págs. 213-226; FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. “José Castel (1737?-1807). Un tonadillero maestro de capilla” En: *Revista de Musicología* XXIV, 1-2 (2001). Págs. 115-134; GURBINDO GIL, Beatriz. “José Castel (1737-1807) y la tonadilla, entre Tudela y Madrid” En: *Nassarre* XVII, 1-2 (2001). Págs. 243-304; LOLO, Begoña. “La tonadilla escénica: ese género maldito” En: *Revista de Musicología* XXV, 2 (2002). Págs. 439-470; PESSARRODONA PÉREZ, Aurèlia. “El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)” En: *Revista de Musicología* XXX, 1 (2007). Págs. 9-48. Por otro lado, están en curso diversos estudios específicos sobre la recepción operística en el siglo XVIII en núcleos locales concretos, tales como la Tesis Doctoral que elabora D^a. Cristina Díez Rodríguez centrada en la ópera en Cádiz.

⁷⁰¹ Al igual que la Tabla III-1, la presente se ha confeccionado cruzando la información ofrecida por ALIER I AIXALÀ, Roger. *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia, 1990. Págs. 603-608 y Págs. 620-624, con la proporcionada por RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...*, junto con DELDONNA, Anthony. “The Late Eighteenth-Century “Dramatic” Clarinet in Italy: the San Carlo Opera Orchestra of Naples” (Comunicación inédita presentada en el *Clarinet and Woodwind Colloquium 2007*, celebrado los días 22 a 24 de junio de 2007 en la Universidad de Edimburgo -Gran Bretaña-), al objeto de contrastar una por una y en la medida de lo posible la instrumentación de cada ópera, buscando aquellas en las que el compositor había proporcionado al clarinete algún tipo de participación. Con todo, estas tablas no pretenden ser exhaustivas, sino simplemente mostrar cuando menos la presencia en los escenarios españoles del momento de una pequeña parte del repertorio europeo más avanzado de la época. Por ello, si bien en la época seguramente se representaron muchas otras óperas con la participación del clarinete en su instrumentación, sin embargo no se han incluido en las tablas aquí presentadas, por no tener constancia directa de dicha formación instrumental original.

⁷⁰² Ver notas 675 y 679 en la página 198 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

<i>Fecha de la representación en Barcelona (temporada teatral)</i>	<i>Autor</i>	<i>Título</i>	<i>Fecha de composición o primera representación</i>
1783-84	G. Paisiello	<i>Le due contesse</i>	1776
1784-85	G. Paisiello	<i>Le due contesse</i>	1776
1785-86	G. Paisiello	<i>I filosofi immaginari</i>	1775
1785-86	D. Cimarosa	<i>L'eroe cinese</i>	1782
1787-88	F. Bianchi	<i>La villanilla rapita</i>	1785
1787-88	G. Paisiello	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1782
1788-89	G. Paisiello	<i>La frascatana, ossia, La finta semplice</i>	1774
1789-90	G. Paisiello	<i>Nina, ovvero La pazza per amore</i>	1789
1790-91	V. Martín y Soler	<i>Una cosa rara, ossia Bellezza ed onestà</i>	1786
1790-91	G. Paisiello	<i>I zingari in fiera</i>	1789
1791-92	A. Salieri	<i>La Cifra</i>	1790
1791-92	V. Martín y Soler	<i>L'arbore di Diana</i>	1787
1791-92	G. Paisiello	<i>Il marchese Tulipano, ossia Il doppio matrimonio inaspettato</i>	1767 (reformada en 1779)
1791-92	V. Martín y Soler	<i>Una cosa rara, ossia Bellezza ed honesta</i>	1786
1792-93	G. Paisiello	<i>Il re Teodoro in Venecia</i>	1784
1793-94	V. Martín y Soler	<i>Una cosa rara, ossia Bellezza ed honesta</i>	1786
1793-94	D. Cimarosa	<i>Il matrimonio segreto</i>	1792
1794-95	G. Paisiello	<i>La serva padrona</i>	1781
1794-95	V. Martín y Soler	<i>Il burbero di buon cuore, ossia Cattivo genio ed ottimo cuore</i>	1786
1796-97	G. Paisiello	<i>La serva padrona</i>	1781
1796-97	D. Cimarosa	<i>Il matrimonio segreto</i>	1792
1796-07	G. Paisiello	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1782
1797-98	G. Paisiello	<i>I zingari in fiera</i>	1789
1798-99	V. Martín y Soler	<i>La capricciosa corretta</i>	1796?
1798-99	W. A. Mozart	<i>Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti</i>	1790

III.2.2. La expansión del uso del clarinete en la música instrumental en España (ca. 1770-1808).

La creciente pujanza y popularidad que registró la música instrumental en la España del período histórico aquí estudiado (ca. 1770-1808) es una realidad incontestable reflejada en todas las fuentes bibliográficas de carácter general que se

ocupan de este período histórico⁷⁰³. Si bien la actividad musical instrumental no alcanzó seguramente la intensidad de los centros europeos más desarrollados como Londres,

⁷⁰³ Fuentes bibliográficas ya clásicas en la musicología española son MITJANA, Rafael. *La Música en España (Arte religioso y Arte Profano)*. (ÁLVAREZ CAÑIBANO, ed.). Madrid: Centro de Documentación Musical-INAEM, 1993; SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953; SUBIRÁ, José. *Temas musicales madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971. Las debidas a GALLEGO, Antonio. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza, 1988, y MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española, IV. Siglo XVIII...*, aunque más modernas se han convertido ya en todo un clásico de la musicología española, siendo indispensables por la amplitud de información que proporcionan respecto a la época tratada, con un extenso capítulo dedicado a la música instrumental. Referencia también insoslayable y bastante más moderna son los artículos debidos a BORDÁS IBÁÑEZ, Cristina. “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández” En: *Revista de Musicología* XI, 3 (1988). Págs. 807-854; _____. “El clave de Salvador Bofill (1743) y su entorno en la construcción española” En: *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997). Págs. 857-866; _____. “Otros pianos de F. Flórez y F. Fernández” En: *Revista de Musicología*, XIII, 1 (1990). Págs. 227-330; BORRÁS I ROCA, Josep. “Constructors d’instruments de vent-fusta a Barcelona entre 1742 i 1826” En: *Revista Catalana de Musicologia*, I (2001). Págs. 93-156; BOURLIGUEUX, Guy. “Un hermano del padre Antonio Soler, fagotista de la Real Capilla madrileña” En: *Revista de Musicologia*, VIII, 1 (1985). Págs. 83-95; CODINA, Daniel. “La sonata 40 del P. Antonio Soler, segons l’edició de S. Rubio. Revisió crítica de les seves fonts manuscrites” En: *Anuario Musical*, XLVI (1991). Págs. 195-204; CORTADA, M^a Luïsa. “La sonata en la obra de Anselmo Viola” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, V (1998). Págs. 7-22; GARCÍA FRAILE, Dámaso. “Las «siestas» como actividad musical en las iglesias hispanas durante el Antiguo Régimen” En: *Nassarre*, XVIII, 1-2 (2002). Págs. 375-436; KENYON DE PASCUAL, Beryl. “El «Arte y puntual exposición del modo de tocar el violín» de José Herrando- una posdata curiosa” En: *Revista de Musicología*, XIII, 1 (1990). Págs. 217-220; _____. “La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, VIII, 1 (1985). Págs. 103-114; _____. “English Square Pianos in Eighteenth- Century Madrid” En: *Music & Letters*, 64 (1983). Págs. 212-217; _____. “Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII (I)” En: *Revista de Musicología*, V (1982). Págs. 309-324; _____. “Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII (II)” En: *Revista de Musicología*, VI, 1-2 (1983). Págs. 299-308; _____. “Los salterios españoles del siglo XVIII. (Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII). Parte III” En: *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985). Págs. 303-322; KENYON DE PASCUAL, Beryl y NOBBS, Christopher. “Sevilla, un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997). Págs. 849-856; GÓMEZ GUILLÉN, Román. “La orquesta de la catedral de Plasencia en Trujillo durante la visita del rey Carlos IV en 1796” En: *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985). Págs. 323-342; GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX)” En: *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997). Págs. 439-446; MARTÍN, Mariano. “La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España” En: *Revista de Musicología*, VIII, 1 (1985). Págs. 115-118; MORALES, Luisa y KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León) (I)” En: *Nassarre*, XII, 2 (1996). Págs. 283-314; _____. “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León) (II)” En: *Nassarre*, XIII, 1-2 (1997). Págs. 123-146; _____. “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León) (III)” En: *Nassarre*, XV, 1-2 (1999). Págs. 515-528; _____. “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León) (IV)” En: *Nassarre*, XVIII, 1-2 (2002). Págs. 479-499; MORENO, Emilio. “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, XI, 3 (1988). Págs. 555-656; PÉREZ BERNÁ, Juan. “La sinfonía concertante de ¿Buono Chiodi?” En: *Revista de Musicología*, XXI, 2 (1998). Págs. 553-572; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII” En: *Ibid.* Págs. 657-766; _____. “Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón (s. XVIII)” En: *Revista de Musicología*, XV, 2-3 (1992). Págs. 761-774; SIERRA PÉREZ, José. “La música instrumental no de tecla del P. Antonio Soler: los quintetos y el acompañamiento a la música vocal” En: *Revista de Musicología*, VIII, 1. Págs. 77-82; VILAR TORRENS, Josep Maria. “Un mètode d’afinació del salteri del segle XVIII” En: *Recerca Musicològica*, III (1983). Págs. 201-208; _____. “Una simfonia de Haydn a l’Arxiu de la Seu de Manresa” En:

París o Viena, es bien patente la presencia tanto en Madrid como en provincias de numerosas manifestaciones musicales de carácter instrumental.

Así, de entre todos los géneros instrumentales, el más cultivado en el contexto español fue el camerístico, seguramente debido a un especial apoyo por parte de la alta aristocracia y la realeza⁷⁰⁴. Así, según Ramón Sobrino:

“Si bien las orquestas que intervenían en las representaciones de ópera italiana o zarzuela comenzaban sus actuaciones con una obertura, el género instrumental más cultivado a fines del XVIII fue el camerístico, en especial gracias a los italianos Domenico Scarlatti, Gaetano Brunetti y Luigi Boccherini”⁷⁰⁵.

Esta situación respondía seguramente a las características propias e inherentes a la misma música de cámara considerada como manifestación musical más proclive hacia un tipo de actividad de carácter preferentemente privado y reducido, que facilita su mecenazgo tanto por la alta aristocracia y la realeza⁷⁰⁶, como también por ciertos

Recerca Musicològica, IV (1984). Págs. 127-176. Por otro lado, han aparecido diferentes tesis centradas en aspectos de la música instrumental del XVIII español como las debidas a GARBAYO MONTABES, Fco. Javier. *La viola y su música en la catedral de Santiago de Compostela entre el Barroco y el Clasicismo* (Tesis Doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, 1996; VILAR TORRENS, Josep Maria. *Les simfonies de Carles Baguer* (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, 1994. Por último, una monografía de referencia tanto por su calidad intrínseca como por su actualidad es la debida a BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José. (Eds.) *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

⁷⁰⁴ En este punto hay que señalar la especial dedicación que muchos aristócratas concedían a la interpretación de diferentes instrumentos musicales, preferentemente de cuerda, hecho que como es bien sabido, se hizo extensivo hasta el mismísimo rey Carlos IV.

⁷⁰⁵ SOBRINO, Ramón. “La música sinfónica en el siglo XIX”. En: *La música española en el siglo XIX*. (Celsa Alonso y Emilio Casares, eds.). Oviedo: Universidad, 1995. Pág. 280.

⁷⁰⁶ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. “Las siete palabras de Cristo en la cruz de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza” En: *Revista de Musicología*, XXVI, 2 (2003). Págs. 491-512; FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid: SEDEM, 2007; GALLEGO, Antonio. *La música en tiempos...*; GÓMEZ PINTOR, María Asunción. “Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y de Arcos” En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993). Págs. 3459-3475; GOSÁLVEZ LARA, José Carlos. “¿Una nueva sonata para violonchelo de Boccherini?” En: *Revista de Musicología*, XXVII, 2 (2004). Págs. 643-698; HEILBRON FERRER, Marc. “Umilissimi, devotissimi servi. Correspondencia de cantantes de ópera italiana con la duquesa de Osuna” En: *Anuario Musical*, LVII (2002). Págs. 199-227; KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Carlos III: un rey protector de la música” En: *Reales Sitios*, 97. Madrid: Patrimonio Nacional, 1988; LABRADOR, Germán. “Música, Poder e Institución: la Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)” En: *Revista de Musicología*, XXVI-1 (2003). Págs. 233-263; _____. *Gaetano Brunetti: Un músico en la corte de Carlos IV*. (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Madrid; MANGADO I ARTIGAS, Josep M^a. “El marqués de Benavent (1768-1849): El aristócrata y guitarrista que encargó a Luigi Boccherini los Quintetos con guitarra” En: *Revista de Musicología*, XXVI, 2 (2003). Págs. 513-544; MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española, IV. Siglo XVIII..* Págs. 214 y ss.; MARTÍNEZ CUESTA, Juan y KENYON DE PASCUAL, Beryl. “El Infante Don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música” En: *Revista de Musicología*, XI, 3 (1988). Págs. 767-806; ORTEGA, Judith. “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid” En: *Revista de Musicología*, XXVII, 2 (2004). Págs. 643-698; SOLAR QUINTES, N. “I. Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García, íntimo. Un capítulo para su biografía” En: *Anuario Musical*, II (1947). Págs. 81-104; SÁNCHEZ, Richard Xavier. *Spanish Chamber Music of the Eighteenth Century*. (Tesis

sectores minoritarios de la burguesía adinerada⁷⁰⁷. Sin embargo, y a pesar del innegable peso específico que el mecenazgo representó en la promoción directa o indirecta de dicho género⁷⁰⁸, no se puede olvidar al igual que ocurre en Europa a lo largo del XVIII, la presencia de una actividad musical instrumental cada vez más importante, con una finalidad claramente comercial, y que revestía la forma de “academias” o conciertos “sinfónicos” o camerísticos de carácter público, a los que se tenía acceso previo pago de una entrada⁷⁰⁹. Si como es bien sabido, y en lo que al contexto español se refiere, se trata de un fenómeno claramente documentado en lo tocante al ámbito camerístico⁷¹⁰, en lo que respecta a la música instrumental “sinfónica” este hecho se ve clara y especialmente reflejado en la popularización de los conciertos “espirituales” en el

Doctoral). Michigan (E.E.U.U.): Ann Arbor, 1975. Págs. 23-28; SUBIRÁ, José. “La música de cámara en la corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX” En: *Anuario musical*, I (1946). Págs. 181-194; SUBIRÁ, José. “La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX” En: *Temas musicales madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971. Págs. 25-42; SUBIRÁ, José. *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos por José Subirá*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927; TORTELLA, Jaime. *Boccherini. Un músico italiano en la España Ilustrada*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002; TRUETT HOLLIS, George. “Musical Patronage in Eighteenth Century Spain. The Music Library and Music Instrument Collection of the XII Duke of Alba (d. 1776)” En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993). Págs. 3476-3481; _____. “Inventario y Tasación de los Instrumentos y Papeles de Música, de la Testamentaria del Excmo. Sr. Dn. Fernando de Silba Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba. (1777)” En: *Anuario Musical*, LIX (2004). Págs. 151-172.

⁷⁰⁷ PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. “La presencia de libros de música en la vida cotidiana de la alta burguesía valenciana de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX” En: *Nassarre*, XVI, 2 (2000). Págs. 265-287; SOTO-VISO, Margarita. “La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993). Págs. 3488-3509.

⁷⁰⁸ Como es bien sabido, el mecenazgo no sólo se manifestó en lo que a la música de cámara se refiere, sino también en la actividad instrumental de mayor calado, como la sinfónica o la sinfónica-vocal. A nivel europeo se trata de un fenómeno perfectamente conocido y estudiado (DOWNS, Philip G. *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998. Págs. 28-34). En el caso español, y como ejemplo característico de ello se puede citar el mantenimiento de una orquesta de carácter privado por parte de las casas aristocráticas de Alba u Osuna-Benavente, en las cuales trabajaron numerosos de los mejores músicos de la época, y en las que se pudo escuchar la música instrumental más moderna de aquellos momentos. (FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. *La música en las Casas de Osuna y Benavente...*; ORTEGA, Judith. “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid” En: *Revista de Musicología...* Págs. 643-698).

⁷⁰⁹ En lo que al contexto europeo se refiere, este proceso está ya muy bien descrito, y considerado como uno de los factores de cambio que hicieron evolucionar la propia historia de la música. (DOWNS, Philip G. *La música clásica...* Págs. 34-37).

⁷¹⁰ La actividad camerística en residencias privadas o “academias” ya fue documentada en estudios clásicos como los debidos a GALLEGO, Antonio. *La música en tiempos...* Págs. 105-110; o SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte...* Vol. I. Págs. 126 y ss.

Madrid de finales de siglo XVIII⁷¹¹, o en la actividad concertística registrada también en otras ciudades españolas importantes⁷¹².

III.2.2.1. La aparición del clarinete como instrumento concertante solista en España.

En el contexto anteriormente descrito, hay que señalar que si bien la aparición como solista de diversos instrumentos de viento no era nueva en España como mínimo desde mediados del siglo XVIII⁷¹³, es en el marco de las manifestaciones musicales instrumentales sinfónico-orquestales citadas del Madrid de finales del siglo XVIII donde encontramos las primeras intervenciones del clarinete como instrumento concertante solista. Así, Cotarelo, citando a su vez fuentes del *Diario de Madrid* ya nos

⁷¹¹ MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española, IV. Siglo XVIII...* Págs. 315 y ss.; SUBIRÁ, José. “Los conciertos espirituales en Madrid” En: *Temas musicales madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971. Págs. 15 y ss. Algunos investigadores también los denominan como “conciertos cuaresmales”. (CASARES RODICIO, Emilio. “Cuaresmales, conciertos” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 228-230).

⁷¹² COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L'activitat concertística a Barcelona durant la primera meitat del segle XIX. Aproximació històrica*. (Tesis Doctoral). Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; _____, *El romanticisme musical a Barcelona. Els concerts*. Barcelona: Els llibres de la frontera, 2000; CORTÈS, Francesc. “El «Proyecto de arreglo para la orquesta del Teatro de Barcelona»: nuevos parámetros para el análisis de la actividad musical” En: *Anuario Musical*, LIII (1998). Pág. 226; VALLADAR, Fco. de Paula. *Apuntes para la "Historia de la música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada: Tipografía Comercial, 1922. Págs. 59-60 y 71; ZABALA, Arturo. *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia: 1960.

⁷¹³ Ejemplos notorios son el caso de la flauta, el oboe y el fagot, para los cuales se cocen diversas piezas instrumentales originales de Misón, los hermanos Pla y otros, y que poco a poco van siendo rescatadas mediante nuevas ediciones y estudios musicológicos. Así se puede citar entre otros muchos, y en lo que se refiere a la flauta, la Sonata a 2 flautas (oboes o violines) de Joseph Pla (1728-1762) (PLA, Josep. *Sonata a tres n° 16 en la menor*. -Josep Dolcet, ed.-. Barcelona: Tritó, 1989) o el Concierto para flauta y orquesta de cuerda y continuo en Sib de Manuel Pla (¿-1766) (PLA, Manuel. *Concierto para flauta en Sib mayor*. -Josep Dolcet, ed.-. Barcelona: Tritó, 1995). En lo que se refiere al oboe, se pueden citar los estudios y artículos musicológicos debidos a MORENO, Emilio. “¿La primera, hasta ahora desconocida, sonata para oboe y bajo continuo española? La sonata de Pla” En: *Revista de Musicología*, IX, 2 (1986). Págs. 561-575, y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón (s. XVIII)” En: *Revista de Musicología*, XV, 2-3 (1992). Págs. 761-772, además de la existencia del *Concerto grande à piú stromenti obbligati, Op. 7*, que el propio Boccherini estrenó en 1769 en el Teatro de los Caños del Peral, y que según Jaime Tortella, se corresponde con “una verdadera sinfonía concertante para «due violini, obboe, violoncello, alto e basso obligati, due violini, fagotti e corni di ripieno»” (TORTELLA, Jaime. *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*. Madrid: SEdeM, 2002. Págs. 39-40). Referentes al fagot se pueden reseñar aquí entre otras, diversas partituras tales como el Concierto para dos fagotes y orquesta de Carles Baguer (BAGUER, Carles. *Concierto para dos fagotes y orquesta en Fa mayor*. -Josep M^a Vilar, ed.-. Barcelona: Tritó, 2005) o la música para fagot (o bajón) con acompañamiento orquestal y de cámara de diversos autores de finales del siglo XVIII y principios del XIX como Viola, Rodríguez o Vinyals (VIOLA; RODRÍGUEZ; VINYALS. *Música instrumental*. -David Pujol, ed.-. Barcelona: Tritó, 1990). En un sentido general se puede reseñar la presencia de ediciones de partituras y estudios para conjuntos de viento tales como los quintetos de viento de Vinyals (1772-1825) para dos oboes, dos trompas y fagot (VINYALS, Josep. *Seis quintetos para instrumentos de viento*. -Josep Dolcet, ed.-. Barcelona: Tritó, 1996), o el *Divertimento n° 6* para octeto de viento de Vicente Martín i Soler (1754-1806) (MARTÍN I SOLER, Vicente. *Divertimento n° 6*. -Colin Lawson y Carles Riera, ed.-. Barcelona: Dinsic, 1995), así como el excelente estudio debido a EZQUERRO, Antonio. *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona: Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, 2004.

da noticias de la participación del instrumento en dichos conciertos a lo largo de los últimos años del siglo XVIII⁷¹⁴. Una revisión directa de las fuentes primarias, especialmente de las conservadas en el citado *Diario de Madrid* ha permitido confeccionar la Tabla III-4, en la que se muestra de forma cronológica la aparición como solista del clarinete en los teatros del Madrid de la época, y en algunos casos el repertorio presentado y sus intérpretes.

TABLA III-4.
Conciertos solistas para clarinete interpretados en los teatros de Madrid
(finales del siglo XVIII principios del XIX)

Fecha	Fuente	Repertorio interpretado	Teatro	Intérpretes
1787-03-10	<i>Diario curioso, erudito, económico y comercial</i> ⁷¹⁵	Concierto para clarinete y fagot	Los Caños del Peral	
1788-02-24	<i>Diario de Madrid</i>	Aria con clarinete obligado	Los Caños del Peral	
1788-03-02	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto para clarinete y fagot de Stamitz	Los Caños del Peral	Carlos [Carles] Caillet (cl.) y Esteban François (fg.)
1788-03-08	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto para clarinete y fagot ¿Stamitz?	Los Caños del Peral	Carlos Caillet (cl.) y Esteban François (fg.)
1790-02-24	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto a solo	Los Caños del Peral	Carlos Caillet (cl.)
1790-03-13	<i>Diario de Madrid</i>	Aria con clarinete obligado	Coliseo del Príncipe	
1790-03-09	<i>Diario de Madrid</i> ⁷¹⁶	Concierto	Los Caños del Peral	Wisse
1790-03-14	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Los Caños del Peral	Wisse
1790-03-17	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Coliseo del Príncipe	Carles
1790-03-18	<i>Diario de Madrid</i>	Gran concierto a tres de clarinete, fagot y flauta	Los Caños del Peral	François (fg.); José Julián (fl.); Wisse (cl.)

⁷¹⁴ COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera...*

⁷¹⁵ En el aviso publicitario del 10 de marzo de 1787 se informaba de “un concierto para dos clarinetes”. Sin embargo, al día siguiente, en la reseña del concierto realizado se rectificaba, y se informaba de que en realidad había sido interpretado para clarinete y fagot.

⁷¹⁶ La noticia sobre esta interpretación aparece de forma indirecta en el *Diario de Madrid* del domingo 14 de marzo de 1790.

Fecha	Fuente	Repertorio interpretado	Teatro	Intérpretes
1791-03-19	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Los Caños del Peral	Wisse
1791-03-20	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Los Caños del Peral	Wisse
1792-03-01	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Los Caños del Peral	Wisse
1792-03-13	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Los Caños del Peral	Wisse
1792-03-19	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Los Caños del Peral	Carlos Caillet
1793-03-12	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto para clarinete, fagot y flauta	Los Caños del Peral	Wisse (cl.); François (fg.); José Julian (fl.)
1794-03-11	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Los Caños del Peral	Wisse
1794-03-27	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto para clarinete, fagot y flauta	Los Caños del Peral	Juan [Wisse] (cl.); Esteban [François] (fg.); Julian [José] (fl.)
1794-04-01	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Los Caños del Peral	Wisse
1794-04-03	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto para fagot y clarinete	Los Caños del Peral	François (fg.); Wisse (cl.)
1797-03-26	<i>Diario de Madrid</i>	Aria obligada de clarinete	Teatro de la Cruz	
1797-04-02	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Teatro de la Cruz	Manuel Julián (hijo)
1801-08-23 ⁷¹⁷	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Iglesia del Convento de R.R.P.P. Dominicos de la Pasión	
1802-09-21	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Teatro de la Cruz	Joaquín María Cortés
1802-09-22	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Teatro de la Cruz	Joaquín María Cortés
1803-03-03	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto para clarinete y fagot	Teatro de la Cruz	Francisco Schindlert (cl.); Juan Maus (fg.)
1803-03-05	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto para clarinete y fagot	Teatro de la Cruz	Francisco Schindlert (cl.); Juan Maus (fg.)
1804-03-17	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Los Caños del Peral	Andrés Martínez
1804-10-03	<i>Diario de Madrid</i>	Escena de Paër con clarinete obligado	Real Museo del Prado	Francisco Schindlert (cl.)

⁷¹⁷ La reseña publicitaria de este concierto apareció en el *Diario de Madrid* del domingo 16 de agosto de 1801.

En la tabla anterior se puede observar que probablemente la aparición más temprana como solista del instrumento en España, al menos de la que se tiene actualmente noticias, fue la inclusión de un concierto para clarinete y fagot en el repertorio del sexto concierto instrumental de cuaresma, realizado el 10 de marzo de 1787 en el Teatro de los Caños del Peral. La fuente que lo indica, el periódico madrileño *Diario curioso, erudito, económico y comercial* de 11 de dicho mes señala que:

“NOTA. En el Diario de ayer se dijo que había un Concierto a dos clarinetes, y fue de clarinete y fagot. No extrañe el Público que no se le den con puntualidad las noticias del Concierto, porque no hay forma de que se nos comuniquen por las personas que las debían dar”⁷¹⁸.

Dicho concierto no sería el único en llevarse a cabo, pues en temporadas sucesivas se volvieron a repetir las apariciones concertísticas del instrumento. Ejemplo de ello es la inclusión de un aria con “clarinete obligado” en el repertorio interpretado en el concierto realizado el 25 de febrero de 1788, así como la interpretación el 2 de marzo del mismo año del concierto para fagot, clarinete y orquesta de Carl Stamitz, posiblemente, la misma obra interpretada en la temporada anterior, y que lo sería en temporadas posteriores, por el famoso clarinetista virtuoso del momento Carlos Caillet. En este sentido informaba el *Diario de Madrid* de dicha fecha:

“*Conciertos*. Esta noche a las 6 y media se repite en el Coliseo de los Caños del Peral el concierto que se compone de dos partes. En la primera se dará principio con una obertura obligada a mayor número de instrumentos de D. Antonio Roseti; cantará una aria la Sra. Juana Barlasina; otra la Sra. Catalina Tordesillas. Repetirá la Sra. Teresa Oltrabelli en virtud de orden particular, la Aria con su recitado instrumental, que cantó en el día 24 de febrero próximo pasado, impulsada al mismo tiempo del favor que en su aplauso la dispensó entonces el público, y del verdadero deseo que la asiste de complacerle. Cantará D. Miguel Hesser otra Aria de su composición. Después se tocará un concierto de Fagot y Clarinete de D. Carlos Stamic [sic], por D. Carlos Caillet y D. Esteban François. En la segunda se tocará una obertura de D. Leopoldo Kozeluch. Cantará una Aria el Sr. Carlos Barlasina; cantará un Rondó la Sra. Lorenza Correa; una Aria la Sra. Teresa Oltrabelli; otra obligada a varios instrumentos la Sra. Catalina Tordesillas. Tocaré D. Miguel Hesser sobre el violín sin arco una sonata de extraordinario delicado gusto, que imitará el salterio, hiriendo las cuerdas con una pluma de lápiz; y se dará fin con una obertura del citado Kozeluch”⁷¹⁹.

Las temporadas siguientes se repitieron las apariciones de dicho virtuoso en Los Caños. Así, el domingo 8 de marzo de 1789 se interpretó un concierto de clarinete a cargo del mismo Carlos Caillet, volviendo a participar como solista en el concierto interpretado el 24 de marzo del mismo año. En 1790 este intérprete se presentó de

⁷¹⁸ *Diario curioso, erudito, económico y comercial* (Madrid). 11 de marzo de 1787. Pág. 292.

⁷¹⁹ *Diario de Madrid* (Madrid). Domingo 2 de marzo de 1788. Pág. 246.

nuevo ante el público el miércoles día 24 de febrero. Esa misma temporada de 1790, aparece en la escena madrileña un nuevo clarinetista virtuoso de origen extranjero, Johann Anton Wisse⁷²⁰, que en las fuentes documentales suele aparecer bajo el nombre de “Juan Bis”, quién interpretaría un primer concierto a solo el martes 9 de marzo, y que se repetiría el 14 del mismo mes. El propio *Diario de Madrid* lo publicitaba como sigue:

“*Concierto.* Hoy se ejecutará el octavo en el Teatro de los Caños del Peral dividido en dos partes en la forma siguiente. Primera parte: se dará principio con una sinfonía del célebre maestro Salieri; seguirá la primera parte de la mística academia del célebre maestro Tosí, y en medio de ella tocará un concierto de flauta D. Manuel Julián; concluida la primera parte tocará un concierto de violón a solo D. Francisco Rosquillas. Segunda parte: seguirá la mística academia, y en medio de esta repetirá Mr. Bis [Wisse] el mismo concierto que tocó el Martes 9 del corriente, y concluida la academia, se dará fin a este serio espectáculo con un alegro de sinfonía”⁷²¹.

Los días 13 y 15 del citado mes de nuevo se interpretó un aria con “clarinete obligado” (quizá la misma que se había interpretado ya en temporadas anteriores) pero esta vez en el Teatro Español o del Príncipe. El día 14 interpretó de nuevo Wisse un solo de clarinete en los Caños, mientras el 17 fue el clarinetista Carlos Caillet ya citado el encargado de interpretar un concierto para clarinete esta vez en el Teatro Español. El día siguiente, 18 de marzo, así como el 21 del mismo mes, de nuevo aparece Wisse, junto con el fagotista Esteban François y el flautista José Julián, interpretando en el Teatro de los Caños del Peral un concierto a tres para dichos instrumentos y orquesta. Posiblemente más que un concierto propiamente dicho, como opina Cotarelo basándose en la descripción de la fuente primaria, se trató de una sinfonía concertante, muy de moda en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX⁷²². Wisse actuaría también en los conciertos cuaresmales de las temporadas correspondientes a los años 1792, 1793, donde lo hizo también el clarinetista Carlos Caillet, y 1794, a finales de la cual viajaría hacia Lisboa donde encontró empleo en el Teatro de San Carlos.

Se ha completado la información que Cotarelo ofrece sobre los conciertos para clarinete realizados a finales del siglo XVIII en Madrid en su ya clásico y anteriormente

⁷²⁰ Según la musicóloga e investigadora británica Pamela Weston, Johann Anton Wisse (o Weise según algunas fuentes) había nacido en Alemania en fecha indeterminada, muriendo en 1830. Tras su paso por España, donde perteneció a la orquesta del Teatro de los Caños del Peral, como mínimo desde principios de 1790, se trasladó a Portugal donde estuvo activo como concertista a partir de 1795, siendo además contratado como primer clarinete del Teatro de San Carlos de Lisboa. Fue profesor además, de uno de los más célebres virtuosos clarinetistas portugueses, José Avelino Canongia (1784-1842). (SCHERPEREEL, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundación Gulbenkian, 1985. Pág. 33; WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 273).

⁷²¹ *Diario de Madrid* (Madrid). Domingo 14 de marzo de 1790. Pág. 202.

⁷²² BROOK, Barry S.; GRIBENSKI, Jean. “Symphonie concertante” En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XXIV (Stanley Sadie, ed.). London: MacMillan, 2001. Pág. 807.

citado estudio *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* mediante el vaciado de otras fuentes hemerográficas, especialmente referidas a la ciudad de Madrid, que han arrojado el resultado del conocimiento de una nueva serie de conciertos con la participación del clarinete desde 1797 hasta 1804, en los que participaron diversos virtuosos clarinetistas, en este caso de origen español, tales como Manuel Julián (hijo), Joaquín María Cortés, Francisco Schindlert (Madrid, ca. 14-VII-1772; Madrid, 28-VII-1823)⁷²³ o Andrés Martínez.

Teniendo en cuenta lo anterior, y a pesar de que toda la información proporcionada se refiere al caso de Madrid, no se ha de descartar la actividad concertística dedicada al clarinete en otros lugares de la península. Así, se puede citar el caso de la celebración en Cádiz el lunes 30 de noviembre de 1812 de un concierto en el que se interpretó “*Un rondó, obligado de clarinete (por el Sr. Usel)*”⁷²⁴. Es presumible que un estudio sistemático de las fuentes primarias locales preservadas, relevantes para el período estudiado, en aquellos centros de mayor importancia cultural a finales del siglo XVIII y principios del XIX español, darían como resultado unos resultados si no comparables a los registrados en el caso de la capital, cuanto menos de carácter sorprendente⁷²⁵.

III.2.2.2. La aparición del clarinete como instrumento camerístico solista en España.

Al contrario de lo que se refiere a flauta, oboe o fagot, y a pesar de la presencia de importantes virtuosos clarinetistas en España y de la considerable actividad concertística en torno al instrumento que se ha documentado anteriormente, no se ha conservado ningún indicio que haga pensar en obras camerísticas con la participación del clarinete debidas a compositores españoles. Si efectivamente estas existieron en su día, o esperan ser descubiertas por algún investigador en el fondo de algún archivo todavía no estudiado, o no se han conservado. Con todo, su total y absoluta ausencia en el momento actual hace pensar en una presencia poco importante a este respecto. Como parece lógico pensar, si estas composiciones hubiesen sido abundantes en su época, habrían dejado algún tipo de rastro.

⁷²³ SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...* Pág. 39.

⁷²⁴ *El Redactor General* (Cádiz). Lunes, 30 de noviembre de 1812. Pág. 2138. Se agradece a D^a. Cristina Díez Rodríguez, musicóloga que tiene en curso su Tesis Doctoral centrada en la ópera en Cádiz en el siglo XVIII, el haber proporcionado este dato valioso.

⁷²⁵ Dicho estudio, aunque muy interesante desde el punto de vista de la presente Tesis, queda fuera de la misma por ser absolutamente inabarcable.

A pesar de lo anterior, de la existencia de algunos indicios documentales de carácter indirecto, se puede deducir una cierta popularidad y alta consideración social recibidas por el clarinete, justo a partir de los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX. Así por ejemplo, como prueba de su inclusión entre los instrumentos practicados por las clases acomodadas, se puede citar la conservación de una lista o relación económica datada en 1792, y presentada por Juan Bautista Lascorret, profesor de música en el *Real Seminario Patriótico Bascongado* de Vergara (como es sabido un exclusivo centro de enseñanza destinado a la alta aristocracia y burguesía vasca de la época). En ella se especifica los gastos efectuados en el cuatrimestre por sus alumnos, señalando explícitamente los emolumentos a abonar por uno de ellos al que había impartido clases de clarinete (“*Por dos meses de lección de Clarinete.....44*”)⁷²⁶. También apunta en este sentido el que algunos intelectuales e ilustrados de la época contaran con un clarinete entre sus bienes. Es el caso del fabulista Félix María de Samaniego, quien tenía uno como demuestra el inventario de sus propiedades realizado a su muerte en 1801⁷²⁷. Por otro lado, en el mismo *Real Seminario Patriótico Bascongado* citado anteriormente, había en 1807 “*4 de música vocal [profesores], que también lo son de Piano, Flauta y Clarinete*”⁷²⁸. Precisamente y aunque un poco más tarde, en un inventario de los materiales musicales de dicho centro realizado en 1817 se señala la presencia de diversas obras para clarinete solista debidas a Hoffmeister, Jean-Xavier Lefevre y Michel Yost⁷²⁹.

Se puede afirmar por tanto, que el instrumento gozaba de una cierta popularidad a finales del XVIII, como demuestra la presencia de diversos intérpretes profesionales e incluso de carácter amateur. Es el caso de las noticias datadas en 1797 y 1799 que nos proporciona para el ámbito barcelonés el *Calaix de sastre*, título que reciben las memorias escritas por Rafael D’Amat i de Cortada, Barón de Maldà:

“[...] trobant-se [los violinistas Juan Altarriba y Domingo Barrera] digo en la Botiga de Manuel Butellas Sastre, solent-hi aturar algunes estones, per ser

⁷²⁶ Cit. en BAGÜÉS ERRIONDO, Jon. *La Ilustración musical en el País Vasco. II El Real seminario Patriótico Bascongado de Vergara*. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1991. Pág. 463.

⁷²⁷ PALACIOS FERNÁNDEZ, E. *Vida y Obra de Samaniego*. Vitoria: Institución “Sancho el Sabio”, 1975. Pág. 12.

⁷²⁸ Cit. en BAGÜÉS ERRIONDO, Jon. *La Ilustración musical en el País Vasco. II El Real seminario Patriótico Bascongado...* Pág. 343.

⁷²⁹ “HOFFMEISTER, F.A. «*Sinfonía Concertante para 2 clarinetes por...*» [...] LEFEVRE, Jean-Xavier «*Id. [concierto] de clarinete por Mr. Lefevre libro 1º*» [...] YOST, Michel «*Concierto para Clarinete Principale por J. Michel*»”. (Cit. en *Ibíd.* Págs. 474 y 476).

companys de Joanet, fill del sastre, sonador de Clarinet, he fet pujar a mon aposento als referits Juan Altarriba y Domingo Barrera [...]”⁷³⁰.

“En la Acadèmia de musica de esta nit en Casa Comellas, ha lluït sà habilitat en un concert de gran execució de Clarinet un, que se ha dit Alemany, tocant-lo de afició [...]”⁷³¹.

Un dato significativo en este sentido, también en la órbita geográfica catalana, es la presencia de constructores locales de instrumentos de viento madera y particularmente de clarinetes como muy tarde desde 1787. Así, Josep Borrás señala la conservación de diversos protocolos notariales datados en dicho año, que acreditan la realización del examen de acceso a la categoría gremial de maestro tornero de Salvador Xuriach i Bofill, y que explicitan claramente que éste hubo de construir “Un baixó de fusta de blada de cinc claus” y “Dos clarinets del to de C solf. Ut de boix de cinc claus”, así como otros documentos que acreditan la realización del correspondiente examen a Narcís Padrosa i Curull, datado en este caso en 1791, el cual tuvo que construir un “Clarinet”⁷³².

Por otro lado, en lo referido al área geográfica de Madrid, podemos citar la presencia de un constructor de clarinetes ya desde 1785. Se trata de Fernando Llop, de quien el 11 de marzo de 1785 apareció en la *Gaceta de Madrid* un anuncio según el cual hacía fagotes, bajones de una y tres piezas, flautas traveseras de hasta seis llaves, oboes, clarinetes, pífanos y “piezas sueltas para dichos instrumentos”⁷³³. Sin embargo, no podemos afirmar lo mismo respecto a otro constructor de la misma época, José Estrella, a pesar de que Albert R. Rice ha afirmado su dedicación a la construcción de clarinetes⁷³⁴. Este autor cita como fuente uno de los trabajos debidos a Beryl Kenyon de Pascual, en el que se cita a Joseph Estrella sólo como “fabricante de instrumentos [...] bajones, flautas, oboes, clarines, fagotes y otras obras de esta especie [...]”⁷³⁵, y en ningún caso como constructor de clarinetes. Debe tratarse de un error de traducción por parte de Rice, pues es frecuente la confusión entre los términos “clarín” y “clarinete”.

⁷³⁰ D'AMAT I DE CORTADA, Rafael Barón de Maldà. *Calaix de sastre*, XV (abril-diciembre de 1797). Págs. 234-235. (Cit. en DAUFÍ, Xavier. “Las dos sillas reales: un oratori de Josep Cau” En: *Recerca Musicològica*, XIII -1988-. Pág. 81).

⁷³¹ *Ibid.* XIX (julio-diciembre de 1799). Págs. 554-555. (Citado en DAUFÍ, Xavier. “Las dos sillas reales: un oratori de Josep Cau” En: *Recerca Musicològica*... Pág. 81).

⁷³² BORRÁS I ROCA, Josep. “Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona entre 1742 i 1826” En: *Revista Catalana de Musicologia*, I (2001). Pág.106.

⁷³³ KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Llop, Fernando” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol VI. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 959.

⁷³⁴ RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period*... Pág. 58.

⁷³⁵ KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII (I)” En: *Revista de Musicología*, V (1982). Pág. 311.

El hecho que se pueda demostrar la presencia de constructores de clarinetes en España a partir de ca. 1785, demuestra sin lugar a duda que la popularidad de dicho instrumento y por tanto su uso por diferentes estratos de la sociedad de la época estaba aumentando progresivamente. Así, otro dato indicativo de esta situación, aunque ya en fechas más tardías, es la presencia de diversos anuncios aparecidos a partir de 1800 con referencias a música y partituras destinadas al instrumento. Ejemplo de ello es el anuncio aparecido en el *Diario de Madrid* de 6 de julio de 1802 en el que se puede leer:

“En la plazuela del Ángel, esquina a la de la Cruz, qto. 3º, se vende una partida de música para clarinete, que se trajo poco ha de París”.

Unos años después, en 1809, vuelve a aparecer un anuncio similar referente a la venta de partituras para clarinete:

“En el puesto de tarjetas del valenciano, sito en la Puerta del Sol, se halla de venta la canción o bolero que se ha cantado en la ópera titulada *Quien porfia mucho alcanza*, a la guitarra y al piano, y asimismo para flauta, violín y clarinete”⁷³⁶.

Precisamente, el 29 de mayo de 1810 apareció en el *Diario de Madrid* un anuncio referente al músico Blas de Laserna, y en el que queda clara la presencia de un mínimo mercado de compra-venta de partituras manuscritas, entre ellas las de clarinete, trabajo al que Laserna se dedicaba sin duda para completar sus ingresos:

“D. Blas de Laserna, compositor de música en esta corte, participa al público como se ha mudado á la calle del Príncipe, enfrente de un guarnicionero, en donde continúa dando lecciones de música á niños y á niñas a los cómodos precios de un real de vn. á los que solo aprendan la música, y de 2 a los que se dediquen a tocar el forte-piano y estudiar para cantar en el teatro; bien entendido que los niños darán lecciones separados de las niñas, ó se les señalarán horas distintas para evitar la mezcla de los dos sexos. Con este motivo avisa igualmente á todos los aficionados á la música y comisionados para enviarla fuera de Madrid, que continua en dicha su casa despachando, bien copiada y con la mayor equidad, toda clase de música, como son solfeos de Rodolfe, los de Italia por Leo, Durante, Scarlatti (sic), Porpora, Mozani, Caffaro, &c.: sonatas, conciertos, sinfonías de piano, todo de los mejores autores: arias, dúos, y polacas con toda orquesta: canciones para piano y guitarra de todas las operetas que se han ejecutado en esta corte: tonadillas, tiranas, boleras, óperas, operetas, los dúos de Asioli; y música para flauta, violín y clarinete”⁷³⁷.

⁷³⁶ *Diario de Madrid* (Madrid). Martes 18 de abril de 1809. Pág. 436.

⁷³⁷ *Diario de Madrid*, 29-V-1810 (Cit. en VICENT, Alfredo. *Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Murcia: Universidad Autónoma de Madrid, 2002. Pág. 75).

Unos años más tarde, el 5 de febrero de 1813, aparece otro anuncio referente a la venta entre otros muchos enseres domésticos, de diversos instrumentos musicales y partituras, entre ellas de clarinete:

“Se venden con la mayor equidad un sofá de color de caña, bien tratado; dos cuadros de vara de ancho y $\frac{3}{4}$ de largo, originales, que representan el uno la Visitación de nuestra Señora, y el otro la Encarnación; otros varios cuadros; libros; diferentes muebles menaje de casa; dos violines, y diferentes conciertos de música para violín y clarinete; cuyos efectos se podrán ver en la calle de la Puebla vieja, número 2, cuarto principal, frente al convento de monjas”⁷³⁸.

A pesar de los indicios anteriores, los cuales muestran al clarinete junto a la flauta como uno de los instrumentos de viento madera más populares del momento, las únicas fuentes musicales conservadas que hasta ahora puedan servir de indicativo para confirmar un posible cultivo del repertorio camerístico con clarinete en el período estudiado son una colección de distintas partituras conservadas en la Biblioteca Nacional, todas ellas de origen europeo, principalmente francés, datadas en su mayor parte en los últimos años del XVIII, y que se relacionan en la Tabla III-5, así como un pequeño conjunto de tríos para dos clarinetes y bajón conservados en el Archivo Musical del Santuario de Aránzazu⁷³⁹, y que son reseñados en la Tabla III-6.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, las razones que explicarían la ausencia efectiva de partituras camerísticas con la participación del clarinete, debidas a compositores españoles no deben ser buscadas en cuestiones del tipo de un uso poco popularizado del instrumento. En un hipotético caso como ese, no habría sido lógico para los compositores producir obras camerísticas para un instrumento poco cultivado en ambientes domésticos y aficionados, hecho que implicaba por tanto que la música a él destinada era poco rentable como producto comercial, por ser poco demandada⁷⁴⁰. En este sentido, se podría pensar que a pesar de su inclusión en la instrumentación de las óperas más actuales de aquellos momentos, así como de sus apariciones concertantes, el clarinete seguía conservando todavía en los últimos años del siglo XVIII gran parte de su consideración original como un instrumento exclusivamente de carácter militar.

⁷³⁸ *Diario de Madrid* (Madrid). Viernes, 5 de febrero de 1813. Pág. 144.

⁷³⁹ BAGÜES, Jon. *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979. Pág. 312 y ss.

⁷⁴⁰ Aunque no fue el único factor en juego, no se debe obviar la influencia que la ambición de que hicieran gala los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX por llegar a un público cada vez más amplio y universal, en el que lógicamente se veía incluido el ámbito doméstico y *diletante* ejerció sobre su producción compositiva camerística musical. Este hecho se refleja incluso en el catálogo de los más grandes músicos de la época, desde Haydn hasta Beethoven. (DOWNS, Philip G. *La música clásica...* Págs. 44-45.

Sin embargo, y aunque se acepte la posible consideración como instrumento de carácter militar, esta no implica un uso restringido exclusivamente a lo castrense, y vedado al resto de los estamentos y clases sociales. De hecho, habiendo quedado suficientemente demostrada la popularidad del instrumento, en razón de su uso por las clases acomodadas, y de la presencia de un mercado de partituras manuscritas para el mismo⁷⁴¹, así como por la presencia de diversos constructores especialistas en su fabricación, señal inequívoca de su uso por un público numeroso, hemos de señalar precisamente el hecho concreto de que la distribución de su música se realizara principalmente por medios manuscritos dada la ausencia de una imprenta e industria editorial musical potente en la España de aquellos momentos⁷⁴², como el factor que con toda seguridad a condicionado en mayor medida la conservación de aquellas hipotéticas obras camerísticas con la participación del instrumento debidas a compositores españoles.

TABLA III-5.
Fuentes musicales clarinetísticas (siglo XVIII) conservadas en BNE⁷⁴³.
Pequeñas formaciones camerísticas (dúos, tríos).

Nº	Autor	Título	Datos de interés	Formación instrumental	Nº cat.	Signatura
1	ABRAHAM.	Dix petits airs...	París: a la Sincope, [1788]. RISM B/II- pág. 285	Dúo de clarinetes.	9	Mp/2387
2	BLASIUS, Matthieu-Frédéric. (1758-1829)	Six grand duos dialogués...	oeuvre 35e. París: Chez les freres Gaveaux, [1795?].	Dúo de clarinetes.	41	Mp/2391
3	DEVIIENNE, François. (1759-1803)	Six trios concertants...	oeuvre 27. París: Sieber, [1790]. RISM A/I- D 1989	Trío para dos clarinetes y fagot.	190	Mp/2408

⁷⁴¹ Como demuestra la actividad como copista para el instrumento del músico Blas de Laserna en el anuncio periodístico reseñado anteriormente, y el resto de fuentes que demuestran un comercio efectivo de partituras para el mismo instrumento.

⁷⁴² ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás. "La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII" En: *Anuario Musical*, XVIII. (1963). Págs. 161-195; GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. "Editores e impresores" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 606-628; _____. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995.

⁷⁴³ Información aportada por BIBLIOTECA NACIONAL. *Catálogo de Impresos Musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

Nº	Autor	Título	Datos de interés	Formación instrumental	Nº cat.	Signatura
4	DEVIIENNE, François. (1759-1803)	Trois trios...	oeuvre 75 (2e livre de trios pour 2 clarinettes et basson). Paris: Sieber fils, [1800]. (gravés par Richomme). RISM A/I- D 1990	Trío para dos clarinetes y fagot.	191	Mp/2408
5	FUCHS, Georg-Friedrich. (1752-1821)	Six duos...	oeuvre VIe. Paris: H. Naderman, [1793?]. RISM A/I- F 2061	Dúos para clarinete y fagot.	250	Mp/2412(4)
6	FUCHS, Georg-Friedrich. (1752-1821)	Six duos...	oeuvre 22. Paris: Le Duc, [ca. 1798]. N. pl.: 85 RISM A/I- FF 2067a (distinto n. pl.)	Dúo de clarinetes.	251	Mp/2412(5)
7	FUCHS, Georg-Friedrich. (1752-1821)	Trois trios...	oeuvre 1r. Paris: freres Gaveaux, [ca. 1800]. (ecrit par Ribiere).	Tríos para flauta, clarinete y fagot.	252	Mp/2412(6)
8	FUCHS, Georg-Friedrich. (1752-1821)	Trois trios concertants...	op. livre [1e.]. Paris: Sieber, [ca. 1800]. N. pl.: 1627	Tríos de clarinetes.	253	Mp/2412(7)
9	FUCHS, Georg-Friedrich. (1752-1821)	Trois trios...	oeuvre [1 ^e]. Paris: Sieber, [ca. 1800]. N. pl.: 1627	Tríos para dos clarinetes y fagot.	254	Mp/2412(8)
10	FUCHS, Georg-Friedrich. (1752-1821)	Trois trios concertants...	livre [2e.]. Paris: Sieber, [ca. 1800]. N. pl.: 1669	Tríos de clarinetes.	255	Mp/2412(7)
11	FUCHS, Georg-Friedrich. (1752-1821)	Trois trios...	oeuvre livre [2me.]. Paris: Sieber, [ca. 1800]. N. pl.: 1669	Tríos para dos clarinetes y fagot.	256	Mp/2412(9)

Nº	Autor	Título	Datos de interés	Formación instrumental	Nº cat.	Signatura
12	GAVEAUX, Pierre. (1760-1825)	[Le diable couleur de rosa. Selección. Arreglo]. Ouverture et airs du bon homme misère ou Le diable couleur de rose...	arrangée [...] par Gebauer. Paris: frères Gaveaux, [1797].	Dúo para clarinetes.	260	Mp/2413(1)
13	GAVEAUX, Pierre. (1760-1825)	[Le petit matelot. Overture. Arreglo]. Ouverture du petit matelot...	arrangée [...] par Gebauer. Paris: frères Gaveaux, [1795] (ecrit par Ribiere).	Dúo para clarinetes.	261	Mp/2413(2)
14	GAVEAUX, Pierre. (1760-1825)	[Sophie et Moncars. Selección. Arreglo]. Ouverture, entracte, airs, duos et rondeaux de Sophie et Moncars...	arrangé [...] par E. Gebauer. Paris: frères Gaveaux, [ca. 1797].	Dúo para clarinetes.	262	Mp/2413(3)
15	GAVEAUX, Pierre. (1760-1825)	[Le traité nul. Overture. Arreglo]. Ouverture du traité nul...	arrangé [...] par Gebauer. Paris: frères Gaveaux, [ca. 1797].	Dúo para clarinetes.	263	Mp/2413(4)
16	GEBAUER, Michel Joseph. (1763-1812)	Six trios concertants...	oeuvre 4 ^e . Paris: M. Boyer, [ca. 1796]. N. pl.: 263	Tres tríos para clarinete, viola y fagot, y tres para clarinete, violín y fagot.	264	Mp/2413(7)
17	GEBAUER, Michel Joseph. (1763-1812)	Trois duos concertants...	oeuvre 9 ^e . Paris: Cochet, [ca. 1794].	Dúos para clarinetes.	265	Mp/2413(5)

Nº	Autor	Título	Datos de interés	Formación instrumental	Nº cat.	Signatura
18	GEBAUER, Michel Joseph. (1763-1812)	Six duos dialogués...	oeuvre 14me. [1re- 2ª parte]. Paris: B. Viguerie, [ca. 1795]. N. pl.: 15	Dúos para clarinetes.	266	Mp/2413(6)
19	LEFEVRE, Jean Xavier? (1763-1829)	Six trios concertants...	oeuvre Vm./ composés par F. X. Lefèvre Paris: Sieber, [1791].	Tríos para dos clarinetes y fagot.	459	Mp/2424(4)
20	LEFEVRE, Jean Xavier (1763-1829)	Six duos...	oeuvre 8me. de duo. Paris: Cochet, [ca. 1800]. RISM A/I- L 1496	Dúos para clarinetes.	460	Mp/2424(5)
21	LEFEVRE, Jean Xavier (1763-1829)	Six duos concertants...	oeuvre IX de duo. Paris: H. Naderman, [1796]. (gravé par Le Roy l'ainé). RISM A/I- L 1498	Dúos para clarinetes.	461	Mp/2424(6)
22	LEFEVRE, Jean Xavier (1763-1829)	Six duos concertants...	oeuvre 10e. Paris. H. Naderman, [ca. 1797]. (écrit par Ribiere). N. pl.: 238 RISM A/I- L 1500 (distinto grabador)	Dúos para clarinetes.	462	Mp/2424(7)
23	LEFEVRE, Jean Xavier (1763-1829)	Six petits duos très faciles...	[2] livre/ composés expres pour les començants. Paris: Imbault, [1797]. N.pl.: 653 RISM A/I- L 1503	Dúos para clarinetes.	463	Mp/2424(8)

Nº	Autor	Título	Datos de interés	Formación instrumental	Nº cat.	Signatura
24	PLEYEL, Ignace (1757-1831)	Livre [I]: Six duos [...] pour les eleves	Paris: L'Auteur, [1797?].	Dúos para clarinetes.	562	Mp/2436(3)
25	PLEYEL, Ignace (1757-1831)	Livre [I]: Six duos [...] pour les eleves	Paris: L'Auteur, [1798?]. RISM A/I- P 4249	Dúos para clarinetes.	563	Mp/2436(4)
26	PLEYEL, Ignace (1757-1831)	Trois trios: livre 2m de J. Pleyel	arrangées pour deux clarinettes et basson par Gebauer. Paris: Sieber, [ca. 1795]. N. pl.: 1373	Tríos para dos clarinetes y fagot.	602	Mp/2434(4)
27	PLEYEL, Ignace (1757-1831)	Trois trios concertants pour deux clarinettes et basson ou violoncelle: oeuvre 20e. composés par [...].	Paris: Naderman, [1796?]. (ecrit par Ribiere). N. pl.: 93 RISM A/I- P 3575	Tríos para dos clarinetes y fagot (o violonchelo).	603	Mp/2435(4)
28	REUTTER, Georg (1708-1772)	Trois trios [...] composés par J. Reitter	Paris: Porthaux, [ca. 1798].	Tríos para dos clarinetes y fagot.	629	Mp/2437(4)
29	SIMONET, François M.	Trois trios...	Paris: a la Nouveauté, chez freres Gaveaux, [ca. 1800]. (ecrit par Ribiere). RISM A/I- S 3484	Clarinete, trompa y fagot.	686	Mp/2439(3)
30	VANDERHAGEN, Amand Jean François Joseph (1753-1822)	Six duos [...]: 9e. livre de duos de clarinette...	Paris: Naderman: Successeur de Boyer, [1797] (ecrit par Ribière). N. pl.: 455	Dúos para clarinetes.	743	Mp/2445(2)
31	YOST (MICHEL), Joseph. (1754-1786)	Six duos...	oeuvre 1r [...] Paris: Sieber, [ca. 1781]. RISM A/I- Y 79	Dúos para clarinetes.	808	M/1528-29

Nº	Autor	Título	Datos de interés	Formación instrumental	Nº cat.	Signatura
32	YOST (MICHEL), Joseph. (1754-1786)	Six duos concertants...	oeuvre [2 ^e .] Paris: Sieber, [ca. 1782]. RISM A/I- Y 81	Dúos para clarinetes.	809	M/1528-29
33	YOST (MICHEL), Joseph. (1754-1786)	Six duos concertants...	oeuvre III Paris: De Roullède; Lyon: Castaud (gravé par Le Roy), [1782]. RISM A/I- Y 84	Dúos para clarinetes.	810	M/1528-29
34	YOST (MICHEL), Joseph. (1754-1786)	Six duos concertants...	oeuvre IV ^{me} Paris: Sieber, [ca. 1781]. RISM A/I- Y 86	Dúos para clarinetes.	811	M/1528-29
35	YOST (MICHEL), Joseph. (1754-1786)	Six duos...	oeuvre V Paris: Imbault, [ca. 1787]. RISM A/I- Y 89	Dúos para clarinetes.	812	M/1528-29
36	YOST (MICHEL), Joseph. (1754-1786)	Six duos...	oeuvre VI Paris: Imbault, [ca. 1787]. RISM A/I- Y 91	Dúos para clarinetes.	813	M/1528-29
37	YOST (MICHEL), Joseph. (1754-1786)	Six duos concertants...	oeuvre 7 ^{me} Paris: Boyer: Mme Le Menu, [1785] (gravé par Made Meria [sic]). RISM A/I- Y 95	Dúos para clarinetes.	814	M/1528-29
38	YOST (MICHEL), Joseph. (1754-1786)	Six duos concertants...	VIII oeuvre de duo Paris: Boyer: Made Le Menu, [ca. 1785] (écrit par Ribiere). RISM A/I- Y 97	Dúos para clarinetes.	815	M/1528-29

TABLA III-6.**Fuentes musicales clarinetísticas (siglo XVIII) conservadas en el Santuario de Aránzazu⁷⁴⁴.
Manuscrito 956. Tríos para dos clarinetes y bajón (arreglos y adaptaciones).**

Nº	Título en manuscrito	Datos de interés
1	“Sinfonía de Violi”	Fol. 1-3 v.º Borrador. Ms. fol. (cuad. 18 bifol. 22x32) (s.f.) Do M. Completo. Fin. S. XVIII.
2	“Andnº de Haydn / Nº 10 / gracioso”	Fol. 3 vº.- 4 r. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Do M. Completo. Fin. s. XVIII.
3	“Nº 11 Allegro Fioravanti”	Fol. 4 vº.-5 r. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Fa M. Completo. Fin. s. XVIII.
4	“Nº 12 Air /dumeme”	Fol. 5. Borrador. Ms. fol. (1 bifol. del cuad.) (s.f.) Do M. Completo. Fin. s. XVIII.
5	“Nº 13 Vaz / de Ayden”	Fol. 5 vº.-6 r. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Fa M. Completo. Fin s. XVIII.
6	“H. Berton Nº 1º / ò Cortin / Airs D’Aliñe”	Fol. 6 r.- 7 r. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Fa M. Completo. Fin s. XVIII
7	“Nº 2 Andte. / Romance”	Fol. 7. Borrador. Ms fol. (1 bifol. del cuad.) (s.f.) do m. Completo. Fin s. XVIII.
8	“Nº. 3º. Marche / Golcondoise”	Fol. 7 vº.- 8 r. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Fa M. Completo. Fin. s. XVIII.
9	“Nº. 4º. Allegreto / Moderato”	Fol. 8-9 r. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Do M. Completo. Fin s. XVIII.
10	“Nº. 5º. Barcarolle / Allegreto”	Fol. 9 vº. Borrador. Ms. fol. (1 bifol. del cuad.) (s.f.) Do M. Completo. Fin s. XVIII.
11	“Nº. 6 / Andno. Non tropo”	Fol. 10-11. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Do M. Completo. Fin s. XVIII.
12	“Nº. 7º. / Andante / Magestuoso”	Fol. 11 vº.-12 r. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Fa M. Completo. Fin s. XVIII.
13	“Nº. 8 / Marcha / francesa / fieramente”	Borrador. Ms. fol. (1 bifol. del cuad.) (s.f.) Do M. Completo. Fin s. XVIII.
14	“Sigue el N°. 9º. Allegro / Les bassons comencent.”	Fol. 12 vº.-14 r. Borrador. Ms. fol. (3 bifol. del cuad.) (s.f.) Fa M. Completo. Fin s. XVIII.

⁷⁴⁴ Información extraída de BAGÜES, Jon. *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979. Pág. 312 y ss.

Nº	Título en manuscrito	Datos de interés
15	“Nº. 10 Allegreto”	Fol. 14 r.- 15 r. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Sol M. Completo. Fin s. XVIII.
16	“Nº. 11 Rondo”	Fol. 15. Borrador. Ms. fol. (1 bifol. del cuad.) (s.f.) Do M. Completo. Fin s. XVIII.
17	“Nº. 9 Allº Moderato / Suite D harmonie / du Mariage de Figaro” [Mozart]	Fol. 16- 17 r. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Fa M. Completo. Fin s. XVIII.
18	“Nº. 10 Allegro”	Fol. 17-18. Borrador. Ms. fol. (2 bifol. del cuad.) (s.f.) Do M. Completo. Fin s. XVIII.
19	“Duo Marceline / et Susane / Nº. 11 Allº no tropo”	Fol. 18 vº. Borrador. Ms. fol. (1 bifol. del cuad.) (s.f.) Do M. Incompleto. Fin s. XVIII.

III.2.2.3. La presencia del clarinete en agrupaciones camerísticas de viento, o agrupaciones bandísticas en España hasta finales del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX.

El origen del clarinete en España se ha discutido ya, considerándose como íntimamente relacionado con las funciones músico-militares que desempeñó inicialmente, al encuadrarse en las diversas agrupaciones musicales de carácter militar. Precisamente en este contexto, hay que señalar que al igual que en el resto de Europa⁷⁴⁵, el progresivo aumento numérico de las plantillas oficiales de estas bandas o grupos

⁷⁴⁵ Hacia mediados de siglo XVIII, existen numerosas fuentes indicativas de que las bandas europeas habían aumentado su tamaño doblando las partes superiores, siendo bastante frecuentes los conjuntos de ocho o incluso diez ejecutantes de viento, más los instrumentos de percusión. Así por ejemplo, un grabado publicado en Londres en 1752 muestra una banda formada por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes desfilando junto a una compañía de granaderos (Cit. en A.A.V.V. “Band” En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. II -Ed. S. Sadie-. London: MacMillan, 2001. Pág. 622). Así, hacia 1760, la agrupación anteriormente citada se había estandarizado en casi todos los ejércitos europeos. Es el caso del ejército prusiano, cuyas bandas militares organizó el propio Federico el Grande en 1763, Francia, cuyas *Guardias Suizas* habían sido autorizadas a organizar estas agrupaciones en 1762, o Inglaterra donde la emblemática “Royal Artillery Band” data también de estas fechas (1762). Contando en origen con ocho ejecutantes, pronto sería ampliada hasta contar con dos trompetas, dos trompas, dos fagotes y cuatro oboes o clarinetes (*Ibidem*. Pág. 624). Es, sin embargo, muy difícil hallar datos que confirmen taxativamente las plantillas instrumentales de las bandas de la época, puesto que en aquellos momentos no eran pocas las agrupaciones musicales costeadas de forma extraoficial por los propios comandantes de las unidades militares o incluso en algunas ocasiones por los mismos soldados (A.A.V.V. “Band” En: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. I -Ed. S. Sadie-. London: MacMillan, 1984. Pág. 124).

musicales militares también se iba a dejar notar en España, aunque presumiblemente con unos pocos años de retraso, iniciándose de forma oficial y reglada a partir de 1768 con la inclusión del clarinete, además de los pífanos y tambores, en las dotaciones de los regimientos de infantería⁷⁴⁶. En este sentido, las *Ordenanzas de las Reales Guardias de Infantería Española y Walona* señalaban en 1773 en su artículo 8, título II:

“Es mi voluntad que por distinción conserven mis Regimientos de guardias la música que hasta ahora han tenido, compuesta de ocho instrumentos, los más propios que les parezcan a los coroneles para el objeto de su servicio, y a fin de que puedan mantenerse en habilidad y con lucidos uniformes, como siempre han tenido, se abonará a cada Cuerpo 4500 reales de vellón”⁷⁴⁷.

Si bien en estas *Ordenanzas* la presencia del clarinete no es explícita en dichas agrupaciones bandísticas, podemos suponerla sin demasiados problemas, al conocer otros casos que la apoyan. Así, por ejemplo, se puede citar la presencia de músicos militares, y entre ellos clarinetes, en Soria el 29 de julio de 1789 con motivo de los actos realizados en 1789 festejando la coronación de Carlos IV. Actuaron entonces dos orquestas, una de ellas “*marcial de clarines, timbales, bombo, clarinetes y pífanos*”⁷⁴⁸. Como se puede observar, la “orquesta” citada sería claramente una agrupación bandística de carácter militar.

Todos estos datos confirman sin lugar a duda la presencia en el panorama español de estas bandas militares. De hecho, aunque los propios reglamentos y ordenanzas militares oficiales no señalen nada al respecto, se tienen noticias de la presencia como mínimo de tres “músicas militares” en Madrid en 1792⁷⁴⁹. Precisamente de 1793, un año más tarde, data una lámina conservada en el Museo del Ejército que nos proporciona una valiosa información en este sentido. En ella aparece un Regimiento de Infantería en Jaén, y en primer plano y de forma inconfundible una banda de unos catorce músicos entre los que se pueden adivinar la presencia de trompas, trompetas, flautas o pífanos, clarinetes y/o oboes, junto con instrumentos de percusión y otros que

⁷⁴⁶ Ver nota 592, página 178 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral. Como ya se ha demostrado, la presencia efectiva del clarinete en los ejércitos españoles era anterior a la citada fecha (ver nota 589), pero no gozaba de una cobertura legal oficial ni reglada.

⁷⁴⁷ Cit. en FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia...* Pág. 98.

⁷⁴⁸ Cit. en TORRE MOLINA, María José de la: *Música y ceremonial en las Fiestas Reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*. Vol. III. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2002. Pág. 166.

⁷⁴⁹ En el *Diario de Madrid* del 11 de agosto de 1792, se anuncia la interpretación conjunta de tres “músicas militares” con motivo de una demostración aerostática a celebrar al día siguiente, y a la que asistirían el Príncipe de Asturias, junto con altos cargos de la corte. (Cit. en *Ibid.* Págs.116-117).

es imposible determinar con exactitud⁷⁵⁰. Se tiene constancia además, de cómo en 1795 las plantillas musicales de cada regimiento de las Reales Guardias, Españolas y Walonas, contaban con diez músicos⁷⁵¹. Así, se puede afirmar que la situación en España en las décadas subsiguientes a la Revolución Francesa en lo que se refiere a las plantillas musicales de las agrupaciones bandísticas no evolucionó en forma excesivamente acelerada. En los últimos años del siglo XVIII, dichas plantillas musicales eran bastante reducidas, entroncando todavía con la forma estandarizada de las agrupaciones musicales militares europeas de décadas anteriores, con dos oboes, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes y percusión, aunque se verían ampliadas posteriormente con una flauta, una o dos trompetas y un contrafagot o serpentón⁷⁵². Como prueba de esto, podemos señalar la publicación en Madrid, el 15 de abril de 1796, de un conjunto de *Seis marchas, seis rondós, cuatro pastorelas y cuatro allegros para dos clarinetes, dos flautines, dos trompas y fagot*⁷⁵³, agrupación musical de sabor típicamente militar, obra de la cual no se han conservado ejemplar alguno conocido. Con todo, hacia 1812 las plantillas de las bandas musicales militares habían aumentado considerablemente, hasta aproximadamente unos veinte miembros. Precisamente, de dicho año data el *Inventario de los vestidos, instrumentos, y papeles de la música del Regimiento 2º de Infantería de línea de Mallorca*, localizado por los investigadores mallorquines Joan Parets y Ramón Roselló⁷⁵⁴, y que detalla la composición exacta de una agrupación musical de la época, y en la que evidentemente están sobradamente representados los clarinetes, afinados tanto en Do como en Sib, y los requintos, estos representados por tres afinaciones diferentes, en Do, en Fa y en Sib.

Por otro lado, la presencia inequívoca de bandas militares no fue única ni exclusiva en su género. Algunos datos apuntan hacia la existencia de conjuntos similares de carácter civil, dependientes de ayuntamientos e instituciones civiles y religiosas. Así, en el caso concreto de la Banda Municipal de Barcelona, se ha señalado que:

⁷⁵⁰ El número de catalogación de dicha lámina en el Museo del Ejército es el 38097, apareciendo perfectamente reproducida en GÓMEZ RUIZ, M. y ALONSO JUANOLA, V. *El ejército de los Borbones. Vol. IV. Reinado de Carlos IV 1788-1808*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1995. Págs. 94-95.

⁷⁵¹ *Ibid.* Págs. 306-307.

⁷⁵² FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia...* Pág. 134.

⁷⁵³ SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...* Vol. IV. Pág. 292.

⁷⁵⁴ Ver Anexo I.4. del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral, 1812. *Inventario de los vestidos, instrumentos, y papeles de la música del Regimiento 2º de Infantería de Línea de Mallorca*. (Cit. en PARETS, Joan; ROSSELLÓ, Ramon. "Notes per a la història de la música a Mallorca. Instruments" En: *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* -Palma de Mallorca). Año CXI, nº 849, Vol. LI -1995-. Págs. 92-93).

“La primitiva plantilla fou augmentada fins a dotze músics en el transcurs de la divuitena centúria; abandonats ja xeremies, cornetes, baixons i sacabutxos, el conjunt instrumental de la música ciutadana estava format en aquesta època per flautes travesseres, oboès, fagots, trompes, trompetes i timbals; a les darreries del segle XVIII hi foren introduïts els clarinets”⁷⁵⁵.

Sin embargo, y a pesar de todos los indicios anteriores, las fuentes musicales primarias conservadas acerca de la música española de finales del XVIII para conjuntos de viento, militares o civiles, así como de los instrumentos que los formaban son muy escasas, prácticamente inexistentes. Se puede señalar aquí la presencia de varias fuentes de carácter hemerográfico que en forma de anuncios comerciales que informaban de la presencia de diversos materiales y partituras en venta para estas agrupaciones y otros instrumentos de viento presentes en la época, aparecieron en los diversos diarios y publicaciones del Madrid de finales del siglo XVIII. Así, en el *Mercurio de España* correspondiente a enero de 1799 se puede leer:

“En la librería de Alonso se hallan las obras de música siguientes: varios rondoes [sic] para flauta o clarinete de Aldayg [¿?, sic], Wis [probablemente J. Wisse, el 1r clarinete de la orquesta de los Caños del Peral por aquella época] y Pleyel: divertimentos de Wis y de Kram: 3 marchas, un tema con variaciones y una polaca de Pleyel; todo a precios cómodos. Obras militares para los regimientos a toda orquesta: 6 rondoes [sic] 45 rs.; 6 marchas 36; 4 alegros 20; 4 pastorelas 26; y la guaracha que se toca a los que padecen picadura de la tarántula, puesta para forte-piano a 4 rs., y para guitarra a 5”⁷⁵⁶.

Con todo, se puede afirmar que las agrupaciones militares no fueron las únicas agrupaciones de viento que registraron la participación del clarinete. Así, aunque muy escasas, existen referencias a interpretaciones de reducidos conjuntos de cámara formados por instrumentistas de viento. Es el caso de la reseña informativa aparecida en el *Diario de Madrid* el 10 de diciembre de 1798, en la que se informaba de la participación de un cuarteto de viento en el concierto a celebrar ese mismo día en el teatro de los Caños del Peral:

“*Teatros*. Hoy a las 7 ½ en el Coliseo de los Caños del Peral, se ejecutará un Concierto de música vocal e instrumental en la forma siguiente: primera parte. Se dará principio con un alegre de sinfonía; cantará una aria el Sr. Boscoli, otra el Sr. Schirra; tocarán un cuarteto de flauta, clarinete, fagot y trompa D. Manuel Julián, D. Francisco Schindeller, D. Juan Maus, y D. Santos Carretero, músicos de dicho teatro; cantará una aria la Sra. Lorenza Correa; tocará un concierto de pianoforte D. Jacinto Codina y se concluirá la primera parte con un dúo, que cantarán la Sra. Correa y el Sr. Schirra. Segunda parte: tocará un concierto de oboe D. José Álvarez, primer oboe de dicho teatro; cantará una aria el Sr.

⁷⁵⁵ BONASTRE, Francesc. *La Banda Municipal de Barcelona. Cent Anys de Música Ciutadana*. Barcelona: Ajuntament, 1989. Pág. 10.

⁷⁵⁶ *Mercurio de España*. (Madrid). Tomo I. Enero de 1799. Pág. 124.

Schirra; cantará un rondó la Sra. Correa; tocará un concierto de violín Don Melchor Ronzi, y se concluirá con un terceto cantado por la sra. Correa, Schirra y Boscoli. Concluido el concierto seguirá el baile los Amantes, y se advierte que el producto de esta noche le será concedido a D. Melchor Ronzi, primer violín de dicho teatro”⁷⁵⁷.

También hay que reseñar la noticia aparecida en el *Diario de Madrid* el 12 de febrero de 1799 que también da cuenta de la interpretación de cuartetos de viento en el seno de conciertos con una programación más amplia:

“*Teatros*. Hoy a las 7 en punto en el Coliseo de los Caños del Peral, se ejecutará un concierto de música vocal e instrumental, en la forma siguiente. Parte primera: se tocará una sinfonía; cantará una aria el Señor Franqui, otra el Señor Boscoli; otra la Señora Gerbini; tocará un concierto de flauta D. Manuel Julián; cantará una aria el Señor Esquira; cantarán un dueto los señores Esquira y Boscoli, y se tocará un alegro de sinfonía. Parte segunda: se tocará una sinfonía; cantará una aria el señor Boscoli; otra el señor Esquira; otra la señora Gerbini; se tocará un cuarteto de trompa, fagote, clarinete y flauta; se tocará una gran sinfonía; cantarán un terceto la Señora Gerbini y los Señores Esquira y Boscoli; y se dará fin con un alegro de sinfonía”⁷⁵⁸.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que decir que el fondo documental español de partituras para agrupaciones camerísticas de viento más importante se localiza en la Biblioteca Nacional, tratándose de una colección de partituras impresas datables en los últimos años del XVIII y primeros del XIX, de procedencia europea, predominantemente alemana aunque alguna sea de origen francés. Todas ellas se encuentran instrumentadas para el conjunto musical formado por dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes, tratándose en todos los casos de arreglos y adaptaciones operísticas, excepto tres piezas debidas a Mozart que son originales e instrumentadas para octeto de viento. Todas ellas se relacionan en la Tabla III-7.

Precisamente, la agrupación formada por dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes gozó de tan enorme popularidad, que se extendió incluso hacia las colonias americanas. Así por ejemplo, el 24 de mayo de 1793 aparecía un anuncio en este sentido en la *Gazeta de México* que no deja lugar a duda respecto a ello, y que relaciona además la interpretación de este repertorio con el mundo de la música militar:

“D. Pablo Buisen, Músico del Regimiento de Dragones de España y del real Coliseo de esta Capital, participa haberle venido de París clarinetes de cesolfaut de cinco llaves, y flautas de boj con cañones de remuda, guarnecidos de marfil y llaves de plata; también Música de láminas para Clarinetes, Sonatas, dúos, tríos, Cuartetos, Sinfonía concertante, Conciertos y

⁷⁵⁷ *Diario de Madrid* (Madrid). Lunes, 10 de diciembre de 1798. Pág. 2188.

⁷⁵⁸ *Diario de Madrid* (Madrid). Martes, 12 de febrero de 1799. Pág. 176.

Armonía para Clarinete, dos Fagotes y dos Trompas, y Sinfonías a grande orquesta, y también para Flautas, Violín, Fagote, dúos, tríos, Cuartetos...etc. La Música es de los autores más modernos del día. Los que necesiten de lo expresado ocurran a la calle de la Palma, casa de Santa Inés, nº 31⁷⁵⁹.

TABLA III-7.
Fuentes musicales clarinetísticas (siglo XVIII) conservadas en BNE⁷⁶⁰.
Agrupaciones de viento superiores al quinteto⁷⁶¹.

Nº	Autor	Título	Datos de interés	Formación instrumental	Nº cat.	Signatura
1	DEVIENNE, François (1759-1803)	Les Visitandines: opera. Selección. Arreglo.	arrangés [...] par Stumpf. Hambourg: Jean August Böhme, [ca. 1798]. (gravés par Louis Rudolphus). RISM A/I-D 1872	Dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes.	189	Mp/2443(1)
2	ERNST, François. (1745-¿?)	Pièces d'harmonie contenat les airs de l'opéra Tarrare: libro I	arrangés [...] Mr. Ernst. Berlin: J.J. Hummel; Amsterdam: Grand Magazin de musique, [1792]. RISM A/I- E 768	Dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes.	215	Mp/2409(2)
3	MOZART, Wolfgang A. (1756-1791)	Die Zauberflöte. Selección. Arreglo. Pieces d'harmonie: [...]: premier recueil, tiré de l'opera Die Zauberflöthe..	arrangées par I. Stumpf. Offenbach sur le Mein: Jean André, [1795]. N. pl.: 737 RISM B/II- p. 330	Dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes.	502	Mp/2443(2)

⁷⁵⁹ *Gazeta de México* (México). Viernes, 24 de mayo de 1793. Pág. 340.

⁷⁶⁰ Información aportada por BIBLIOTECA NACIONAL. *Catálogo de Impresos Musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

⁷⁶¹ Un sexteto de viento, normalmente formado por pares de clarinetes u oboes, trompas y fagotes era considerado en realidad como un pequeño conjunto “d’harmonie”, es decir una pequeña banda instrumental de viento, en la cual era frecuente que se doblaran las voces (HELLYER, Roger. “Harmoniemusik” En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. X -Stanley Sadie, ed.-. London: MacMillan, 2001. Págs. 856-858; HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 84-87; RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Págs. 198-204).

Nº	Autor	Título	Datos de interés	Formación instrumental	Nº cat.	Signatura
4	MOZART, Wolfgang A. (1756-1791)	Die Zauberflöte. Selección. Arreglo. Pieces d'harmonie: [...]: deuxieme recueil, tiré de l'opera Die Zauberflöthe..	Arrangées par I. Stumpf. Offenbach sur le Mein: J. André, [1795]. N. pl.: 751 RISM A/I- M 5033, B/II- p. 330	Dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes.	503	Mp/2443(3)
5	MOZART, Wolfgang A. (1756-1791)	Die Zauberflöte. Selección. Arreglo. Pieces d'harmonie: [...]: Troixième recueil, tiré de l'opera Die Zauberflöthe..	arrangées par I. Stumpf. Offenbach sur le Mein: J. André, [1795]. N. pl.: 769 RISM A/I- M 5055	Dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes.	504	Mp/2443(4)
6	MOZART, Wolfgang A. (1756-1791)	Trois pieces d'harmonie...	Leipsic: Breitkopf & Härtel, [1801]. Contiene: Serenata, K.370a=361 (n. 1 y 3) y Divertimento, K. Anhang C. 17.01 (Anh. 226) (n. 2) N. pl.: 61	Dos clarinetes, dos oboes, dos trompas y dos fagotes.	508	Mp/2417(1)
7	PAËR, F. (1771-1839)	La camilla. Selección. Arreglo. Pieces d'harmonie: [...]: quinzième recueil, tiré de l'opera La camilla par Paer;	arrangées par J. Stumpf. Offenbach s. m.: J. André, [1799?]. N. pl.: 1367	Dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes.	535	Mp/2443(11)
8	SALIERI, Antonio (1750-1825)	Pieces d'harmonie: [...]: sixieme recueil, tiré de l'opera Il Talismano	arrangées par I. Stumpf. Offenbach sur le Mein: J. André, [1796]. N. pl.: 975 RISM B/II- p. 330, A/I- S 578 (distinto n. pl.)	Dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes.	650	Mp/2437(7)

Nº	Autor	Título	Datos de interés	Formación instrumental	Nº cat.	Signatura
9	SALIERI, Antonio (1750-1825)	Pieces d'harmonie: [...]: huitieme recueil, tiré del'opera Axur	arrangées par I. Stumpf. Offenbach sur le Mein: J. André, [1796]. N. pl.: 977 RISM A/I- S 459, B/II- p. 330	Dos clarinetes, dos trompas, y dos fagotes.	651	Mp/2437(8)
10	VANDERH AGEN, Amand Jean François Joseph (1753-1822)	Pieces d'harmonie contenant des ouvertures, airs et ariettes, d'opera, et opera comiques, arrangés pour [...]: n. [19]	Paris: Le Duc, [ca. 1787]. RISM B/II- p. 888	Dos clarinetes, dos trompas, y dos fagotes.	745	Mp/2445(4)
11	VOGEL, Johann Christoph (1756-1788)	[Démophoon. Ouverture; arreglo] Démophon: ouverture arrangé en harmonie...	Paris: Imbault, [ca. 1790]. N. pl.: H 112	Dos clarinetes, dos trompas, y dos fagotes.	776	Mp/2448(1)
12	WINTER, Peter von. (1754-1825)	[Das unterbrochen e Opferfest. Selección; Arreglo] Pieces d'harmonie: pour [...]: Nouvième recueil, tiré de l'opera Das unterbrochen e Opferfest...	arrangés par I. Stupmpf. Offenbach S. M.: Jean André, [1798]. N. pl.: 1139 RISM A/I-W 1579	Dos clarinetes, dos trompas, y dos fagotes.	788	Mp/2443(7)
13	WINTER, Peter von. (1754-1825)	[Das unterbrochen e Opferfest. Selección; Arreglo] Pieces d'harmonie: pour [...]: Deuxième recueil, tiré de l'opera Das unterbrochen e Opferfest...	arrangés par I. Stupmpf. Offenbach S. M.: J. André, [1798]. N. pl.: 1140 RISM A/I-W 1581	Dos clarinetes, dos trompas, y dos fagotes.	789	Mp/2443(8)

Nº	Autor	Título	Datos de interés	Formación instrumental	Nº cat.	Signatura
14	WINTER, Peter von. (1754-1825)	[Das unterbrochen e Opferfest. Selección; Arreglo] Pieces d'harmonie: pour [...]: onzième recueil, tiré de l'opera Das unterbrochen e Opferfest...	arrangés par I. Stupmpf. Offenbach S. M.: J. André, [1798]. N. pl.: 1205 RISM A/I-W 1585	Dos clarinetes, dos trompas, y dos fagotes.	790	Mp/2443(9)
15	WINTER, Peter von. (1754-1825)	[Das unterbrochen e Opferfest. Selección; Arreglo] Pieces d'harmonie: pour [...]: douzième recueil, tiré de l'opera Das unterbrochen e Opferfest...	arrangés par I. Stupmpf. Offenbach S. M.: J. André, [1798]. N. pl.: 1204 RISM A/I-W 1583	Dos clarinetes, dos trompas, y dos fagotes.	791	Mp/2443(10)
16	WRANITZK Y, Paul. (1756-1808)	[Oberon, König der Elfen. Selección; arreglo] Pieces d'harmonie: [...]: quatrième recueil, tiré de l'opera Oberon...	arrangées par I. Stupmpf. Offenbach sur le Mein.: J. André, [1795]. N. pl.: 772 RISM A/I-W 2039	Dos clarinetes, dos trompas, y dos fagotes.	793	Mp/2443(5)
17	WRANITZK Y, Paul. (1756-1808)	[Oberon, König der Elfen. Selección; arreglo] Pieces d'harmonie: [...]: cinquième recueil, tiré de l'opera Oberon...	arrangées par I. Stupmpf. Offenbach sur le Mein.: J. André, [1795]. N. pl.: 774 RISM A/I-W 2041	Dos clarinetes, dos trompas, y dos fagotes.	794	Mp/2443(6)

Parece lógico pensar que la difusión de este tipo de materiales musicales debió ser muy amplia geográficamente hablando, dependiendo en parte de la dispersión de los propios regimientos militares, puesto que por ejemplo en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Granada se conserva precisamente una partitura precisamente de dichas características. Se trata de la *Nouvelle Suite de pieces d'harmonie: contenant des ouvertures, airs et ariettes d'opera et opera comiques: arrangées pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons: n° 27 par M. Ozi*⁷⁶², publicada en París en la década de 1790, y que como su mismo título indica, está instrumentada para dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes.

III.2.3. La expansión del uso del clarinete en la música religiosa en España (ca. 1770-1808).

Hasta el momento actual se ha mantenido que la aparición del clarinete en las capillas musicales españolas se había producido ya bien avanzado el siglo XIX⁷⁶³. En nuestra opinión, una afirmación como esta adolece de una cierta ambigüedad al no señalar ni siquiera con una mínima aproximación el momento de la aparición del instrumento, así como por no estar sólidamente fundamentada en un estudio minucioso y detallado de la historia de la orquestación en la música española. Al mismo tiempo, no es del todo correcta, especialmente porque confunde el proceso de generalización con el de la propia aparición del instrumento en el contexto estudiado. El problema de un planteamiento del tipo del aquí analizado, es que implica en sí mismo una generalización que simplifica demasiado una realidad histórica que se caracterizó precisamente por una casuística muy diversa entre las numerosas instituciones musicales religiosas existentes a lo largo de la península en el último cuarto del siglo XVIII.

Así, en este sentido hay que señalar en primer lugar que para el ámbito español y hasta el momento presente, la más antigua referencia documental escrita al

⁷⁶² *Nouvelle Suite de pieces d'harmonie: contenant des ouvertures, airs et ariettes d'opera et opera comiques: arrangées pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons: n° 27 / par M. Ozi... Paris: chez Mr. Boyer, Rue de Richelieu: chez Made. Le Menu.* (BHUG-Biblioteca Hospital Real. Sign. BHR/A-044-090).

⁷⁶³ ALÉN, M^a Pilar. “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”. En: *España en la Música de Occidente. Vol. II...* Pág. 45; LÓPEZ-CALO, José. “Barroco-estilo galante-clasicismo” En: *España en la Música de Occidente. Vol. II...* Pág. 7.

instrumento⁷⁶⁴ dentro de un contexto religioso o eclesiástico data de 1777, estando localizada en las Actas Capitulares de la catedral de Ávila⁷⁶⁵. Una referencia documental muy temprana es a su vez la registrada en la catedral de Palencia en 1779, dónde según López-Calo se señala que:

“El maestro de capilla dice que Libio Peis quiere vender dos clarinetes que «podrían servir de mucho en la capilla de música. Que los ajuste» (Fol. 1v, 8.1.1779)”⁷⁶⁶.

Sin embargo, existe constancia de un uso efectivo del clarinete en un contexto religioso anterior en unos años a las citas anteriores. La fuente en este caso son algunas de las obras conservadas del maestro de capilla de Las Palmas de Gran Canaria, Joaquín García (Anna o Enguera -Valencia-, ca. 1710; La Palmas de Gran Canaria, 1779)⁷⁶⁷. Se trata de un conjunto de obras datadas en la década de 1770, los años finales de su producción, tales como el villancico para la Asunción “*Alerta marineros*” a 7 voces, con dos clarinetes y continuo (1771)⁷⁶⁸, el villancico “*En el fogoso anhelo*” (1772)⁷⁶⁹, el dúo vocal con tres clarinetes y continuo “*Vamos a segar*” (1773)⁷⁷⁰, el villancico “*Amor en cathedra hermosa*” (1774), a 5 voces, con violines, clarinetes y continuo⁷⁷¹, el dúo vocal con clarinetes y continuo “*Oiga el cielo mis dudas*” (1776)⁷⁷², así como el dúo para la Ascensión, con violines, clarinetes, trompas, oboe y continuo “*Que sonoros acordes*” (1777)⁷⁷³.

Sin embargo, y a pesar de los ejemplos citados anteriormente, del estudio de las instrumentaciones más frecuentes y típicas utilizadas en la inmensa mayoría de las obras

⁷⁶⁴ Se entiende aquí por referencia documental la aparición de noticias o informaciones sobre el instrumento en algún tipo de documento “legal” propio del quehacer cotidiano de las diferentes instituciones eclesiásticas, especialmente en lo que se refiere a las Actas Capitulares de cada cabildo.

⁷⁶⁵ VICENTE, Alfonso de. “Ávila” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 883-890.

⁷⁶⁶ LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Palencia. II. Actas capitulares (1685-1931). Apéndices documentales*. Palencia: Diputación Provincial, 1981. Pág. 216. En el caso concreto de esta catedral, existe un dato en una fuente secundaria que señala la presencia del clarinete en 1770 (LÓPEZ-CALO, José. “Palencia” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 391-403). Sin embargo, es muy posible que se trate de una errata, al no poder comprobar la veracidad de esta información, y dado que la referencia más antigua al instrumento encontrada en el documentario debido al propio López-Calo es la ya citada de 1779.

⁷⁶⁷ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “García, Joaquín” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 405-406.

⁷⁶⁸ Archivo de música de la Catedral de Las Palmas. Sign. E/XVIII-16. (TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. “El Archivo de música de la catedral de Las Palmas” En: *El Museo Canario*, Vol. 89-92, Año XXV - 1964-. Págs. 181-242).

⁷⁶⁹ Archivo de música de la Catedral de Las Palmas. Sign. E/XVIII-19.

⁷⁷⁰ Archivo de música de la Catedral de Las Palmas. Sign. E/XVIII-23.

⁷⁷¹ Archivo de música de la Catedral de Las Palmas. Sign. E/XVIII-29.

⁷⁷² Archivo de música de la Catedral de Las Palmas. Sign. E/IX-12.

⁷⁷³ Archivo de música de la Catedral de Las Palmas. Sign. E/XV-29.

debidas a autores españoles de las últimas décadas del siglo XVIII, y conservadas en los respectivos archivos musicales a los que ha sido posible acceder⁷⁷⁴, se deduce que a lo largo de dichos años el clarinete no se había introducido todavía de forma general y normalizada en la estructura musical de dichas capillas musicales. Así, un claro ejemplo en este sentido lo proporciona la obra conservada del maestro de capilla de la Catedral de Santiago, Melchor López Jiménez (Hueva -Guadalajara-, 19-I-1759; Santiago de Compostela -A Coruña-, 19-VIII-1822)⁷⁷⁵, que repartida a lo largo de 38 años de magisterio (entre 1784, año de su nombramiento para el cargo y 1822, año de su muerte) no presenta ni una sola pieza con la participación del clarinete, de un total de más de seiscientas y sí gran parte de la misma con la presencia de oboes⁷⁷⁶. Otro ejemplo de esta situación histórica, en este caso perteneciente al ámbito catalán, es el caso del maestro de capilla Melcior Juncà Ferré (Sant Joan de les Abadesses -Girona-, 5-I-1757; Tarragona, 28-XII-1824)⁷⁷⁷, ligado durante 35 años al ambiente musical de la Catedral de Tarragona (primero como maestro de capilla, y luego como un integrante más de la misma), del total de cuya extensa obra sólo se conoce una única pieza con la participación del clarinete (*Lamentación de la 3ª Feria a Dúo. Aleph. Ego vir videns*, para alto, tenor, clarinete, fagot, violines y acompañamiento; en una segunda versión para alto, tenor, oboes, violines y acompañamiento)⁷⁷⁸.

Así, en relación al contexto español, las referencias tan tempranas al clarinete o a músicos clarinetistas como las documentadas en Las Palmas, Palencia o Ávila citadas anteriormente constituyeron casi con toda seguridad casos aislados, en los que músicos concretos, posiblemente procedentes del ámbito militar, colaborarían con dichas instituciones musicales religiosas. Sin embargo, el que diversas publicaciones que han tratado el tema de la introducción del clarinete en el contexto musical religioso español, aunque haya sido de forma incidental y no como objeto de investigación en sí mismo, de forma inexplicable no hayan tenido en cuenta esta realidad, ha determinado las

⁷⁷⁴ Bien físicamente, o a través de las diferentes publicaciones que catalogan sus fondos. Ver Tabla I-3a en el capítulo introductorio del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral, páginas 15 a 17.

⁷⁷⁵ LÓPEZ-CALO, José. “López Jiménez, Melchor” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 1021-1025.

⁷⁷⁶ LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Santiago. Catálogo del archivo de música*. Vols. I-IV. La Coruña: Diputación Provincial, 1992-1993.

⁷⁷⁷ FA i ECHEVARRIA, Mayra; RUSIÑOL i PAUTAS, Carme. “Juncà [Joncar] Ferré, Melcior” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 621-624.

⁷⁷⁸ Archivo Catedral de Tarragona. Ms. 347 (332) y Ms. 345 (329) respectivamente. La presencia de dos versiones distintas de la obra podría indicar que el clarinete hubiera sido añadido a posteriori. (FA i ECHEVARRIA, Mayra. *Melcior Juncà (1757-1824): biografía i música litúrgica*. -Tesis Doctoral-. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona-Servei de Publicacions, 1999. Págs. 59-60).

conclusiones parcialmente erróneas a las que han llegado con respecto al clarinete⁷⁷⁹. En este sentido, son abundantes los testimonios documentales que prueban dicha interrelación entre el ejército por un lado, y otros ámbitos musicales del país, fundamentalmente las capillas catedralicias y en ocasiones las agrupaciones musicales requeridas para los diversos festejos organizados por los municipios. Con respecto a este último caso se puede citar, por ejemplo, la presencia de músicos militares, y entre ellos clarinetes, en lugares tan dispares como Reinosa o Soria con motivo de los actos realizados en 1789 festejando la coronación de Carlos IV. Así, en Reinosa actuó el 29 de noviembre de ese mismo año de 1789 un conjunto formado por “violines, flautas, clarinetes, trompas, bajo y contrabajo, clarines, timbales, panderetas, tamborón y platillo”, mientras en Soria hacia lo propio el 29 de julio del mismo año dos orquestas, una de ellas “marcial de clarines, timbales, bombo, clarinetes y pífanos”⁷⁸⁰. La relación entre músicos militares e iglesia se documenta también abundantemente en numerosas catedrales. Así, el caso de la catedral de Zamora en la que según López-Calo:

“El grupo de instrumentistas siempre fue escaso. A lo largo de toda la segunda mitad del siglo hay frecuentes propuestas del MC al Cabildo para que le permitiese contratar músicos de fuera, generalmente de los del regimiento de Dragones de la Reina, que parece que entonces estaba de guarnición en Zamora. También hay peticiones de músicos de ese Regimiento que solicitaban -y frecuentemente obtenían- ser recibidos como músicos; pero aun en estos casos el Cabildo siempre los mandaba examinar por el MC o por otros músicos”⁷⁸¹.

Por su parte, el caso de la catedral de Almería donde en 1785,

“[...] [tres] músicos del Regimiento de Caballería de la Costa de este Reino, presentan un memorial por el que se obligan a asistir a todas las funciones de primera clase y demás extraordinarias y solemnes que ocurran en esta Iglesia. Se comprometen a tocar instrumentos propios de su profesión, como trompas, clarinetes y demás instrumentos de cuerda y viento cuya suficiencia está notablemente demostrada en otras ocasiones en esta S.I.”⁷⁸².

Una relación directa se aprecia en la catedral de Huesca, donde se indica que:

⁷⁷⁹ ALÉN, M^a Pilar. “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”. En: *España en la Música de Occidente. Vol. II...* Pág. 45; LÓPEZ-CALO, José. “Barroco-estilo galante-clasicismo” En: *Ibid.* Pág. 7.

⁷⁸⁰ Cit. en TORRE MOLINA, María José de la: *Música y ceremonial en las Fiestas Reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*. Vol. III. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2002. Págs. 144 y 166. Como se puede observar, la “orquesta” de Soria sería claramente una agrupación bandística de carácter militar.

⁷⁸¹ LÓPEZ-CALO, José. “Zamora” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 1100.

⁷⁸² Cit. en LÓPEZ MARTÍN, J.; BONILLO NAVARRO, Cristina; REQUENA GARCÍA, Albina. *Noticias y catálogo de música en el archivo de la S. y A.I.C. de Almería*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997. Pág. 111.

“Se acordó que para la próxima fiesta de la Natividad de N.S.J. se haga este año la impresión de villancicos con más abundancia de ejemplares que en los antecedentes, y que para la mayor solemnidad de las funciones de estos días convoque el Maestro de Capilla a los músicos del regimiento de Montesa, que está en esta ciudad, para que concurran a dichas funciones de esta Sta. Iglesia bajo la dirección del Sr. Lacasa, quien quedó encargado para que se les gratificase lo que juzgase conveniente por este trabajo” [7-XII-1792]⁷⁸³.

“Se determinó que así como el año pasado, concurran algunos músicos del Regimiento para que junto con los de la Capilla se ejecuten con más lucimiento las próximas fiestas de Navidad, para lo que y gratificarles quedó comisionado el Sr. Lacasa” [13-XII-1793]⁷⁸⁴.

También el caso de Jaén, en la que en 1801:

“Se ve el memorial de José Gallegos, músico primero del regimiento Provincial, que quiere colocarse en la capilla de música de alguna iglesia, mientras cumple el tiempo de 25 años de servicio; informa al Cabildo que es músico de profesión y toca principalmente el clarinete, la flauta, y de «agregados» el oboe, el bajón y el fagot, con cuyos instrumentos puede servir a la capilla de música sin salario”⁷⁸⁵.

Lo mismo ocurriría en la Catedral de Orense, pero en fechas un poco posteriores, al admitir varios clarinetistas procedentes del ejército en 1824 (Pedro Ita, “voluntario realista”) y 1828 (José López, primer clarinete del disuelto Regimiento Provincial de Monterrey)⁷⁸⁶. Por el contrario, en las Actas Capitulares de la Catedral de Segovia se documenta el caso opuesto, con el paso de un músico catedralicio al ejército en 1812: “Pedro Gómez, mozo de coro de ropa negra, se despide «para tomar plaza de músico en los ejércitos españoles [...]»”⁷⁸⁷.

Un caso muy interesante de la relación entre música militar e institución eclesiástica es la conservación en el archivo de música de la misma Catedral de Huesca de parte de los *Toques de Guerra* de 1769, catalogados bajo el epígrafe de música instrumental⁷⁸⁸.

⁷⁸³ Catedral de Huesca. Actas Capitulares. Libro de Resoluciones 1788-1797. (Cit. en MUR BERNAD, Juan José de. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*. Huesca: J.J. de Mur, 1993. Pág. 221).

⁷⁸⁴ *Ibidem*.

⁷⁸⁵ Cit. en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998. Pág. 364, anotación nº 4950.

⁷⁸⁶ DURO PEÑA, Emilio. *La música en la catedral de Orense*. Orense: Caixa Ourense, 1996.

⁷⁸⁷ Cit. en LÓPEZ-CALO, José. *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990. Pág. 318, anotación nº 3522.

⁷⁸⁸ Se trata en concreto de las denominadas “Marcha de Fusileros”, “Marcha Granadera” y “La llamada”. Sign. nº 235. (MUR BERNAD, Juan José de. *Catálogo del Archivo de Música...*).

A pesar de todo lo anterior⁷⁸⁹, la existencia de determinadas fuentes documentales apoya la idea de que el clarinete no se había generalizado en la música eclesiástica española al menos con anterioridad a los primeros años del siglo XIX. En este sentido, se puede acudir de nuevo al testimonio de Iriarte, quién en el *Canto III* del poema *La Música*, cuando describe las características de la “música en el templo” en función de los tipos de voces e instrumentos normalmente empleados, comparándolos con la que el considera “superioridad” del órgano, sólo enumera entre los de viento además del bajón, como instrumento propiamente religioso, al oboe, la flauta o la trompa:

“Acumular posturas puede el clave,
Mas las voces en él no se sostienen.
El oboe, trompa y flauta, aunque resuenen,
Dando todo el valor á las figuras,
No permiten harmónicas posturas.
Los instrumentos de arco algunas tienen,
Y prolongan los sonos;
Pero con limitados diapasones;
Pues no hay tiple en violón, ni en contrabajo,
Ni en la viola y violín perfecto Bajo,
El órgano es el único instrumento
Que en ventajas excede
A los varios de cuerda, á los de aliento,
Y en todos ellos transformarse puede”.
(Iriarte, *La Música, Canto III*)⁷⁹⁰.

De lo señalado en esta fuente documental se deduce por tanto, la que en principio puede considerarse como ausencia generalizada del clarinete en la música propia de la iglesia hacia finales de la década de 1770. Sin embargo, hay que tomar con mucha cautela la información que nos facilita Iriarte si se pretende generalizarla a la totalidad del resto del país, pues como se ha señalado ya, es muy probable su aparición puntual en alguna de las numerosas capillas musicales existentes en España sobre todo a partir de los primeros años de dicha década de 1770, cuando el instrumento comenzó su expansión gracias al ejército, y su inclusión ya citada en las bandas de guerra de los diferentes regimientos, regulada por las *Reales Ordenanzas militares* (1768) de Carlos III. En este sentido, se puede citar el caso de la actividad musical de la catedral de Mondoñedo, probablemente una de las pioneras en la utilización del clarinete en el país,

⁷⁸⁹ No cabe duda de la conveniencia de revisar y comprobar la exactitud de los datos proporcionados por los estudios de carácter local citados a lo largo de la presente investigación histórica. Sin embargo, debido a la verosimilitud de los mismos, dada la coherencia que de ellos emana al ponerlos en relación unos con otros, y ante el muy limitado alcance que un error en un dato concreto tendría sobre las conclusiones del tema que nos ocupa, son considerados como válidos.

⁷⁹⁰ IRIARTE, Tomás de. *La Música...* Pág. 62.

al hacer uso del mismo posiblemente ya con anterioridad a 1777. Así, Carlos Villanueva señala que:

“A la muerte de Roel del Río, en 1767, ocupa el cargo Bernardo (Martínez) Sanmillán, organista de Santiago formado en la catedral de Tuy. Resulta cualitativamente importante el salto de estilo de Sanmillán, con una plantilla estable de orquesta preclásica: dos trompas, a veces dos clarinetes, dos violines y acompañamiento en todas sus obras. [...] A Sanmillán le sucede en 1777 Joaquín Lázaro que procedía de la capilla del Pilar de Zaragoza”⁷⁹¹.

La conservación en el archivo de dicha catedral de diferentes composiciones con la participación del clarinete, datadas en las décadas de ca. 1770-1780 apoyan esta afirmación⁷⁹². Sin embargo, y a pesar de su importancia, se trataría en todo caso de un hecho muy concreto y puntual, puesto que como se ha señalado con anterioridad, ante la ausencia de evidencias que la sustenten, no parece posible ni lógico sostener su generalización al resto de capillas musicales españolas.

Así, independientemente de las cuestiones técnicas inherentes al desarrollo y evolución del propio instrumento, y de su “lucha” con el resto de instrumentos de viento madera, especialmente con el oboe, por la supremacía en la preferencia de su uso por los compositores de la época⁷⁹³, el retraso que parece observarse en la incorporación del clarinete al ámbito musical eclesiástico respecto de otros ámbitos de uso (música instrumental, y especialmente música teatral) podría entenderse en cierta forma en el contexto de crítica y oposición a lo teatral en lo que a la música religiosa se refiere. Es probable que un instrumento esencialmente considerado como de carácter militar, y cuyos ámbitos de uso se expandían cada vez más gracias a su reciente inclusión en la música escénica, no debía de ser visto con buenos ojos por algunos sectores del estamento eclesiástico, el cual además siempre registró un cierto conservadurismo inherente a su propia definición y naturaleza⁷⁹⁴.

⁷⁹¹ VILLANUEVA, Carlos. “Mondoñedo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 685-691.

⁷⁹² Estas obras aparecen catalogadas en TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*. Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.

⁷⁹³ Proceso que será analizado más adelante.

⁷⁹⁴ Sobre la influencia de la música teatral en el ámbito religioso existe una amplia y numerosa bibliografía. Ver por ejemplo ALÉN, M^a Pilar. “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”. En: *España en la Música de Occidente. Vol. II...* Págs. 39-49; ALÉN, M^a Pilar. “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)” En: *Recerca Musicològica*, V (1985). Págs. 45-81; GONZÁLEZ VALLE, José V. “Música litúrgica con acompañamiento orquestal” En: *La música en España en el siglo XVIII...* Págs. 67-86; LÓPEZ-CALO, José. “Catedrales” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 434-447; MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española...*; _____. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976.

Por otra parte, y a pesar del relativo retraso en la incorporación del clarinete al ámbito musical eclesiástico, se puede interpretar la inclusión en un órgano por primera vez en España del registro⁷⁹⁵ denominado “clarinete”, como un indicio claramente determinante de la creciente pujanza y popularidad que el instrumento registraba en la década de 1770⁷⁹⁶. Fue en 1779, con motivo de la reparación y construcción de un nuevo órgano para la Catedral de Sevilla por el organero Bosch⁷⁹⁷. Si el cabildo sevillano, o el propio organero, sentían la necesidad de incluir el nuevo registro no podía ser sino que el propio clarinete había adquirido cuotas de popularidad bastante considerables.

La ambivalencia entre los argumentos a favor de la presencia del clarinete en la música religiosa española del último cuarto del XVIII, o de su ausencia, se mantiene con la aportación de otra fuente documental de carácter literario, ésta de fechas más tardías que nos informa precisamente de la aparente ausencia del instrumento. Es en este caso, la novela del español Antonio de Eximeno titulada *Don Lazarillo Vizcardi* (ca. 1800)⁷⁹⁸, quien en boca del protagonista de dicho relato señala:

“(…) Cuando he entrado en alguna Iglesia en la cual se hacía alguna ruidosa fiesta y oído un salmo de las vísperas, el Gloria de la misa, cantando de dos o tres coros, acompañados de contrabajos, violones, violines, trompas, clarines, obueses, flautas y tal vez timbales, me ha parecido entrar en la torre de Babel, en donde hablaban innumerables gentes sin entenderse unos a otros”⁷⁹⁹.

Sin embargo, al igual que el poema *La Música* de Iriarte, y a pesar de una importancia y utilidad incuestionable, una fuente documental como la anterior no debe ser considerada como definitiva pues depende en esencia de la propia e individual

⁷⁹⁵ Según el *Diccionario Harvard de Música*:

“En los órganos, una hilera de tubos, uno para cada tecla, que pueden hacerse sonar cuando el intérprete hace uso del tirador. Cada teclado y división del pedal del órgano cuenta con su propio secreto, sobre el que se colocan de una a muchas hileras de este tipo. [...]”. (*Diccionario Harvard de música*. -Don Randel, ed.-. Madrid: Alianza, 1997. Págs. 855-856).

⁷⁹⁶ En este sentido, se ha de tener en cuenta lo señalado por L. Jambou:

“Durante el siglo XVIII los registros de oboe, flauta travesera, violines, clarinete, flauta dulce, fagot... se incorporarán al órgano a imitación del correspondiente instrumento orquestal”. (JAMBOU, L. *Evolución del órgano español. Vol. I. Siglos XVI y XVIII*. Gijón: Universidad de Oviedo, 1988. Pág. 272).

⁷⁹⁷ JAMBOU, Louis. “Órgano” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 155-183.

⁷⁹⁸ EXIMENO, Antonio de. *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones musicales con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. (Francisco Asenjo BARBIERI, ed.) Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-73. La fecha de escritura se data aproximadamente entre 1798-1800, un periodo en el que Eximeno residió en Valencia, tras regresar un breve paréntesis de su exilio en Italia, donde volvería en 1801. (SANHUESA FONSECA, María. “Eximeno Pujades, Antonio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 847-855).

⁷⁹⁹ Cit. en VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia. “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII” En: *Nassarre*, III-2 (1987). Pág. 98.

experiencia e información de quien la escribió, pudiéndose dar el caso de ser ésta muy limitada⁸⁰⁰. Precisamente, es bien conocida en este caso la amistad y relación mantenida entre Eximeno y José Pons (Girona, ca. 1768-70; Valencia, 1818)⁸⁰¹, a la sazón maestro de capilla de la catedral de Valencia en los años de la estancia del primero en esta ciudad. Es muy posible que Pons se convirtiera en una fuente de información musical de primera mano para Eximeno, y en este sentido llama fuertemente la atención el que de las obras conservadas de Pons en el archivo de dicha catedral, algunas de ellas de tipo instrumental, ninguna presenta la participación del clarinete⁸⁰². Puesto que en esos momentos no estaba incluido en la plantilla de la orquesta de la catedral, quizá el citado maestro de capilla no juzgaba conveniente la utilización del instrumento en su música, no disponía del mismo en la práctica, o quizá no lo utilizaba como forma de ahorro económico, en caso que la institución catedralicia no pudiera mantener el sueldo de otro instrumentista.

Por otro lado, y como ya se ha señalado, no se puede olvidar que apariciones puntuales del clarinete se venían produciendo desde décadas anteriores en contextos claramente religiosos a lo largo de toda la geografía española. Efectivamente, aunque el porcentaje de aquellas obras que presentan la participación del clarinete sea proporcionalmente muy pequeño respecto del total de obras musicales compuestas entre 1770 y 1808 que ha sido posible localizar en el presente estudio, y que se encuentran conservadas en los diferentes archivos musicales religiosos españoles consultados⁸⁰³, se puede documentar a través de las mismas la participación ocasional de dicho instrumento en la música religiosa de la época a lo largo de gran parte de la geografía del país⁸⁰⁴.

⁸⁰⁰ En el caso de Eximeno esta situación se encuentra más agudizada, ante la duda que se podría plantear relativa al desconocimiento que de la situación real de la música en España tendría dicho polígrafo ante sus largos años de destierro en Italia (como jesuita, Eximeno había sido desterrado en 1767 en el contexto general de la expulsión de la Compañía de Jesús decretada dicho año por Carlos III). Con todo, se sabe que en el corto periodo de su estancia en Valencia, en el que escribió la citada novela *Don Lazarillo Vizcardi* se relacionó con José Pons (ca. 1768-1818), a la sazón maestro de capilla de la Catedral de Valencia, por lo que Eximeno no debió estar completamente desinformado del acontecer musical de aquellos años. (SANHUESA FONSECA, María. “Eximeno Pujades, Antonio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 847-855).

⁸⁰¹ VILAR I TORRENS, Josep M^a. “Pons, Josep (I)” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Pág. 894.

⁸⁰² CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. I Catedral Metropolitana de Valencia...* Págs. 332-348.

⁸⁰³ Ver Tabla I-3a en el capítulo introductorio del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral, páginas 15 y 16.

⁸⁰⁴ En el Anexo I.1 del 2º volumen de esta Tesis Doctoral se ofrece un listado de las encontradas en algunos de los archivos musicales religiosos consultados, señalándose el autor, año de datación, procedencia y lugar de conservación de la partitura. La validez de estas fuentes debe ser considerada con

Incluso un hecho tan importante como la inclusión del clarinete como miembro de la plantilla musical de las capillas eclesiásticas, se documenta ya en algunos casos concretos en los últimos años del siglo XVIII, normalmente a través de la contratación de un instrumentista con competencia suficiente para interpretar varios instrumentos de viento, entre ellos el clarinete. Esto implica que las primeras etapas de la incorporación del clarinete a las capillas religiosas puede interpretarse, si partimos de las diversas fuentes documentales de la época, más como la presencia esporádica del nuevo instrumento aportado por los propios instrumentistas en sus múltiples y polifacéticas habilidades⁸⁰⁵, que como una demanda específica de los propios maestros de capilla u organismos capitulares. Así, además de los casos ya citados de Almería o Jaén⁸⁰⁶, se puede citar varios ejemplos de fuentes documentales que nos hablan de esta situación, como por ejemplo las Actas Capitulares de la Iglesia Colegial de Antequera que documentan la presencia de un intérprete clarinetista como mínimo desde 1797:

“El Señor Nepomuceno de Torres hizo presente, como comisionado de la Capilla de Música, diferentes faltas que advertía en sus Ministros, como eran. Primera, que D. Benito Laurelo no toca el clarinete como debía practicarlos según condición de su admisión de tocar violín, oboe, y clarinete, y que hace notable falta para la capilla dentro, y fuera de la Iglesia (...)”. (Cabildo celebrado el 11 de julio de 1801. Libro XXX de AACC. f. s/n.)⁸⁰⁷.

suma cautela, pues existe la posibilidad de que en algunas de ellas el instrumento fuera añadido con posterioridad a las fechas citadas. Se impone pues un estudio individualizado de cada una de ellas al objeto de determinar, si es posible, si la inclusión del clarinete en la obra es original del compositor o posterior al mismo.

⁸⁰⁵ Ya desde épocas anteriores, y tanto en lo que se refiere al contexto musical europeo como al español, era bastante frecuente encontrar músicos que dominaban varios instrumentos. Uno de los innumerables ejemplos que se pueden aportar aquí, en lo que al contexto europeo se refiere sería el de Johann Reusch (17?-1787), posiblemente el destinatario de los primeros cuatro conciertos de M. Molter en la década de 1740 (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 207), el cual sin embargo desarrolló su actividad musical más como flautista y oboísta en la orquesta de la corte de Durlach, que como virtuoso o intérprete del clarinete (BIRSAK, Kurt. *The clarinet. A cultural history...* Pág. 26). En España, son numerosas las noticias acerca de la polivalencia interpretativa de los músicos de viento a lo largo del siglo XVIII (BERROCAL CEBRIAN, Joseba-Endika. “«Y que toque el abue». Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII” En: *Artigrama...* Pág. 301; KENYON DE PASCUAL, B. “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749” En: *España en la Música de Occidente*. Vol. II... Págs. 93-98). Precisamente, en lo que se refiere a la especialización de los clarinetistas, y un uso orquestal del instrumento normalizado e independiente comparado con la escritura destinada a flautas y oboes, se considera que ésta no se consiguió a niveles aceptables hasta la primera década del siglo XIX, con la aparición de la obra sinfónica de Beethoven. (“The clarinet finally achieved parity with the flute and oboe in Beethoven's symphony of the first decade of the nineteenth century”. RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 172).

⁸⁰⁶ Ver notas 782, página 238, y nota 785, página 239 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

⁸⁰⁷ Benito Laurelo había sido contratado en 1797 y finalmente fue despedido en 1803. (Cit. en DÍAZ MOHEDO, M^a Teresa. *La Capilla de Música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José Zameza y Elejalde*. Antequera (Málaga): Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004. Págs. 91 y 121).

También en la Catedral de Málaga se tiene constancia sobre un ministril de viento antes de finalizar el siglo XVIII, Tomás Castellanos (17?-1799), seise prebendado, trompa 2º, clarín y clarinete⁸⁰⁸, así como que en 1803 la capilla de dicha catedral registraba ya la presencia del instrumento con la contratación de los hermanos Juan y José Daniel, oboe, flauta y clarinete 1º y 2º respectivamente, ambos asalariados⁸⁰⁹. Es el caso de la catedral de Zamora en la que las Actas Capitulares mencionan por primera vez al clarinete en 1802⁸¹⁰, o el de la catedral de Baeza en la que en 1804 fue admitido “tras riguroso examen” el músico Antonio Date Bázquez (ca. 1790-1867), como clarinetista, oboísta y flauta⁸¹¹. El caso representado por la catedral de Valladolid nos proporciona a su vez, datos relativos a la presencia del clarinete en la misma a principios del XIX, en esta ocasión referidos a la enseñanza del instrumento que se proporcionaba en dichas instituciones. Se trata de la figura del posteriormente famoso virtuoso violinista Pedro Escudero (Mombuey -Zamora-, 1791; París, 1868), quien comenzó su aprendizaje musical en la citada catedral como niño de coro, tocando también el clarinete y la flauta en la misma⁸¹². Así, las Actas Capitulares señalan que 1810 el cabildo había aprobado “como segundo violín al mozo de coro Pedro Escudero «con la renta y obligaciones que tiene, y a más la de tocar el clarinete y la flauta cuando se le mande»”⁸¹³.

Incluso en el caso de parroquias más modestas comparadas con la presumible potencia económica de una catedral, se documenta la presencia del clarinete ya en fechas cercanas a 1800. Así, según Juan Cruz Labeaga, una de las parroquias vecinas a

⁸⁰⁸ RUIZ CASTRO, Manuel. *Música y músicos en la santa Iglesia Catedral de Málaga: siglo XVIII*. Premio Investigación de la Consejería de Cultura-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998. (Inédito).

⁸⁰⁹ MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. *La música en Málaga durante el siglo XIX: Ocón, músico nacionalista en la Catedral de Málaga*. Granada: Universidad de Granada-Servicio de Publicaciones, 1991.

⁸¹⁰ LÓPEZ-CALO, José. “Zamora” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 1102.

⁸¹¹ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. “Date [Dat] Bázquez, Antonio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 409.

⁸¹² CASARES RODICIO, Emilio. “Escudero, Pedro” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 736-737; CAVIA NAYA, Victoria. “El Colegio Músico de la Purísima Concepción de Valladolid en el siglo XIX: trayectoria y alternativas a la institución” En: *Campos interdisciplinarios de la Musicología (V Congreso de la Sociedad española de Musicología) II*. (Begoña Lolo ed.) Madrid: Sdad. Española de Musicología, 2001. Págs. 949-966.

⁸¹³ CAVIA NAYA, Victoria. *La vida musical de la Catedral de Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid: Diputación Provincial, 2004. Pág. 98.

la de San Pedro de Viana (Navarra), habría adquirido en Madrid un violín y un clarinete en 1799⁸¹⁴.

La situación de no especialización de los intérpretes españoles a la que ya se ha hecho referencia, lejos de ir suavizándose a lo largo del XIX se agudizó todavía más ante la precaria situación económica que progresivamente sufrieron las capillas musicales eclesiásticas, que obligaba al músico a luchar por su subsistencia aumentando la oferta y la diversidad de los servicios que podía ofrecer a su patrón (fuera esta la iglesia o el ejército) en este caso dominando, aunque sólo fuese en lo básico, un mayor número de instrumentos⁸¹⁵.

A pesar de todo, de los instrumentos de viento madera utilizados a finales del XVIII en las capillas musicales eclesiásticas españolas el oboe siguió siendo todavía el predilecto, o al menos el usado con mayor frecuencia, como se deduce de la gran cantidad de obras conservadas en sus archivos las cuales lo utilizan con mucha mayor frecuencia. Cuando en ocasiones se utilizaba el clarinete, el intérprete era probablemente el mismo oboísta. Existen multitud de ejemplos que documentan esta práctica, como los casos ya citados de Almería y Jaén⁸¹⁶, o los de Málaga o Antequera⁸¹⁷. Es interesante señalar aquí la instrumentación de una obra ya citada como es la ópera de Lidón *Glaura y Coriolano*, que sugiere que el uso alternativo de flautas, oboes y clarinetes se planificó para permitir la alternancia de su ejecución por parte de los mismos intérpretes, reduciendo así los medios instrumentales necesarios⁸¹⁸. En otra obra, como el melólogo de Iriarte *Guzmán el Bueno* también citada anteriormente⁸¹⁹, la instrumentación con flautas, oboes y clarinetes se dispone de forma que en ningún momento aparecen los tres tipos de instrumento simultáneamente, sino que lo hacen por parejas, flauta-clarinete, oboe-clarinete, flauta-oboe, oboe solo, lo cual sugiere también el intercambio de instrumento en el mismo instrumentista. En este sentido, el contexto

⁸¹⁴ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz. “La música en la Parroquia de San Pedro de Viana (Navarra)” En: *Eusko-Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de Sección. Música*, II (1985). Págs. 9-76.

⁸¹⁵ Incluso entre los mejores músicos españoles del XIX no es extraño encontrar ejemplos de esta situación. Entre los más llamativos, es el caso del virtuoso clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886) intérprete además del oboe y corno inglés (VEINTIMILLA BONET, Alberto. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2002).

⁸¹⁶ Ver notas 782, página 238, y nota 785, página 239 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

⁸¹⁷ Ver notas 807, página 244, y 808, página 245 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

⁸¹⁸ GARCÍA FRAILE, Dámaso. “Un drama heroico en verso castellano: «Glaura y Coriolano» de Joseph Lidón, representada en Madrid en el tercer centenario del descubrimiento de América” En: *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*... Págs. 145-176.

⁸¹⁹ Ver el apartado III.2.1 páginas 192 y siguientes de este mismo capítulo.

histórico-musical español de finales del XVIII confirma, aunque con unos años de retraso, lo que A. Carse había señalado para el resto de Europa occidental:

“Clarinet parts began to appear sporadically in orchestral scores and parts soon after the middle of the 18th century, and for about 20 or 30 years these instruments were occasionally used in place of oboes. No doubt, before they became common, the new instruments were played by oboe players. In Cramer’s list of the orchestra at Bonn, it will be seen that the clarinets and oboes are combined under one heading, probably indicating that both instruments were played by the same two players”⁸²⁰.

Precisamente este hecho explica que cuando alguna vez se requiere de la participación del clarinete en alguna obra en concreto, lo hace casi siempre en solitario, registrándose raramente en forma conjunta la presencia de oboes y clarinetes, y aunque en menor medida, incluso la de estos y flautas. En este sentido, se puede señalar como ejemplo típico, la alternancia y al mismo tiempo exclusión mutua entre ambos instrumentos presente en dos de las *Lamentaciones* de Luis Blasco (Zaragoza, 1762; Málaga, 20-XII-1829)⁸²¹, compuestas ambas para las celebraciones propias de la semana santa de 1809, y que se conservan en el archivo de la catedral de Málaga. Por un lado, la titulada *De Lamentatione Ieremiae Prophetae. Lamentación 1ª del Jueves*⁸²², presenta una instrumentación con doble coro (SATB-SATB), dos oboes, dos trompas, dos violines y acompañamiento. Por otro, la titulada *Incipit Lamentatione Ieremiae. Lamentación 1ª del miércoles*⁸²³, se instrumenta a su vez para tenor solista y doble coro (T-SATB-SATB), dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos violines y pianoforte. Se trata del mismo caso que se observa en la clara alternancia y exclusión entre ambos instrumentos creada en los villancicos de Antonio Luján (Granada, ca. 1801-02; Posterior a 1869)⁸²⁴ *Dejad el mustio valle. Villancico 8º de Navidad*, a 8 voces, con violines, flauta, “oboes” [sic], trompas, trombón y acompañamiento⁸²⁵, y *Escucha el*

⁸²⁰ “Las partes para clarinete comenzaron a aparecer esporádicamente en las partituras y partichelas orquestales poco después de mediados del siglo XVIII, y durante 20 o 30 años estos instrumentos se usaron ocasionalmente en lugar de los oboes. Sin duda, antes de que se convirtiera en común, el nuevo instrumento fue tocado por intérpretes oboístas. En el listado de la orquesta de Bonn de Cramer, se puede ver que clarinetes y oboes están combinados bajo una misma llave, probablemente indicando que ambos instrumentos fueron tocados por los mismos dos ejecutantes”. (CARSE, Adam. *The Orchestra...* Pág. 35).

⁸²¹ MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. “Blasco, Luis” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 525-526.

⁸²² Referencia en MARTÍN MORENO, Antonio. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. Sign. 14-4. Pág. 127.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ LÓPEZ-CALO, José. “Luján, Antonio (I)” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 1087-1088.

⁸²⁵ Archivo de Música de la Capilla Real de Granada. Nº Catálogo: 986. Signatura: 25/27. LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada. Vol. I. Catálogo*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

acento. 7º *Villancico de Navidad*, a 6 voces, con violines, flauta, clarinetes, trompas y acompañamiento⁸²⁶, ambas obras pertenecientes al conjunto de obras que fueron originalmente destinadas por su autor a ser interpretadas en la navidad de 1829.

No son pocas las obras que indicaban directa y claramente la posibilidad de opcionalidad e intercambio entre ambos instrumentos. Es el caso de la obra de Agustín de Casos (*¿Granada?*, siglo XVIII-XIX)⁸²⁷ *Villancico pastoral. Ya pastorcillos* a 4 y a 8 voces, con violines, “clarinetes o oboes [sic]” y trompas, datado en el año de 1805⁸²⁸.

Por otro lado, y aún teniendo en cuenta la existencia de algunas excepciones, hay que señalar que el número de obras conservadas de esta época en las que se verifica la combinación instrumental simultánea de oboes y clarinetes, es totalmente despreciable respecto del total de las que podríamos suponer que fueron escritas. Estos casos excepcionales, en los que normalmente se contaba con amplias plantillas musicales que permitían disponer simultáneamente de diversos instrumentos de viento (como el caso que estamos comentando de oboes y clarinetes, pero también trompas, flautas, fagotes e incluso en ocasiones clarines y trombones -estos últimos más raramente⁸²⁹-), debían corresponder a la celebración de algún día especialmente importante en la liturgia católica o alguna efeméride de especial relieve (normalmente relacionada con natalicios, bodas, santos...etc., de personajes de la realeza). Así, entre algunos de los excepcionales y muy puntuales ejemplos en este sentido, podemos citar el caso de varios e importantes maestros de capilla de la época, tales como Carles Baguer (Barcelona, III-1768; Barcelona, 29-II-1808), quien utiliza el clarinete en contadas ocasiones, una de ellas en el Oratorio *El regreso a Barcelona su patria del Dr. Josef Oriol*, datado en 1807, con un importante aparato instrumental (a 8 voces, flauta, oboes, clarinetes, fagot, trompa, violines, viola y bajo)⁸³⁰, o Manuel Doyagüe (Salamanca, 17-II-1755; Salamanca, 18-XII-1842) que aunque utiliza el clarinete con bastante frecuencia en su obra, en mayor medida al avanzar el siglo XIX, y ello en diversas

⁸²⁶ Archivo de Música de la Capilla Real de Granada. Nº Catálogo: 987. Signatura: 25/28. *Ibidem*.

⁸²⁷ GARBAYO, Javier. “Casos, Agustín de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 315.

⁸²⁸ Archivo de Música de la Capilla Real de Granada. Nº Catálogo: 1062. Signatura: 18/7.

⁸²⁹ Es el caso de la *Misa a 4 y a 8, con violines, clarinetes, trompas, trombón y acompañamiento*, datada en 1800 y debida a Juan Santiago Pérez, conservada en el Archivo de la Capilla Real de Granada. Nº catálogo: 1227. Sign. 28/2. *Ibidem*.

⁸³⁰ Esta obra se conserva en la Biblioteca de Catalunya. (ESTER-SALA, M^a; VILAR i TORRENS, Josep M^a. “Baguer, Carlos [Carlets]” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 48-51; DAUFÍ, Xavier. *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII. Apèndix 10. Catàlegs i documents*. -Tesis Doctoral. Francesc Bonastre, dir.-. Barcelona: Universitat Autònoma, 2001. Pág. 285).

combinaciones instrumentales, casi siempre lo hace evitando la simultaneidad con el oboe. Así, una temprana excepción a esa tendencia en su obra viene representada por su Salmo “*Dixit Dominus*”, datado en 1796, y que al igual que el oratorio de Baguer citado anteriormente, presenta un importante aparato instrumental (a 8 voces, violines, trompas, oboes, clarinetes, contrabajo y acompañamiento)⁸³¹. Otros ejemplos coherentes con este planteamiento, son el conjunto de obras conservadas de algunos maestros de capilla ampliamente reconocidos a finales del XVIII y principios del XIX, en los que comparativamente se aprecia lo excepcional de la combinación simultánea de clarinetes y oboes. En este sentido, podemos citar entre los de mayor renombre a Ramón Garay (Avilés -Asturias-, 27-I-1761; Jaén, 8-I-1823)⁸³², quién utiliza el clarinete en un amplio grupo de obras del total de su producción, y que sin embargo sólo lo hace simultáneamente con el oboe en una de ellas, su *Magnificat*, sin fechar, a 4 y a 8 voces, violines, trompas, clarinetes, oboes y acompañamiento en Fa Mayor⁸³³. Por su lado, también se puede señalar en su obra algunos ejemplos de combinaciones instrumentales flauta-clarinete, tales como su *Salve Regina a Nuestra Señora de la Antigua* (1802), a 4 y a 8 voces (SATB, SATB), para dos violines, dos trompas, dos flautas, dos clarinetes y acompañamiento en Fa mayor⁸³⁴, o su *Responsorio 8º. Verbum caro factum est*, datado en 1806, a 5 voces (T-SATB), dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas y acompañamiento⁸³⁵. También la producción del prolífico maestro de capilla Joaquín López (Bolliga -Cuenca-, ca. 1759; Orihuela -Alicante-, VIII-1815)⁸³⁶ conservada en la Catedral de Orihuela (Alicante), presenta sin embargo una única obra en la que usa el clarinete, y en ella precisamente en combinación de los oboes: se trata del Verso *Domine*, a 6 voces (ST-SATB), con dos violines, dos clarinetes, dos oboes y órgano obligado, datada en 1803⁸³⁷. Otros ejemplos en este sentido, nos los proporcionan la obra de otros maestros de capilla tales como Jaime Torrens (Málaga, 24-IV-1741;

⁸³¹ Obra conservada en el Archivo Musical del Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres). (CASARES RODICIO, Emilio. “Doyagüe Jiménez” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 539-542).

⁸³² JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. “Garay Álvarez, Ramón Fernando” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 376-379.

⁸³³ Archivo de Música de la Catedral de Jaén. N° catálogo: 635. Sign. 59/1. MEDINA CRESPO, Alfonso. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén*. (Inédito). Archivo Diocesano de Jaén-Centro de Documentación de Andalucía, 1987. Pág. 49.

⁸³⁴ Archivo de Música de la Catedral de Jaén. N° catálogo: 742. Sign. 60/5. *Ibid.* Pág. 61.

⁸³⁵ Archivo de Música de la Catedral de Jaén. N° catálogo: 659. Sign. 56/6. *Ibid.* Pág. 51.

⁸³⁶ CLIMENT, José. “López González, Joaquín” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 1020-1021).

⁸³⁷ Archivo musical de la Catedral de Orihuela. Sign. 136/6. CLIMENT, José. *Fondos Musicales de la Región Valenciana. IV Catedral de Orihuela*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer-Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1986.

Málaga, 1-XI-1803)⁸³⁸, en cuya producción no se utiliza el clarinete excepto en el Salmo *Lauda Ierusalem* a 6 voces (ST-SATB), oboe, clarinete, violines, acompañamiento y órgano⁸³⁹, o de Antoni Jordi (Vic -Barcelona-, ca. 1716-21; Barcelona, 20-II-1797), de quien pueden citarse sus dos Salmos conservados en la Catedral de Tarragona, y titulados ambos *Lauda Ierusalem*, a 8 voces, violines, oboes, trompa o clarinete, fagot y acompañamiento el primero, y a 8 voces, violines, oboes, clarinete y acompañamiento el segundo⁸⁴⁰.

Sin embargo, y a pesar de los ejemplos anteriores, que en su día no fueron sino excepciones a la regla, la situación predominante de exclusión o cuando menos, alternancia entre oboe y clarinete, decantada en un primer momento casi siempre a favor de aquel, experimentó poco a poco un progresivo cambio en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, de forma que las diversas fuentes documentales de la época describen en numerosas ocasiones la inclusión del clarinete en las capillas religiosas más como un proceso de sustitución del oboe a favor de este último, que como un aumento de los efectivos instrumentales de dichas instituciones. La realidad es que en esos años se registra cada vez con mayor frecuencia la participación del clarinete en lugar del oboe. Este contexto se refleja perfectamente en la opinión vertida en 1809 por el violinista madrileño, a la sazón maestro de capilla de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, José Palomino⁸⁴¹ en su *Plan de Reforma para el mejoramiento de la capilla de esta Santa Iglesia de Las Palmas de Gran Canaria*:

“(…) Para ornamento y resalte de dicho cuerpo de música, para evitar monotonía y aún para el enlace de toda pieza buena de composición, sin acordarse de clarinetes, fagotes, oboes, y otros muchos instrumentos de que se está usando actualmente en grandes orquestas dentro y fuera de los templos, sólo diré que son como indispensables dos clarinetes y dos trompas. Los primeros son preferibles a oboeses y flautas porque no tienen la difícil embocadura del oboe (razón por la

⁸³⁸ MARTÍN QUIÑONES, M^a Luz. “Torrens Rexano, Jaime Gregorio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 392-394.

⁸³⁹ Archivo de Música de la Catedral de Málaga. Sign. 181-7. En esta obra hay que señalar además que si bien en la partitura general conservada, datada en 1770, no se incluye la participación del clarinete, sin embargo en las partes instrumentales, datadas a su vez en 1790, si aparece una destinada al clarinete. (MARTÍN MORENO, Antonio. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. Pág. 885).

⁸⁴⁰ BONASTRE, Francesc. “Jordi, Antoni” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 592.

⁸⁴¹ José Palomino (1755-1810) desarrolló su actividad como intérprete violinista primero en Madrid, en la Real Capilla, y a partir de 1774 en la Real Capilla portuguesa en Lisboa. Con la invasión de Portugal por las tropas napoleónicas en 1808 y la huida de los reyes portugueses hacia Brasil, la capilla lisboeta se desintegró, dispersándose sus músicos. Palomino se desplazó entonces a Las Palmas donde le había sido ofrecido el puesto de maestro de capilla, donde murió en 1810. (SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la Catedral de Canarias (1809)” En: *Revista de Musicología*, III-1/2 -1982-. Págs. 293-303).

que hay, aun en España, muy pocos profesores buenos de este instrumento) y son más dulces que el dicho oboe, tienen más extensión de voz y admiten (bien tocados) ciertas bellezas de expresión que no tienen las flautas.

No por eso dejarán, los que toquen dichos clarinetes, de ejercitarse en la flauta, para cuando la música lo requiera y el maestro halle por conveniente usar de ellas”⁸⁴².

La opinión expresada por Palomino muestra por tanto una clara preferencia por el clarinete frente al oboe, señalando un cambio en la apreciación tímbrica de los diferentes instrumentos con respecto a las anteriores tradiciones barrocas⁸⁴³.

Con todo, el proceso de ascenso del clarinete frente al oboe, que si no significó a priori la total sustitución de éste sí tuvo cuando menos como consecuencia final la igualdad en la presencia entre ambos instrumentos en el ámbito eclesiástico, se había estabilizado con claridad hacia 1820. Así lo demuestra la aseveración de Fernando Palatín en su *Diccionario de Música* (1819) ya citado anteriormente, al tratar la voz *fagot*:

“(…) El fagot desde luego fue inventado para servir de bajo al obué [sic]; en este tiempo el instrumento era agrio, chillón y poco propio para el acompañamiento de un canto gracioso o de una pieza de expresión. En Francia, el año 1757, se oyó el clarinete obligado en la Ópera la primera vez, en una orquesta numerosa, y produjo un efecto admirable. A pesar de haberse perfeccionado después el obué [sic] los hombres le han abandonado, y le ha sustituido su poderoso rival, el clarinete”⁸⁴⁴.

Teniendo en cuenta lo anterior, hay que señalar que la compleja situación que registraron las capillas musicales eclesiásticas después de la Guerra de la Independencia, la cual se estaba gestando en realidad ya desde principios de siglo, y a la que contribuyeron definitivamente las sucesivas desamortizaciones producidas a lo largo del XIX, se tradujo en una casuística muy diversa para cada una de dichas instituciones. En la práctica esto significó que cada institución particular hubo de adaptarse a sus circunstancias particulares, reorganizando sus capillas musicales con los medios económicos y humanos a su alcance como, por otro lado, había ocurrido siempre, aunque esta vez con una capacidad económica cada vez más mermada

⁸⁴² Cit. en *Ibid.* Pág. 299.

⁸⁴³ La evolución desde la individualización tímbrica de los instrumentos de viento barrocos a los instrumentos clásicos es evidente en el cambio entre las parejas de instrumentos representadas por el bajón/ fagot, la chirimía/ oboe, o incluso la evolución entre clave/ pianoforte. Evidentemente, la tendencia fue hacia un sonido menos punzante y con mayor capacidad de empaste, uno de las líneas posteriores de evolución de la instrumentación romántica. (CARSE, Adam. *The History of Orchestration*. New York: Dover, 1964; RATNER, Leonard G. *Romantic Music. Sound and Syntax*. New York: Schirmer, 1992).

⁸⁴⁴ Cit. en MEDINA, Ángel. “El diccionario Musical de la familia Palatín (Sevilla, 1818)” En: *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo*, S. J. Santiago de Compostela: Universidad, 1990. Pág. 613.

conforme avanzaba el siglo XIX⁸⁴⁵. Así, aunque todo ello indica que la inclusión de oboes o clarinetes en las capillas, o cualquier otro tipo de instrumentos en las mismas, dependía más en la mayoría de los casos de la disponibilidad real de los mismos o de la capacidad económica de la institución eclesiástica concreta que de otras cuestiones, sí es cierto e incuestionable la existencia de una tendencia real y generalizada a casi todo el país, que fomentaba un uso más frecuente del clarinete, en detrimento del oboe, de forma que en muchos casos este llegó a ser totalmente desplazado.

En este sentido, se puede citar como ejemplo la evolución de las plantillas musicales requeridas por diferentes maestros de capilla de la época. Así, y a pesar de estar encuadradas en un contexto de carácter profano, un claro ejemplo de lo anterior queda representado por el cambio producido en la instrumentación de las sinfonías compuestas por el maestro de capilla de la Catedral de Jaén, Ramón Garay, y que actualmente se conservan en el Archivo Diocesano de dicha capital. Se trata de un conjunto de diez obras, de las cuales las siete primeras, datadas entre 1790 y 1796-97, están pensadas para conjuntos orquestales de cuerda con dos trompas, ocasionalmente fagot, y dos oboes (dos flautas en la Sinfonía nº 5 en Do M)⁸⁴⁶, mientras que las Sinfonías nº 8, nº 9 y nº 10, en Do M, Mib M y Sib M respectivamente, datadas en 1817, incorporan dos clarinetes en lugar de los dos oboes⁸⁴⁷.

Por otro lado, la obra de numerosos maestros de capilla o músicos que alcanzaron la madurez de su carrera musical compositiva o la iniciaron alrededor de las décadas de ca. 1810-1820, refuerza este planteamiento. Aunque no será analizada en este apartado por salirse de los límites cronológicos del mismo⁸⁴⁸, si se cita a algunos músicos fallecidos hacia 1830, cuya producción conservada en la actualidad muestra como el oboe ha sido completamente excluido y ello claramente en favor del clarinete.

⁸⁴⁵ Es esta una aseveración muy genérica y que debería ser revisada por estudios concretos. Lo cierto, es que la evolución de las capillas musicales eclesiásticas en el XIX español no ha sido estudiada con profundidad. Sirva como ejemplo el caso de la Catedral de Valladolid, estudiada por M^a Victoria Cavia Naya, en el marco de su estudio y transcripción de algunas obras religiosas del XIX conservadas en la misma. Ver GARCÍA VALLADOLID, Antonio. *Lamentación primera por el Miércoles Santo "Quomodo sedet sola"* (Estudio y transcripción: M^a Victoria Cavia Naya) Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1998.

⁸⁴⁶ Archivo de Música de la Catedral de Jaén. Nº catálogo: 848 a 854. Sign. 62/1 a 62/7; MEDINA CRESPO, Alfonso. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén...* Págs. 73-74.

⁸⁴⁷ Archivo de Música de la Catedral de Jaén. Nº catálogo: 855, 856 y 856a. Sign. 62/8 a 62/10. *Ibid.* Pág. 74. Existe edición de algunas de estas sinfonías, concretamente de las nº 5, nº 8, nº 9 y nº 10, en la Colección "Música Hispana" (Serie B; Música Instrumental -Orquesta-) publicada por el ICCMU. (Ver GARAY, Ramón. Sinfonías nº 5, 8, 9 y 10. -Pedro Jiménez Cavallé, ed.-. Madrid: SGAE-ICCMU, 1996). Estas sinfonías serán analizadas en el capítulo IV.2.1 referido al clarinete como instrumento orquestal en el siglo XIX español.

⁸⁴⁸ Se trata de obras en su mayor parte datadas en la década de 1820 o los primeros años de 1830.

Es el caso, entre otros, de Miguel Jurado Bustamante (Cádiz, ca. 1760; La Laguna - Tenerife-, 20-IV-1828)⁸⁴⁹, Manuel Laguía (¿?; Jaén, 25-I-1837)⁸⁵⁰, José Ángel Martinchique (Alfaro -La Rioja-,1780; ca. 1830)⁸⁵¹, Francisco Secanilla (Cerrojera - Teruel-, 4-VI-1775; Calahorra -La Rioja-, 26-XII-1832)⁸⁵², Alejo Sierra (¿?; Alfaro -La Rioja-, 1831)⁸⁵³, Vicente Blanco (¿?; Santo Domingo de la Calzada -La Rioja-, IX-1833)⁸⁵⁴ o Vicente Palacios (¿?; Granada, 7-VIII-1836)⁸⁵⁵, en cuya obra se observa el cambio hacia el uso preferente de los clarinetes frente al oboe hacia 1810. Este hecho también se observa en la producción compositiva de otros músicos cuya carrera y actividad musical se alargó en algunos casos desde la última década del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX o incluso fechas posteriores, tales como Francisco Pérez Gaya (San Martín de Maldá -Lleida-, 1766?; Ávila, 7-II-1850)⁸⁵⁶, Mazquiarán (siglo XIX)⁸⁵⁷ o Julián Prieto (Santo Domingo de la Calzada -La Rioja-, 1765; Pamplona, 24-II-1844)⁸⁵⁸, que si bien no utiliza frecuentemente ninguno de los dos instrumentos, a partir de 1821 lo hace exclusivamente con los clarinetes.

A pesar de todo lo anterior, la enorme diversidad de situaciones particulares en las que se desarrollaron las capillas musicales eclesiásticas a lo largo de la geografía del país, provocó la existencia de diversas excepciones de importancia a la tendencia general, en las que el oboe se continuó usando con absoluta normalidad e incluso siguió

⁸⁴⁹ ÁLVAREZ, Rosario. “Jurado Bustamante, Miguel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 630.

⁸⁵⁰ MARTÍNEZ ANGUITA, M^a Rosa. “Laguía, Manuel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 704.

⁸⁵¹ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. “Martinchique, José Ángel [José Ángelo]” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 256-258.

⁸⁵² SANHUESA FONSECA, María. “Secanilla, Francisco” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 875-876.

⁸⁵³ CARREIRA, Xoán M. “Sierra, Alejo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 1000.

⁸⁵⁴ En la obra de este último predomina entre los instrumentos de viento madera, el uso de la flauta. El clarinete es usado siempre en combinación con la anterior, mientras el oboe no aparece ni en una sola obra. Ello es una muestra más del cambio que experimentó la instrumentación de los autores religiosos españoles en lo referente al oboe y el clarinete. (LÓPEZ-CALO, José. “Blanco (II). 1. Vicente” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 505-506).

⁸⁵⁵ LÓPEZ-CALO, José. “Palacios, Vicente” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Pág. 379.

⁸⁵⁶ El análisis de las instrumentaciones usadas en la obra de este maestro de capilla se observa un primer período de absoluto predominio del oboe, aproximadamente hasta 1810, un segundo período de alternancia entre ambos instrumentos, hasta 1817, y un tercer período a partir de esta última fecha en el que usa única y exclusivamente clarinetes, desapareciendo el uso del oboe. (LÓPEZ-CALO, José. “Pérez Gaya, Francisco” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 649-652).

⁸⁵⁷ CARREIRA, Xoán M. “Mazquiarán” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 385.

⁸⁵⁸ GEMBERO USTÁRROZ, María. “Prieto, Julián” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 945-947.

predominando por encima del clarinete. Es el caso de la obra de Gregorio Yudego, (*¿Burgos?*, ca. 1760; Vitoria, 4-X-1824)⁸⁵⁹, en la cual no se usa ni en una sola ocasión el clarinete.

Por su parte, la situación de la Capilla Real a finales del siglo XVIII y principios del XIX es un caso paradigmático en lo que se refiere a la articulación práctica de este proceso, tanto por la importancia intrínseca de la misma⁸⁶⁰, como por su posición de espejo en el que se miraban el resto de instituciones musicales religiosas españolas⁸⁶¹. Así, si bien el clarinete no entró oficialmente en ella hasta el año 1815, con el ingreso de los clarinetistas Francisco Schindlert y Magín Jardín⁸⁶², se conoce su uso en fechas anteriores al conservarse diversas obras en el propio Archivo de la Real Capilla datadas entre 1799 y 1808, y debidas principalmente a José Lidón y a Francesco Federici⁸⁶³, cuya instrumentación exige su presencia.

En conclusión, si bien es cierto que el clarinete se generalizó en el ámbito religioso español ya bien avanzado el siglo XIX, aproximadamente hacia 1820-30, también lo es la existencia de datos que aunque dispersos por toda la geografía española confirman la presencia del instrumento en dicho ámbito desde aproximadamente las últimas tres décadas del siglo XVIII, multiplicándose a partir de los últimos años de éste y primeros del XIX. Así, las fuentes primarias consultadas apuntan al hecho que el proceso de aparición del clarinete en el ámbito musical religioso español presentó dos características fundamentales.

Por un lado, el clarinete participó generalmente de forma individual en las diversas composiciones musicales, siendo poco frecuentes aquellas en las que se combinaba con el oboe o con la flauta. Los motivos que explican este hecho se relacionan con la costumbre típica de la época, por la que normalmente un mismo músico era mínimamente competente como intérprete de distintos instrumentos, y ello debido seguramente en gran parte, a razones de ahorro económico. Las ocasiones en las

⁸⁵⁹ LÓPEZ-CALO, José. “Yudego, Gregorio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 1059-1060.

⁸⁶⁰ Hay que pensar que se trataba casi con toda seguridad de una de las capillas musicales con mayores recursos musicales de todo el país, en la cual no se escatimaban medios.

⁸⁶¹ ROBLEDÓ, Luis. “Capilla Real” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 119-132.

⁸⁶² HERGUETA, Narciso. *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M. según Documentos de su Archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos*. Ms. en Archivo de Música, Santuario de Loyola. Sign. B6/BL 1569, Pág. 110; LOLO, Begoña. “La música en la Real capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII” En: *Cuadernos de Arte*, nº 26. Granada: Universidad de Granada, 1995. Págs. 157-169.

⁸⁶³ *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. José PERIS (dir.) Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.

que se utilizó una sección de viento madera más nutrida con oboes, fagotes y flautas además de los propios clarinetes debieron obedecer a festividades o manifestaciones religiosas y sociales con una mayor significación y especial importancia, cómo podría ser el caso de los oratorios *Las dos Sillas Reales fabricadas por San Eloy* (1799) de José Cau con oboes, flautas, trompas y clarinetes, o *El regreso a Barcelona su Patria del Dr. Josef Oriol con motivo de celebrarse las fiestas de su beatificación* (1807) de Carlos Baguer, en el cual el autor hace uso de una completa sección de viento con oboes, flautas, clarinetes, fagotes, trompetas y trompas, además de la sección de cuerda⁸⁶⁴.

Por otro lado, dicho proceso de aparición del clarinete en la escena musical religiosa española se tradujo finalmente en una progresiva sustitución del oboe en las obras religiosas de los diversos maestros de capilla españoles de finales del XVIII y principios del XIX, sustitución que en líneas generales había llegado a su punto culminante hacia 1820-30. Así, independientemente de que en algunas capillas siguiera utilizándose con mayor frecuencia el oboe, a partir de esa fecha se observa como el predominio del clarinete sobre aquel es indiscutible, quedando todo este proceso reflejado en la producción musical de la época conservada en los diferentes archivos consultados.

Así, se puede afirmar que lo referido a la progresiva conquista por parte del clarinete de nuevos ámbitos de uso en los distintos géneros musicales no fue un proceso homogéneo. Con una presencia cada vez más importante en la música teatral y operística, así como en la instrumental de carácter orquestal, sinfónico o bandístico-militar, el ámbito de la música eclesiástica todavía presentó una cierta resistencia a la inclusión del instrumento en forma totalmente generalizada.

III.2.4. La interrelación entre el uso del clarinete y el del oboe en la instrumentación de la música española de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Al analizar la expansión del clarinete producida en el contexto de la música española de finales del XVIII y principios del XIX a través de los distintos géneros musicales estudiados, y ello especialmente en lo referente a la música religiosa, se ha podido observar como la incorporación de dicho instrumento a la misma se produjo a través de un proceso que en la mayoría de casos implicó diversos cambios en el uso

⁸⁶⁴ DAUFÍ RODERGAS, Xavier: *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Vol. X. (Tesis Doctoral) Universidad Autónoma de Barcelona, 2000. Págs. 284-285.

previamente establecido que los propios compositores hacían de otro de los instrumentos de la familia del viento madera, el oboe. Se trató en realidad, de un proceso que fue modificándose desde una situación inicial caracterizada por un uso más generalizado del propio oboe combinado con una presencia totalmente esporádica e infrecuente del clarinete, hasta una situación en la que este último había sustituido casi totalmente a aquel en la práctica compositiva e instrumental más frecuente. Se trata de la misma situación que Carse describe para el contexto musical europeo de la época:

“It is rather difficult now to understand why the advent of the clarinet should ever have been regarded as a challenge to the supremacy of the oboe. Yet it undoubtedly was so. When the clarinets first began to occupy a place in the score, it was not so much side by side with the oboes as in place of them”⁸⁶⁵.

Por otra parte, a lo largo de todo este proceso, las obras en las que aparecían ambos instrumentos simultáneamente habían sido muy escasas, y destinadas de forma concreta a eventos especialmente relevantes para la vida social, política o religiosa de la época. Los motivos que explicarían esta realidad serían evidentemente de tipo económico, aunque también de tipo estético. Si como parece claro, en un principio oboístas y clarinetistas eran en realidad los mismos ejecutantes, tal como opina el propio Carse:

“Some, if not all of the earlier clarinet players, were oboists; indeed, the unfamiliar instrument could hardly have recruited its players from any other source. Specialisation on one or other of the two instruments would naturally follow in the course of time, but it was not till the clarinet had gained a fairly firm footing in the orchestra that we hear of the virtuoso players who began to flourish towards the close of the century”⁸⁶⁶.

Es obvio que los compositores habían de inclinarse por uno u otro tipo de instrumento, debido a que normalmente las agrupaciones de la época no contarían con plantillas instrumentales suficientemente numerosas para poder simultanear ambos instrumentos. En este sentido, se dirige la afirmación de Montiel Galdon i Arrue, en el contexto de su estudio sobre la música en la catedral de Gerona durante la primera mitad del siglo XIX, al afirmar que:

⁸⁶⁵ “En la actualidad es bastante difícil comprender por qué la llegada del clarinete pudo haberse considerado en algún momento como una amenaza a la supremacía del oboe. Pero sin embargo lo fue. Cuando los primeros clarinetes empezaron a ocupar un puesto en la partitura, no fue tanto codo con codo con los oboes sino ocupando su lugar”. (CARSE, Adam. *The Orchestra...* Pág. 128).

⁸⁶⁶ “Algunos, si no todos los primeros clarinetistas, eran oboístas; de hecho, el desconocido instrumento apenas habría podido reclutar a sus intérpretes de otro modo. La especialización en uno u otro de los dos instrumentos vendría de forma natural con el paso del tiempo, pero no es hasta el momento en que el clarinete se encuentra afianzado en la orquesta en que tenemos noticias de instrumentistas virtuosos, quienes empezaron a prosperar hacia finales de siglo [XVIII]”. (*Ibidem*).

“[...] llavors podria ser que la instrumentació de les obres estigués supeditada als instrumentistes de què disposés la capella. A la catedral, en aquests anys [primer cuarto del XIX], hi havia tres places d'instruments de vent-fusta; per tant, si els músics tocaven el clarinet, no podien tocar l'oboè i viceversa. Tant podia ser que els propis instrumentistes se sentissin més còmodes amb el clarinet que amb l'oboè, com que els compositors preferissin la sonoritat i les possibilitats del clarinet [...]”⁸⁶⁷.

Así, la simultaneidad entre clarinete y oboe habría requerido casi con toda seguridad la contratación de fuerzas instrumentales añadidas, encareciendo el costo económico final, y dificultando por tanto la interpretación de la obra. De nuevo, se trata de la misma realidad que describe Carse en lo referente al contexto europeo:

“During the ‘eighties it was beginning to be realised that there was a use for clarinets independently of the oboes; that they could be employed with good effect side by side and in contrast with the double-reed instruments. Many orchestras, however, were still without clarinet players, and neither the composers nor the publishers could afford to hamper the use and the sale of their pieces by demanding both clarinets and oboes at the same time. Compromises were still made; the parts could be played by either instrument, or by both simultaneously.

Only when a composer was sure of finding both clarinets and oboes in an orchestra did he write parts both in the same piece”⁸⁶⁸.

Por otro lado, estéticamente es evidente la tendencia de la música del período clásico temprano, a usar únicamente una pareja de instrumentos agudos de viento madera, tal como recuerda el propio Carse:

“That only one pair of wood-wind instruments should play in the soprano register seems to have been a firmly established idea in the earlier part of the century. We have seen that, as a general rule, when flutes appeared in a score the oboes temporarily retired. Just in the same way, when clarinets appeared, they stepped into the places vacated for the time being by the oboes”⁸⁶⁹.

⁸⁶⁷ “[...] entonces podría ser que la instrumentación de las obras estuviera supeditada a los instrumentistas de los que dispusiera la capilla. En la catedral, en estos años [primer cuarto del XIX], había tres plazas de instrumentos de viento madera; por tanto, si los músicos tocaban el clarinete, no podían tocar el oboe y viceversa. Podría ocurrir tanto que los propios instrumentistas se sintieran más cómodos con el clarinete que con el oboe, como que los compositores prefiriesen la sonoridad y las posibilidades del clarinete [...]”. (GALDÓN I ARRUE, Montiel. *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*. Vol. III -Tesis Doctoral-. Facultat de Filosofia i Lletres. Departament d'Història de l'Art. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona: 2003. -Inédito-. Pág. 750).

⁸⁶⁸ “Durante la década de los ochenta estaba empezando a descubrirse que había un uso para los clarinetes independiente del de los oboes; que podían emplearse con buenos resultados codo con codo y en oposición a los instrumentos de doble lengüeta. Sin embargo, muchas orquestas todavía no tenían clarinetistas, y ni compositores ni editores podían permitirse obstaculizar la venta de sus piezas al pedir clarinetes y oboes al mismo tiempo. Todavía se hacían concesiones; las partes podían tocarse con cualquiera de los dos instrumentos o con los dos de forma simultánea. Solo cuando un compositor estaba seguro de encontrar tanto clarinetes como oboes en una orquesta escribía partes para ambos en la misma pieza”. (CARSE, Adam. *The Orchestra...* Pág. 129).

⁸⁶⁹ “La idea de que sólo un par de instrumentos de viento madera debería tocar en el registro agudo parece que estaba firmemente establecida a principios del siglo [XVIII]. Hemos visto que, como norma general, cuando aparecían las flautas en una partitura los oboes se retiraban de forma temporal. Y del mismo

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que señalar la evidencia de que en los últimos años del XVIII y principios del XIX, la elección de los compositores, cuando no podían simultanear ambos instrumentos (es decir, la mayoría de las veces) se iba inclinando progresivamente cada vez con mayor fuerza del lado del clarinete. En el caso español, las palabras ya citadas de José Palomino constatan este hecho:

“(…) Para ornamento y resalte de dicho cuerpo de música, para evitar monotonía y aún para el enlace de toda pieza buena de composición, sin acordarse de clarinetes, fagotes, oboes, y otros muchos instrumentos de que se está usando actualmente en grandes orquestas dentro y fuera de los templos, sólo diré que son como indispensables dos clarinetes y dos trompas. Los primeros son preferibles a oboes y flautas porque no tienen la difícil embocadura del oboe (razón por la que hay, aun en España, muy pocos profesores buenos de este instrumento) y son más dulces que el dicho oboe, tienen más extensión de voz y admiten (bien tocados) ciertas bellezas de expresión que no tienen las flautas”⁸⁷⁰.

Del texto anterior se deduce la existencia de diversos motivos que explicarían, para los propios músicos de la época, la sustitución de un instrumento por otro. Se trataba, por otro lado, de factores tanto de carácter técnico como de carácter estético. Así, de entre los primeros, Palomino cita inicialmente la embocadura más fácil del clarinete frente a la más complicada del oboe. Si bien en principio es este un argumento sorprendente en boca de un intérprete especialista en los instrumentos de cuerda (hay que recordar que Palomino era un virtuoso violinista), no lo es tanto cuando se comprueba que era una opinión muy extendida en la época. Así, se puede citar la opinión del famoso clarinetista y virtuoso V. Michel (París, 1754; París, 1786)⁸⁷¹ en su *Méthode de Clarinette* publicado ca. 1800, respecto a que “L’Embouchure de la Clarinette est la plus facile de tous les instruments a vent [...]”⁸⁷². Así, diversas fuentes señalan como en la época, el aprendizaje e interpretación del instrumento se consideraba al alcance de la mayoría de aficionados. Se puede citar la opinión de Christian Friedrich Daniel Schubart (Obersontheim, 1739; Stuttgart, 1791)⁸⁷³ en sus *Ideen zu einer Ästhetik*

modo, cuando aparecían los clarinetes, se situaban en los puestos dejados libres de momento por los oboes”. (*Ibid.* Pág. 128).

⁸⁷⁰ Cit. en SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la Catedral de Canarias (1809)” En: *Revista de Musicología*, III-1/2 (1982). Págs. 293-303.

⁸⁷¹ También conocido por el nombre de Michel Yost, desarrolló una importante carrera como clarinetista virtuoso solista, especialmente en los “Concert Spirituel”. Como la gran mayoría de los grandes virtuosos de su época, compuso numerosas obras tanto para clarinete solista, como encuadrado en diversas agrupaciones camerísticas. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 277-278).

⁸⁷² “La embocadura del clarinete es la más fácil de todos los instrumentos de viento madera [...]”. Cit. en MICHEL, V. (YOST, Michel). *Méthode de Clarinette*. Paris: Cochet, ca. 1800. (Reimpresión facsimilar). Paris: Fuzeau, 2000). Pág. 3 (277).

⁸⁷³ VIGNAL, Marc. “Schubart, Christian” En: *Enciclopedia Larousse de la Música*. Vol. VI. Barcelona: Argos-Vergara, 1991. Pág. 1083.

der Tonkunst, al señalar que “Cualquiera con oído para la música y un corazón apasionado puede fácilmente aprender este instrumento”⁸⁷⁴.

Por otro lado, Palomino señala como otro de los motivos de su preferencia por el clarinete ante el oboe, su tesitura más amplia y extendida. Ciertamente, mientras el oboe extendía la suya propia en un rango útil entre el Do₃ o el Re₃ (con variaciones según la fuente consultada⁸⁷⁵), y el Mi₅, el clarinete presentaba un rango mucho más amplio que abarcaba desde el Mi₂ hasta el Mi₅, e incluso algunos sonidos más agudos⁸⁷⁶. Sin embargo, este argumento no parece que fuera definitivo para los compositores de la época, al menos en el caso español, puesto que es muy fácilmente observable como en las partes destinadas al clarinete y conservadas actualmente, la extensión del mismo hacia el registro grave no era utilizada muy frecuentemente. Más bien, su uso se semejaba mucho más, tanto en técnica de instrumentación, en carácter musical, como precisamente en la tesitura utilizada, al uso típico que se había hecho regularmente del oboe hasta aquellos momentos. En este sentido, los músicos españoles de la época actuaron de nuevo de forma paralela a lo ocurrido en Europa al intercambiar el uso de ambos instrumentos con total tranquilidad. Siguiendo de nuevo a Carse:

“There could never be any difficulty on account of the compass when oboe parts were transferred to the clarinet, for the latter had an ample margin to spare at both ends of its scale. Nor was there likely to be much difficulty when the process was reversed, because the early clarinet parts hardly touch the lower register of the instrument, and in either case, if a transposition was necessary, that was a perfectly simple matter. As far as is known, Mozart was the first to exploit the rich lower register of the clarinet”⁸⁷⁷.

Como ejemplo de lo anterior, podemos citar, en lo que al contexto español se refiere, algunas de dichas partes clarinetísticas actualmente conservadas. Como muestra del uso de una tesitura específicamente limitada nos encontramos con aquellas escritas originalmente para clarinete por Josep Cau (Barcelona, ca. 1770; Barcelona, 17-VI-

⁸⁷⁴ “Wer Ohr für die Tonskunst hat, und ein gefühlvolles Herz, der kann diess Instrument leicht lernen“. (Cit. en BIRSAK, Kurt. *The Clarinet...* Pág. 31).

⁸⁷⁵ Si bien en numerosas fuentes y partituras musicales de la época, la tesitura más frecuentemente utilizada para el oboe es la comprendida entre el Do₃ y el Mi₅, algunas fuentes de la época señalan la comprendida entre el Re₃ y el Mi₅ como más correcta. Ver BLASIUS, Frederic. *Nouvelle Methode de Clarinette et Raisonnement des Instruments, Principes et Théorie de Musique*. Paris: Porthaux, 1796. Reimpresión facsímile. Paris: Fuzeau, 2000). Pág. 45 (127).

⁸⁷⁶ *Ibidem*.

⁸⁷⁷ “No podía haber ninguna dificultad en relación con el registro cuando las partes de oboe se cambiaban al clarinete, puesto que este último tenía un amplio margen de reserva en ambos extremos de la escala. Tampoco era probable que hubiera mucha dificultad si el proceso se realizaba a la inversa, puesto que las primeras partes para clarinete apenas tocaban el registro grave del instrumento, y en cualquier caso, si era necesario transportar, era algo totalmente simple. Por lo que se sabe, Mozart fue el primero en explotar el rico registro grave del clarinete”. (CARSE, Adam. *The Orchestra...* Pág. 133).

1812)⁸⁷⁸ en los números octavo y treceavo de su oratorio *Las dos sillas reales* (1799)⁸⁷⁹, respecto al cual nos informa por otro lado Xavier Daufí sobre que “Pel que fa a Catalunya [...] la primera obra datada que requereix un clarinet”⁸⁸⁰. En esta obra, el clarinete utilizado es un instrumento afinado en Do, y mantiene la tesitura utilizada estrictamente entre el sonido Mi³ y el Do⁵, sin utilizar en ningún momento el tramo más grave de sus posibilidades sonoras, quedando además especialmente centrado en torno al sonido Fa⁴ (como se puede observar, la tesitura de uso más cómoda para el oboe).

Como ejemplo en la intercambiabilidad de ambos instrumentos, oboe y clarinete, se puede citar algunas de las primeras obras conservadas en el Archivo de Música del Palacio Real con la presencia o el requerimiento de clarinetes. Como se ha señalado ya anteriormente, el clarinete no se incorporó a la Capilla Real de forma oficial hasta 1815, pero casi con toda seguridad sí fue utilizado esporádicamente desde los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX. En este contexto se sitúan algunas de las obras del ya mencionado José Lidón. Así, en la portada de la *Lamentación 3ª del Jueves Santo, a Solo de Tenor, con violines, flautas y Bajón obligado [...] Renovada. Año 1799*⁸⁸¹, aparece tachada la indicación de *flautas* y sustituida por la de *clarinetes*, mientras en la partitura general se conserva dicha indicación de *flautas*. Sin embargo, las partes instrumentales que fueron por su parte objeto de claras modificaciones respecto a la partitura general, aparecen indicadas en principio para *oboe*, pero de nuevo en el encabezamiento de las mismas dicha indicación “oboe” aparece también tachada, indicando finalmente el uso de los clarinetes. En definitiva, se puede observar como en el proceso de adaptación a los distintos instrumentos, el responsable del mismo sí realizó ajustes al realizar el cambio entre flauta-oboe, pero no los consideró necesarios para que esta nueva parte fuera interpretada por los clarinetes, cuya tesitura se mantiene entre los sonidos Do⁴-Do⁵ el clarinete (oboe) I, y Re³-Sol⁴ el clarinete (oboe) II. Un caso similar al de esta última obra viene representado por la *Lamentación 1ª del Jueves Santo, a Solo de Tiple. Renovada. Año de 1806*⁸⁸².

⁸⁷⁸ BONASTRE, Francesc. “Cau, José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 449.

⁸⁷⁹ DAUFÍ, Xavier. “*Las dos sillas reales*: un oratorio de Josep Cau” En: *Recerca Musicològica*, XIII (1998) Págs. 77-145.

⁸⁸⁰ “En lo que se refiere a Cataluña [...] la primera obra datada que requiere un clarinete”. (Cit. en *Ibidem*, Pág. 80).

⁸⁸¹ AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Caja 865; Expediente 773.

⁸⁸² AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Caja 860; Expediente 768.

Otro ejemplo de la intercambiabilidad entre clarinete y oboe, del mismo Lidón viene representado por su *Lamentación 2ª del Viernes Santo, a Solo de Bajo, con Violines, Oboes, Trompas, Fagot, Viola y Acompañamiento. Año 1803*⁸⁸³. Si bien en la partitura general de la misma se requiere la participación de los oboes, en las partes instrumentales de estos aparece tachado la propia voz “Oboe I”, “Oboe II” y sustituidas ambas por “Clarinete I” y “Clarinete II”, pero sin ningún cambio específico respecto a la parte original consignada en la partitura general, cuyas tesituras comprenden el Do4-Do5 el clarinete (oboe) I, y Do3-Sol4 el clarinete (oboe) II.

Siguiendo con la obra del propio Lidón, la misma intercambiabilidad entre ambos instrumentos se observa todavía en años posteriores, en una obra como la *Lamentación 3ª del viernes Santo a Solo de Contralto, a toda Orquesta, con Trompa Obligada. Año 1816*⁸⁸⁴, en la partitura general de la cual, así como en las partes instrumentales, ya se indica “clarinete o oboe”.

Por otro lado, y siguiendo con el análisis de las causas del proceso de cambio y sustitución del oboe a favor del clarinete, hay que decir que otro factor que influyó sin duda de forma determinante en dicho proceso no fue tanto un elemento de carácter técnico como de apreciación estética. Se trata específicamente de la nueva valoración que merecía el sonido del instrumento en la época. El propio Palomino proporciona un valioso indicio al afirmar que “para el enlace de toda pieza buena de composición, [...] sólo diré que son como indispensables dos clarinetes”, es decir que comparativamente se considera superior su capacidad de combinación o empaste (“enlace”) con los instrumentos de cuerda, al mismo tiempo que son “más dulces que el dicho oboe”, y que “admiten (bien tocados), ciertas bellezas de expresión que no tienen las flautas”. Esta alta valoración del sonido del clarinete y sus capacidades musicales está de acuerdo con las ideas más frecuentes en la Europa de la época e incluso de unas décadas anteriores⁸⁸⁵. Así, se puede citar diversas y numerosas opiniones aparecidas en diferentes fuentes primarias. Es el caso de Johann Georg Albrechtsberger (Klosterneuburg, 1736; Viena, 1809)⁸⁸⁶, quien en su *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790) opina que “En apariencia, el Clarinete se parece enormemente al

⁸⁸³ AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Caja 865; Expediente 795.

⁸⁸⁴ AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Caja 865; Expediente 797.

⁸⁸⁵ Se ha de recordar, como ya se ha señalado anteriormente, que el texto de Palomino está datado en 1809.

⁸⁸⁶ VIGNAL, Marc. “Albrechtsberger, Johann Georg” En: *Enciclopedia Larousse de la Música*. Vol. I... Pág. 25.

Oboe, pero en su sonido es más similar a la voz humana”⁸⁸⁷, a lo que su futuro editor añade:

“Este instrumento similar a la voz humana puede producir los más diversos efectos, y cuando es interpretado con mucho sentimiento, ejerce verdaderamente un encantamiento. Es inherentemente capaz de convertir un simple y poco adornado Adagio en una dulce y conmovedora Elegía, o una lastimera Cantilena en tono menor, con una expresión de apasionada melancolía”⁸⁸⁸.

También Armand Vanderhagen (Amberes, 1753; París, julio de 1822)⁸⁸⁹ en su *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour la Clarinette*, opina que “La belleza del clarinete estriba en producir un sonido bello, es lo esencial, y cualquiera puede gustar con este instrumento incluso tocando mediocrementemente”⁸⁹⁰. Se puede citar la opinión de otros autores de la época, respecto a las virtudes musicales del sonido del clarinete, tales como Heinrich Christoph Koch (Rudolstadt, 1749; 1816)⁸⁹¹, el cual en su *Musicalischs Lexicon* (1802) señala que “El clarinete es un instrumento de viento madera admirable, distinguido por su agradable sonido...”⁸⁹², o la aparecida en el prefacio del *Méthode de Clarinette* (1802) de Jean Xavier Lefèvre (Lausanne, 6-III-1763; París, 9-XI-1829)⁸⁹³, donde se señala que “[...] pudiera decirse, con una atrevida metáfora, que nuestros vates habían imitado a un inteligente músico que arranca al rudo y desapacible oboe

⁸⁸⁷ “Die Clarinette ist dem Ansehen nach fast der Hoboe, im Ton aber am meisten der Menschenstimme, gleich“. (Cit. en BIRSAK, Kurt. *The Clarinet...* Pág. 13).

⁸⁸⁸ “Im diesem gesanglichen Instrumente liegen die mannigfaltigsten Effecte, ja, bey seelenvollem Vortrag, ein wirklich hinreissender Zauber. Es ist, seiner innersten Wesenheit nach, im einfach schmucklosen Adagio zur schmelzend rührenden Elegie, in klagenden Moll-Cantilenen zum Ausdruck leidenschaftlicher Wehmuth befähigt“. (Cit. en *Ibidem*).

⁸⁸⁹ Clarinetista belga, aunque de familia alemana, desarrolló una importante carrera principalmente como músico militar primero en la banda de la Guardia Francesa del monarca Luís XVIII, y tras la revolución en las bandas de la Guardia Nacional bajo la República y la Guardia Imperial napoleónica, en las que desempeñó además de sus funciones como clarinetista, cargos de dirección. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 261-261).

⁸⁹⁰ “La beauté de la Clarinette est d’en tirer un beau son, c’est là l’essentiel, et l’on peut faire plaisir avec cet instrument même en jouant médiocrement”. (Cit. en BIRSAK, Kurt. *The Clarinet...* Pág. 15).

⁸⁹¹ VIGNAL, Marc. “Koch, Heinrich Christoph” En: *Enciclopedia Larousse de la Música*. Vol. IV... Pág. 669.

⁸⁹² “Clarinete ist ein Blasinstrument aus Holz, welches sich durch seinen angenehmen Ton sehr zu seinem Vortheile auszeichnet...“ (Cit. en BIRSAK, Kurt. *The Clarinet...* Pág. 15).

⁸⁹³ Desarrolló una importante actividad como clarinetista en la banda de la Guardia Francesa al servicio del monarca Luís XVIII. Tras la revolución formó parte a su vez, de la banda de la Guardia Nacional Republicana, primero como intérprete y luego como director de la misma. Sin embargo, su mayor contribución a la historia del clarinete fue su dedicación pedagógica en el recién creado Conservatorio de París. De su clase salieron algunos de los mejores clarinetistas de principios del siglo XIX. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 161-162).

modulaciones dulces, capaces de confundirse con el limpio acento del clarinete. [...]»⁸⁹⁴.

En lo que se refiere al contexto musical español, y como indica el texto citado anteriormente debido al propio Palomino, el clarinete terminó por imponerse al oboe no solo en la práctica musical interpretativa, sino también en la valoración que del sonido de ambos instrumentos hacía el público en general. Este hecho explica que ya en pleno siglo XIX, décadas después de haberse establecido la supremacía del clarinete en la música española, se encuentren opiniones en este sentido:

“[...] pudiera decirse, con una atrevida metáfora, que nuestros vates habían imitado a un inteligente músico que arranca al rudo y desapacible oboe modulaciones dulces, capaces de confundirse con el limpio acento del clarinete. [...]»⁸⁹⁵.

Fueron precisamente las apreciadas cualidades sonoras del clarinete las que habían posibilitado al mismo ir ganando aceptación tanto entre los músicos profesionales como entre los aficionados a lo largo del XVIII. En este contexto debe situarse el característico uso que se hizo de la combinación instrumental de trompas y clarinetes a partir de mediados del XVIII en Europa, cuando comenzaron a ver la luz numerosas composiciones destinadas a esta agrupación instrumental. Carse señala al respecto que:

“No doubt clarinets were found to be better partners for horns than were the oboes, and that it was already recognised that they were more effective than double-reeds in the open air is shown by the readiness with which they were being adopted by military bands while they were only rather slowly gaining ground in orchestras”⁸⁹⁶.

En numerosas fuentes primarias se señala aquella especial predisposición a combinar trompas y clarinetes. Así, se puede citar las palabras de Louis-Joseph Francoeur le neveu (París, 1738; París, 1804)⁸⁹⁷, en su *Diapason général de tous les instruments à vent* (París, 1772):

⁸⁹⁴ “De todos los instrumentos, es el clarinete el que se parece más a la voz humana. Se debe persuadir por tanto a los alumnos de que el principal atributo de este instrumento es cantar”. (Cit. en BIRSAK, Kurt. *The Clarinet...* Pág. 15).

⁸⁹⁵ VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. “Prólogo” En: QUERO, Manuel de. *El Hombre. Ensayo Épico*. Sevilla: Imprenta de D. Francisco Álvarez y C^a, 1848. Pág. 6.

⁸⁹⁶ “Sin duda se encontró que los clarinetes eran mejores compañeros para las trompas que los oboes y, que ya se reconocía que eran más efectivos que los instrumentos de doble lengüeta al aire libre viene demostrado por la buena disposición con la que estaban siendo adoptados por las bandas militares, mientras sólo estaban ganando terreno lentamente en las orquestas”. (CARSE, Adam. *The Orchestra...* Pág. 131).

⁸⁹⁷ WOLFF, Stéphane. “Francoeur” En: *Enciclopedia Larousse de la Música*. Vol. III... Pág. 495.

“On connoît assez l’effet agréable et harmonieux qui résulte de l’accord de deux Clarinettes, deux Cors, et souvent deux Bassons [...]”⁸⁹⁸.

Evidentemente, esta admiración por la música para la agrupación combinada de trompas y clarinetes no era patrimonio únicamente del área musical francesa, sino un rasgo común a lo largo de toda Europa. Así, se puede citar las palabras al respecto de uno de los primeros métodos de enseñanza del instrumento aparecidos en Inglaterra. Se trata de *The Clarinet Instructor*, publicado en Londres ca. 1780, y en el que se afirma que:

“When played by itself, the fullness and sweetness of Tone is very pleasing, but when Joined with French Horns only, or in Concert with other instruments, it’s charming Effect is too obvious to be particularly described [...].(*The Clarinet Instructor by Which Playing on That Instrument Is Rendered Easy*. London: Longman & Broderip, ca. 1780)”⁸⁹⁹.

Se podría citar además, numerosos ejemplos de obras basadas específicamente en la combinación instrumental de trompas y clarinetes, entre las cuales se cuentan algunas debidas a autores de la importancia histórica de Haendel o Johann Stamitz. Precisamente, en el Fondo Jimeno de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se conserva un *Quartetti per due clarinetti e due corni da caccia* debido a Mattia Prell⁹⁰⁰, así como dos *Quintetti per due clarinetti, due corni et fagotto* debidos a J. Vanhall y a J. Wagner respectivamente⁹⁰¹. Sin embargo, el origen de dichas obras no se localiza estrictamente en el contexto musical español del XVIII, puesto que llegaron al citado archivo casi por azar, fruto de la captura en una acción corsaria de un mercante inglés, el *Westmorland*, en 1779⁹⁰².

Por otro lado, si bien se ha tratado hasta aquí todos aquellos aspectos de carácter positivo en la apreciación que del instrumento existía a lo largo de la segunda mitad del

⁸⁹⁸ “Es bastante conocido el agradable y armonioso efecto el cual resulta de la combinación de dos Clarinetes, dos Trompas, y a menudo dos Fagotes [...]”. FRANCOEUR LE NEVEU, Louis-Joseph. *Diapason général de tous les instruments à vent*. París, 1772. (Reimpresión facsimile. París: Fuzeau, 2000). Pág. 35 (36).

⁸⁹⁹ “Cuando toca solo [el clarinete], su plenitud y dulzura sonora es muy agradable, pero cuando se une con las Trompas solas, o en Concierto con otros instrumentos, su encantador efecto es demasiado obvio para ser descrito con particularidad”. (Cit. en RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 3).

⁹⁰⁰ CASAS GÓMEZ, Ana. *Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fondo Jimeno. Partituras y libros de música*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 2004. N° cat.: 1487. Sign. FJIM-1427. Que conocamos, no se conservan datos biográficos de dicho compositor, Mattia Prell.

⁹⁰¹ *Ibid.* N° cat.: 1690; 1741. Sign. FJIM-1437; FJIM-1438, respectivamente. Que conocamos, no se conservan datos biográficos de J. Wagner. Evidentemente, sí de J. Vanhall, compositor de origen checo, nacido en Nove Nechanice (Chequia) en 1739, y muerto en Viena en 1813. (VIGNAL, Marc. “Vanhal. Johann Baptist o Jan Krtitel” En: *Enciclopedia Larousse de la Música*. Vol. VII... Pág. 1247).

⁹⁰² A.A.V.V. *El Westmorland. Recuerdos del Gran Tour*. Segovia: Real Academia de Bellas Artes, 2002.

siglo XVIII, también existían razones de cierta importancia que en principio podrían haber desaconsejado su uso. Se trataba de las dificultades mecánicas del instrumento de la época, un modelo de cuatro, cinco o a lo sumo seis llaves muy rudimentario, y que presentaba importantes problemas en la homogeneidad sonora de los diferentes registros de su tesitura e incluso dentro de los mismos, así como en la afinación de diversos sonidos alterados que habían de producirse mediante digitaciones especiales, normalmente posiciones “de horquilla” con una resonancia y calidad sonora normalmente muy inferior al resto de posiciones naturales del instrumento. Este hecho provocaba la incomodidad de tener que usar instrumentos en distintas afinaciones, como ya se indicaba en numerosas de las distintas fuentes primarias consultadas. Así se señala en uno de los primeros tratados de composición que trataron sobre el clarinete, el *Essai d’instruction à l’usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor* (París, 1764), debido a Valentín Roeser (Alemania, ca. 1735; París, ca. 1782)⁹⁰³ quien indica que:

“Comme cet Instrument est borné et qu’on ne peut le traiter comme un Hautbois ou Flûte traversière, il est nécessaire d’en avoir de plusieurs espèces pour jouer dans différents tons. Il y en a Sept espèces en tout, savoir, en G, re, sol ; en A, mi, la ; en B, fa, sib, mol ; en C, sol, ut ; en D, la, re ; en E, si, mi, et en F, ut, fa”⁹⁰⁴.

Al igual que en prácticamente la totalidad de las fuentes de la época, también en el *Diapason général* de Francoeur citado ya anteriormente, se menciona el problema:

“D’après cette étendue on croiroit q’une seule espèce de Clarinette pourroit être employée dans tous les tons comme on le fait avec les Hautbois et Bassons: Mais il est bon de savoir qu’il y a des notes qui ne se font que par le moyen des Clefs adhérentes à cet instrument; ce qui rend certains tons très difficultueux et même impracticables, à moins qu’on n’emploie que des tenues comme on le verra ci-après. Pour parer à cet inconvénient qui forceroit de supprimer dans différents tons l’emploi des Clarinettes, il y en a de plusieurs espèces, savoir, en G-ré-sol, (qui est la plus basse, c’est pourquoi on la nomme Grande Clarinette en Sol), en A-mi-la, en B-fa-sib, en B-fa-si, en C-sol-ut, en D-la-ré, en E-si-mi ou naturel, et en F-ut-fa”⁹⁰⁵.

⁹⁰³ BROOK; VIANO; RICE. “Roeser, Valentin” En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 509-510.

⁹⁰⁴ “Como este instrumento está limitado, y no puede ser tratado como un Oboe o Flauta travesera, es necesario tener muchos tipos para tocar en las distintas tonalidades. Hay siete tipos en total, a saber, en Sol, en La, en Sib, en Do, en Re, en Mi y en Fa”. (ROESER, Valentin. *Essai d’instruction à l’usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*. París, 1764. -Reimpresión facsímile. París: Fuzeau, 2000-. Pág. 13).

⁹⁰⁵ “Según esta tesitura [previamente muestra una tabla con las posiciones completas del clarinete de cuatro llaves], se podría creer que un solo tipo de Clarinete podría ser empleado en todas las tonalidades como se hace con los Oboes y Fagotes. Pero es bueno saber que hay notas que sólo se hacen por medio de llaves añadidas a este instrumento, lo cual vuelve ciertos sonidos muy dificultosos e incluso impracticables, a menos que se empleen sólo como notas tenidas, como se verá más abajo. Para superar este inconveniente que obligaría a suprimir en diferentes tonalidades el empleo de los Clarinetes, existen diferentes tipos, a saber, en Sol (el cual es el más grave y por ello recibe el nombre de Gran clarinete en

Una fuente primaria de la importancia del *Nouvelle Méthode de Clarinette* de F. Blasius de finales del XVIII (París, 1796), trata también sobre esta cuestión, al plantearse la pregunta de si se puede tocar en todas las tonalidades con el clarinete:

“Non, quoique la Clarinette soit le Roy des instruments a vent et qui a le plus d’étendu c’est l’instrument le moins parfait, vu qu’on ne peut jouer que dans quatre tons sur la même Clarinette, c’est-à-dire : Vous jouez en Si bémol, Mi bémol, La bémol et fa, sur la Clarinette en Si alors vous avez un Corps de Rechange que l’on nomme (le Corps en La), sur le quel vous jouez en La, Re, Sol et Mi Majeur. Il y a pour lors la Clarinette en Ut sur la quelle vous jouez en Ut, Fa, Sol, et le Si bémol. Cette clarinette a de même un Corps de rechange que l’on nomme (Corps en Mi) sur le quel vous jouez en Mi Majeur, Si dièse, Fa dièse et La, il est vrai. Moyenant les deux Clarinettes et les deux Corps de Rechange, vous jouez dans tous les tons avec beaucoup moins de peine que sur aucun autre instrument, vu que vous n’avez jamais plus qu’un dièse ou qu’un bémol à la Clef et de cet manière vous jouez toujours ou en Ut, Fa ou Sol, mais il serait à désirer qu’un habile Artiste chercha le moyen de perfectionner ce bel instrument pour qu’on puisse jouer sur la même Clarinette dans tous les tons. Car il est très désagréable de changer a chaque morceau de musique d’instrument, et surtout dans les temps froids, l’instrument sur lequel vous jouez s’échauffe, et l’autre se Refroidit ce qui vous empeche d’être d’accord jusqu’à ce que l’instrument ait repris le même degré de chaleur de cela que vous venez de quitter.”⁹⁰⁶.

También se puede traer a colación la siguiente reflexión aparecida en el *Méthode de clarinette* (París, 1802) debido al ya citado J. X. Lefèvre:

“L’étendue, la variété et la qualité des sons de la clarinette la distinguent de tous les instruments à vent. Elle peut prendre tous les caractères que le compositeur veut lui donner. Elle rend également bien l’hymne du guerrier et le chant des bergers ; elle a l’avantage d’embrasser les genres les plus opposés; mais on exécution est bornée, elle ne peut pas tout faire, l’artiste est contrarié, quelquefois, même arrêté lorsque le compositeur, ne suivant que ses idées, donne à la clarinette des solos mal doigtés, des traits dans certaines clefs et des tons surchargés de dièses et de bémols, au lieu de phrases d’un chant agréable, au lieu d’une musique expressive qui feroit briller le compositeur et l’exécutant, en les mettant tous les deux à portée de développer leurs talents et leurs moyens ; cette méthode seroit avantageuse encore

Sol), en La, en Sib, en Si, en Do, en Re, en Mi, y en Fa”. FRANCOEUR LE NEVEU, Louis-Joseph. *Diapason général...* Pág. 19 (18).

⁹⁰⁶ “No, aunque el Clarinete sea el rey de los instrumentos de viento y el que tiene más extensión, es el instrumento menos perfecto, visto que sólo se puede tocar en cuatro tonalidades sobre el mismo Clarinete, es decir: Se toca en Sib, Mib, Lab, y fa con el clarinete en Sib, mientras que se tiene un cuerpo de recambio llamado Cuerpo en La, con el cual se toca en La, Re, Sol y Mi mayores. Hay entonces el clarinete en Do, con el cual se toca en Do, Fa, Sol y Sib. Este clarinete tiene a su vez un cuerpo de recambio que se denomina Cuerpo en Mi, con el cual se puede tocar en Mi mayor, Si sostenido, Fa sostenido y La. Mediante los dos clarinetes y los dos cuerpos de recambio, se puede tocar en todos los tonos con mucha menos dificultad que sobre cualquier otro instrumento, visto que nunca habrá más de un sostenido o un bemol a la armadura. De esta manera se tocará siempre en Do, Fa o en Sol, pero sería deseable que un hábil Artista buscara el modo de perfeccionar este bello instrumento para que se pudiese tocar en el mismo clarinete en todas las tonalidades, pues es muy desagradable cambiar en cada fragmento de música de instrumento, y sobre todo cuando hace frío, el instrumento en el que se toca se calienta, y el otro se enfría, lo cual impide estar afinado hasta que el instrumento haya alcanzado la misma temperatura que el que se ha dejado”. BLASIUS, Frederic. *Nouvelle Methode de Clarinette...* Págs. 45-46 (127-128).

au compositeur qui prouveroit ainsi la connoissance qu'il a de l'instrument par la manière dont il l'employe dans ses partitions. J'ai pensé qu'il ne seroit pas inutile d'indiquer ici quelques traits impossibles à exécuter et qui conséquemment ne doivent jamais être employés". (LEFÈVRE, J. X. *Méthode de clarinette...* Pág. 17)⁹⁰⁷.

A pesar de esta dificultad mecánica, que como se verá más adelante, sucesivas generaciones de constructores terminarían por subsanar ya en el siglo XIX, es evidente que el clarinete tuvo un gran impacto, y su expansión a todos los ámbitos y géneros de la música de la época fue imparable. Así, y teniendo en cuenta todo lo anterior, no es aventurado opinar que su inicial inclusión en las bandas militares y en los grupos camerísticos de viento (las denominadas *harmonie bands*), en las que la escritura se adaptaba más fácilmente a las iniciales limitaciones del instrumento, y por ello en cierta manera también a sus ventajas⁹⁰⁸, fue un paso trascendental el primero quizá de un largo proceso para su definitiva conquista de la totalidad de los distintos géneros y ámbitos musicales de la época, y especialmente para su asentamiento de forma independiente en las orquestas. Evidentemente, esa primera expansión tuvo como consecuencia inmediata el aumento del censo de intérpretes clarinetistas disponibles. Al aumentar el número de estos, a corto o medio plazo tenían que comenzar a surgir los grandes virtuosos especialistas en el instrumento, como realmente así ocurrió. En este sentido, y en lo que se refiere al caso español, se debe recordar que, con la promulgación de las *Reales Ordenanzas Militares* por Carlos III en 1768, tuvo que ser precisamente el clarinete el instrumento de viento madera más beneficiado con su inclusión individual y específica en las bandas de guerra del ejército, por encima por supuesto del oboe, quien había detentado la supremacía en el ámbito castrense hasta aquel momento. Precisamente, es

⁹⁰⁷ “La extensión, la variedad y la calidad de los sonidos del clarinete lo distinguen de todos los instrumentos de viento. Él puede adoptar todos los caracteres que el compositor quiera darle. Rinde igualmente bien en el himno del guerrero y en la canción del pastor; tiene la ventaja de abarcar los géneros más opuestos; pero su ejecución es limitada, no lo puede hacer todo, el artista se ve contrariado, en ocasiones, incluso se detiene cuando el compositor, no siguiendo más que sus ideas, proporciona al clarinete solos con malas digitaciones, pasajes en los cuales ciertas llaves y sonidos sobrecargados de sostenidos y de bemoles, en lugar de frases de un canto agradable, o de una música expresiva que haría brillar al compositor y al ejecutante poniendo al alcance de ambos desarrollar su talento y sus medios; este método sería ventajoso también al compositor que probaría así el conocimiento que tiene del instrumento por la manera en la cual él lo emplea en sus partituras. He pensado que no sería inútil indicar aquí algunos pasajes imposibles de ejecutar, y que consecuentemente no deben nunca ser empleados”. (Cit. en BIRSAK, Kurt. *The Clarinet...* Pág. 144. Nota nº 54).

⁹⁰⁸ Como se puede observar al analizar numerosa de la música para bandas militares o grupos camerísticos de viento compuesta en la época, posiblemente por su propia definición como música de carácter sencillo y esencialmente melódico, se limita de forma importante las modulaciones hacia tonalidades cargadas de alteraciones, con lo cual desaparece la necesidad del cambio de afinación del instrumento (normalmente se interpretaba con clarinetes en do), usando por otro lado el registro grave con mayor frecuencia que en los usos orquestales del instrumento.

sintomático que la totalidad de clarinetistas españoles de la época de los que se tiene noticias fueran militares, y que tras esa fecha concreta, y conforme pasaban los años, comiencen a localizarse en España cada vez con mayor frecuencia una creciente cantidad de fuentes documentales con referencias directas al instrumento.

III.2.5. Tipología de los clarinetes empleados en el repertorio musical español del siglo XVIII.

Las fuentes primarias que informan del tipo de clarinetes empleados en el contexto musical de la España del siglo XVIII se corresponden básicamente con tres tipologías fundamentales. Por un lado, hay que citar el conjunto de partituras conservadas, de las cuales se puede extraer en ocasiones valiosa información al respecto. Por otro lado, los propios instrumentos originales de la época conservados, muy escasos por otra parte. Finalmente, hay que tener en cuenta las menciones al instrumento en otras fuentes documentales tales como documentos legales, fuentes hemerográficas o similares, que en ocasiones ofrecen información válida.

Es importante señalar la ausencia hasta el momento de datos documentales referentes al uso de los clarinetes denominados normalmente *especiales* tanto en la vertiente representada por los de afinación grave (los *cornos di bassetto* y *clarinetes bajos* aparecidos en Europa ya en el siglo XVIII), como por los de afinación aguda, comúnmente denominados en España como *requintos* (clarinetes afinados en Re y Mib usualmente, e incluso en Fa)⁹⁰⁹. Por el contrario, y en lo que se refiere a los tipos de clarinetes de carácter más estándar, los denominados *clarinetes soprano*, el intérprete y musicólogo Josep Borrás⁹¹⁰ proporciona diversa y valiosa información referente a varios ejemplares de clarinetes españoles datados presumiblemente a finales del siglo XVIII, y conservados en diversos museos españoles y extranjeros, así como en varias colecciones particulares⁹¹¹. Por otro lado, A. Rice afirma que “The earliest known Spanish clarinet is a five-key example (B-Liège, A 3104) in C by Luís Rolland of Madrid about 1800”⁹¹². Todo este grupo de instrumentos se relaciona en la Tabla III-8.

⁹⁰⁹ Referente a los requintos solo se tienen datos de la existencia de un instrumento español de cinco llaves que se cita más adelante (ver Tabla III-8).

⁹¹⁰ Especializado en la interpretación de instrumentos antiguos tales como el bajón y el fagot.

⁹¹¹ BORRÁS I ROCA, Josep. “Constructors d’instruments de vent-fusta a Barcelona entre 1742 i 1826” En: *Revista Catalana de Musicologia*, I (2001). Págs. 114-115.

⁹¹² “El clarinete español más antiguo conocido es un ejemplo de un cinco llaves (B-Lieja, A 3104) en Do debido a Luis Rolland de Madrid ca. 1800”. (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 58).

TABLA III-8
Ejemplares de clarinetes españoles de finales del siglo XVIII
y principios del XIX conservados actualmente⁹¹³.

TIPO DE INSTRUMENTO	CONSTRUCTOR	LOCALIZACIÓN ACTUAL
Clarinete de cinco llaves	Xuriach, Barcelona	Zaragoza, “Fondo FGL”, colección Jesús Gonzalo
Requinto de cinco llaves	Oms	Barcelona, Museo de la Música de Barcelona (MDMB 131)
Clarinete de seis llaves	Oms	Madrid, colección particular
Clarinete de cinco llaves en Do	Luís Rolland	Museo de Arte Valón (Lieja -Bélgica-).

Por otro lado, si bien hasta el momento no se han localizado físicamente ejemplares de clarinetes afinados en La relacionados con el contexto musical español de la época, si existen fuentes documentales que indican la presencia de estos modelos en el contexto musical español del momento. Así, se puede citar el anuncio de venta de un instrumento en Sib pero con cuerpos de recambio para conseguir adaptarse a dicha tonalidad de La, aparecido en el *Diario de Madrid* de 15 de julio de 1796:

“Se vende un clarinete en tono de Befá, con piezas de Alamirre, su autor Porthaux, hecho en París, casi nuevo; con veinte dúos de los mejores autores, del mismo instrumento; darán razón en la calle de S. Pedro y S. Pablo, n.11 qto. segundo”⁹¹⁴.

Por otro lado, de la reseña anterior se deduce que los clarinetes presentes en la España de la época no eran únicamente fabricados en el propio país, sino que estaban sometidos evidentemente a los procesos comerciales de importación. Así, junto con el ejemplar francés anteriormente citado, se puede señalar hacia la presencia de instrumentos de procedencia inglesa, tal como demuestra el aviso aparecido en el *Diario de Madrid* el 11 de agosto de 1797:

“Ventas. Se vende un clarinete, 4 oboeses nuevos de los mejores autores de Londres, tres fortes-pianos regulares, y otros de una nueva y particular invención, perpendiculares, con registros correspondientes, que representan una papelería; también los hay para alquilar, y hay música nueva para el forte-piano, de los más célebres autores: darán razón en la calle de S. Marcos, casa n.12 cuarto bajo”⁹¹⁵.

Por otro lado, un somero análisis de las partituras actualmente conservadas de música española del último cuarto del siglo XVIII con la participación del propio

⁹¹³ Se añade también en esta tabla el instrumento del que daba noticia A. Rice.

⁹¹⁴ *Diario de Madrid* (Madrid). Viernes, 15 de julio de 1796. Pág. 797.

⁹¹⁵ *Diario de Madrid* (Madrid). Viernes, 11 de agosto de 1797. Pág. 950.

instrumento en el seno de su plantilla instrumental⁹¹⁶, muestra como el uso del clarinete se decantaba con mucha mayor predilección por los modelos afinados en Do, aunque ello no de forma exclusiva. De hecho, el citado Josep Borrás, proporciona noticias sobre la fabricación precisamente de “Dos clarinets del to de C solf. Ut de boix de cinc claus”⁹¹⁷, en el marco del examen gremial de acceso a la condición de maestro tornero realizado en 1787 al constructor barcelonés Salvador Xuriach i Bofill⁹¹⁸.

Precisamente, la cuestión referida a la escritura en tonalidad real, es decir para clarinetes afinados en Do, podría ser considerada como una herencia del primitivo uso instrumental típico del clarinete como sustitutivo del oboe. Efectivamente, un ejemplo de ello se puede apreciar en el “*drama trágico*” en un acto de autor musical anónimo, y texto de Comella, titulado *Asdrúbal*⁹¹⁹ citado ya con anterioridad. Datado en 1793 si atendemos a la fecha de su estreno en el Teatro de la Cruz, el 27 de noviembre⁹²⁰, se han documentado representaciones que tuvieron lugar entre el 27 y el 30 de noviembre de dicho año⁹²¹. La peculiaridad de la pieza radica en que si bien su plantilla orquestal es bastante amplia, comprendiendo la sección de cuerda (con violines 1º y 2º, viola, violón -violonchelo- y contrabajo), dos trompas y la sección de viento madera formada por dos fagotes, flautas 1º y 2º que se alternan con los oboes, junto con dos clarinetes, estos últimos doblan exactamente el papel asignado al oboe, y específica y únicamente el destinado a dicho instrumento, puesto que cuando este muta a flauta, el clarinete permanece *tacet*.

Con todo, el tratamiento de la escritura clarinetística como instrumento predominantemente afinado en Do, no constituye una prueba definitiva del uso limitado a este instrumento en cuestión, puesto que no se puede excluir que los compositores escribieran rutinariamente las partes de clarinete en la tonalidad real de la obra, pero esta fuera transportada sobre la marcha por los propios músicos clarinetistas si estos la ejecutaban con un clarinete en Sib, instrumento que presenta como es bien sabido un carácter transpositor. Caso contrario podría ser la tonadilla a dúo *La visita de Vicente a*

⁹¹⁶ Principalmente se han revisado las obras conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

⁹¹⁷ “Dos clarinetes del tono de C. solf. Ut de boj de cinco llaves”. (BORRÁS I ROCA, Josep. “Constructors d’instruments de vent-fusta a Barcelona entre 1742 i 1826” En: *Revista Catalana de Musicologia*, I -2001-. Pág.106).

⁹¹⁸ *Ibidem*; KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Xuriach” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 1042

⁹¹⁹ Archivo Musical de la Biblioteca Histórica del Ayto. de Madrid. Sign. Mus. 1-10 (partitura musical).

⁹²⁰ ANDIOG, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña...* Vol. II. Pág. 629.

⁹²¹ ANDIOG, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña...* Vol. I. Pág. 441.

*la Nicolasa*⁹²² de Esteve. Datada en 1789, como indica la portada de las partes vocales, está instrumentada para dos voces, masculina (“Vicente”) y femenina (“Nicolasa”), dos violines, contrabajo, dos oboes, clarinete y fagot obligados, junto con dos trompas. En ella se puede observar como en la parte de clarinete obligado, si bien el andante introductorio y las seguidillas centrales están escritos en una única versión para clarinete en Sib, en las seguidillas finales (tonalidad de ReM), aparecen dos versiones exactamente iguales, pero destinadas al clarinete en Sib y en Do respectivamente. La peculiaridad reside en que mientras una está en la citada tonalidad de ReM, otra se encuentra transportada a MiM, precisamente la tonalidad en la que debería ejecutarse con un clarinete afinado en Sib. Quizá el autor tras instrumentar inicialmente toda la partitura pensando en un clarinete en Sib estimó que la tonalidad de MiM de las últimas seguidillas era demasiado complicada técnicamente para dicho instrumento y pensó en consecuencia utilizar el clarinete en Do, con dos sostenidos menos en la armadura (tonalidad de ReM), evidentemente de menor dificultad técnica. Fuese como fuese, este ejemplo podría indicar una necesidad por parte de los compositores de explicitar el uso concreto de uno u otro instrumento en Do o Sib, necesidad que por otro lado no ha podido ser documentada adecuadamente por falta de fuentes concluyentes.

Por otro lado, si bien es obvio que hasta el momento los clarinetes de la época a que se ha hecho referencia eran modelos clásicos de cinco o seis llaves, existen indicios que indican el uso en España de clarinetes más simples, presumiblemente de hasta 2 llaves. Es el caso de los ya citados *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la infantería de S.M. concertados por D. Manuel Espinosa, músico de la Capilla Rl. De orden de S. M.*⁹²³, datados en 1769. Un análisis de la partitura muestra cómo los clarinetes en ellos utilizados evitan consciente y sistemáticamente el sonido Si3, incluso en momentos en los que esto es difícilmente justificable por motivos armónicos o de otro tipo (ver ejemplo III-1)⁹²⁴.

⁹²² BHMM Sign. Mus 107-3.

⁹²³ BNE. Sign, M-8684.

⁹²⁴ Como por ejemplo en “La Asamblea”: 2ª corchea del cc. 19. Se produce una doble disonancia sin justificación alguna, entre el Re4 y el Do4 en los cls., y el Do4 del cl. 2º y Si3 del pífano 2º, fácilmente evitable si se hubiera seguido la técnica de doblar las voces al unísono u octava, según la combinación establecida de forma predominante en las diferentes marchas: cl. 1º- pífano 1º, cl. 2º- pífano 2º. La imagen que se presenta se reproduce en MENA CALVO, Antonio. “La música militar española en el siglo XVIII” En: *Nassarre XIV*, 2 (1998). Págs. 39-70.

Ejemplo III-1
Toques de guerra... (1769)
“La Asamblea”

Probablemente, los clarinetes para los que estaba destinada dicha partitura eran el modelo de clarinete barroco de dos llaves incapaz de producir el citado sonido Si³ con una afinación clara y estable⁹²⁵, y del cual se ha documentado su uso en el contexto europeo en épocas muy tardías precisamente en el ámbito o contexto militar⁹²⁶.

⁹²⁵ Como se deduce del análisis de diversas fuentes documentales de la primera mitad del XVIII -tablas de digitaciones publicadas en el siglo XVIII por Eisel y Majer, en las que el Si³ ni siquiera aparece-, presentado en RICE, Albert R. *The Baroque Clarinet*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Pág. 70.

⁹²⁶ El uso del clarinete de dos y tres llaves en contextos musicales relacionados directamente con el ámbito castrense en fechas tan tardías como los primeros años del siglo XIX ha sido documentado por RICE, Albert R. *The Baroque Clarinet...* Pág 158.

IV. El clarinete en España en el siglo XIX (ca. 1808-1900)

Como se ha podido comprobar a lo largo del capítulo anterior, el uso del clarinete se estableció de forma progresiva en España ya en el último tercio del XVIII, de manera que se puede afirmar que por lo general, su presencia era efectiva en los distintos géneros musicales justo antes de comenzar la Guerra de la Independencia, y ello en lo que se refiere especialmente a los ámbitos de la música militar y de la música para el teatro. Por su parte, la presencia del clarinete en el ámbito representado por la música religiosa había sido también afianzada en líneas generales ya a principios del XIX, a pesar del hecho que algunas instituciones musicales religiosas de importancia todavía no lo habían incluido entre sus efectivos musicales en plantilla⁹²⁷. Con todo, y como veremos más adelante, el instrumento no dejaría de expandirse en dicho ámbito religioso a lo largo de todo el citado siglo, expansión que en la mayoría de los casos se llevaría a cabo a expensas del oboe, finalmente sustituido en la mayor parte de las funciones musicales que había desempeñado hasta ese momento. Hay que decir, sin embargo, que esta expansión se produjo ya en el marco de la situación de crisis paulatina que por lo general registraron las instituciones musicales religiosas españolas en el siglo XIX⁹²⁸.

A continuación se analizará la forma en la que el instrumento, una vez generalizado a lo largo y ancho del país, fue usado en los distintos géneros de la música española del siglo XIX. Los focos de atención serán como es lógico, la música teatral, la música instrumental (orquestal, camerística y bandística), así como la propia música religiosa. Se realizará además una revisión de los distintos materiales, técnicas y sistemas metodológicos de enseñanza del instrumento, así como un pequeño análisis sobre la consideración y el estatus social que el instrumento y sus ejecutantes alcanzaron a lo largo del siglo XIX.

⁹²⁷ Tal es el caso de la Capilla Real que incluirá por primera vez clarinetes en su plantilla a partir de la reforma de 1815. (LOLO, Begoña. “La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII” En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, XVI -1995-. Págs. 157-169). Con todo, ello no es óbice para que, casi con toda seguridad, el instrumento apareciera en ocasiones anteriores a esta fecha, contratando a instrumentistas externos si estos eran necesarios.

⁹²⁸ VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español” En: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad, 1995. Págs. 375-405.

IV.1. El uso del clarinete en la música teatral española del XIX

Si bien hay que tener en cuenta que las divisiones cronológicas suelen ser discontinuidades artificialmente insertadas en la descripción del devenir histórico, metodológicamente facilitan sobremanera la comprensión del período estudiado. Así, ante lo extenso de la etapa a la que se atiende, y teniendo en cuenta la diversidad de manifestaciones músico-teatrales registradas a lo largo de la misma, es evidente que una estructuración en diversos períodos cronológicos es necesaria para abordar el estudio histórico del uso del clarinete en la música teatral española del XIX.

Se hace necesario, por tanto, establecer una mínima división cronológica que haga estructuralmente comprensible la evolución histórica de la música teatral española, y que al mismo tiempo responda en la medida de lo posible a una visión histórica más general, no solo de la evolución del fenómeno musical español del XIX, sino del contexto histórico-social español más general de la época. Por ello, siguiendo la metodología establecida por Emilio Casares en su acercamiento al estudio histórico de la música del siglo XIX español⁹²⁹, se establecen tres períodos principales:

El primero abarca desde el final de la Guerra de Independencia hasta ca. 1833, año de la muerte del monarca Fernando VII. Como es sabido, a partir de ese año se registró la vuelta de numerosos exiliados liberales españoles, fruto de una clara apertura política. Este hecho viene siendo considerado habitualmente como principal puerta de entrada de las nuevas corrientes románticas europeas, y por ende como el principio del romanticismo español.

Un segundo período se establece desde este mismo año de 1833 hasta aproximadamente 1868, momento en el que se inaugura el período revolucionario y de acentuada inestabilidad política que finalmente, y tras ver el reinado de Amadeo de Saboya (1870-1873) y la proclamación de la Primera República (1873-1874), desembocaría en el proceso de restauración de la monarquía borbónica en la figura de Alfonso XII. Es a partir de este momento, cuando se inicia el tercer período histórico a que se hacía referencia, y que se alargaría hasta los primeros años del siglo XX.

En lo que a la música teatral española se refiere, se puede caracterizar el primer período anteriormente enunciado básicamente como el del estallido de la ópera italiana en general y en especial del fenómeno rossiniano. En lo que respecta al segundo, el hecho histórico principal es sin lugar a duda el surgimiento de la zarzuela moderna,

⁹²⁹ CASARES RODICIO, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales” En: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad, 1995. Págs. 27-33.

tanto en su primera época o *zarzuela romántica*, como en su posterior desarrollo denominado *zarzuela grande*⁹³⁰. Finalmente, y en lo que se refiere al tercer y último período, puede ser caracterizado como el momento en el que la discusión sobre la cuestión de la ópera nacional alcanza su punto álgido, mientras que simultánea y especialmente hacia finales de siglo y primeros años del siglo XX se produce la recepción cada vez con mayor fuerza de las nuevas corrientes e influencias europeas, tanto de carácter wagneriano primero, como verista después, e incluso en último término las primeras influencias del impresionismo francés.

Si bien son estas tres divisiones cronológicas las que usualmente se aceptan como periodización ordinaria del siglo XIX español, en lo que se refiere al estudio, análisis y discusión del uso del clarinete en la música teatral española en esta etapa cronológica se atenderá básicamente a dicha organización temporal, aunque con ligeras modificaciones. Así, se amplía el primer período hasta el inicio de siglo, puesto que los años inmediatamente anteriores a la Guerra de Independencia representaron presumiblemente una gran importancia en el desarrollo y evolución de la escritura músico-teatral para el instrumento, como se analizará más adelante. Por su parte, los dos últimos períodos se tratarán como una única unidad cronológica, en cuanto presentan una gran continuidad en las características específicas del uso del instrumento. Serán estudiados bajo distintos ángulos o puntos de interés, tales como el uso solístico del instrumento dentro de las producciones músico-teatrales españolas o en la recepción de producciones de origen extranjero, así como el paulatino incremento en el número de intérpretes clarinetistas empleados en cada obra, o el tipo de clarinetes empleados en el repertorio, tales como el clarinete bajo, el requinto u otros.

IV.1.1 Los inicios del siglo XIX español hasta ca. 1833.

En origen, y en lo que se refiere al contexto europeo más amplio, la introducción y el uso del clarinete como instrumento propio en la música teatral fue uno de los factores determinantes para que este adquiriera el estatus y consideración técnico-compositiva que progresivamente ganó entre los compositores del último clasicismo y primer romanticismo⁹³¹. En España este hecho fue un elemento fundamental que sin

⁹³⁰ CORTIZO, María Encina. “Zarzuela. 2. Siglo XIX” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 1145-1154.

⁹³¹ En palabras de A. Rice, “The most important works that established the clarinet as indispensable part of the orchestra occur in opera [...]”. (Las obras más importantes que establecieron el clarinete como una

duda alguna reforzó la acción de difusión del clarinete a lo largo del país ejercida principalmente y sin duda alguna por el ejército y la música militar⁹³². En este sentido, si bien la presencia del clarinete como instrumento del *tutti* orquestal en la música española ha quedado documentada ya en las últimas décadas del siglo XVIII, se puede afirmar que la misma se afianzó ya de forma definitiva y absoluta en los primeros años del XIX, al formar el instrumento parte ineludible de las plantillas estables de los principales teatros españoles, especialmente en los de Madrid y Barcelona. Así por ejemplo, y valga como excepción, aunque en Sevilla no se tiene la certeza directa de la introducción de los clarinetes en la orquesta del teatro de ópera hasta el año 1812⁹³³, en el caso de Barcelona por el contrario, se sabe sin ninguna duda que entre 1804 y 1807 la orquesta del Teatro de la Santa Cruz o Teatro Principal tenía en su plantilla clarinetes, ya que los nombres de los principales músicos de la orquesta, director, violín concertino, así como del contrabajo, clarinete, oboe, violonchelo, fagot, flauta y trompa primeros, eran publicados por el *Diario de Barcelona* como información añadida a la ya habitual referente a precios y condiciones de los abonos a los diferentes espectáculos⁹³⁴. En este sentido, se conserva también un documento datado en 1806 en el que se consignan los nombres de diferentes músicos incorporados a dicha orquesta por primera vez. En él se especifica que el primer clarinete, a quien se refiere como “D. N. N.”⁹³⁵, estaba entre ellos⁹³⁶. Por otro lado, en 1820, y tras el paréntesis provocado por la Guerra de Independencia, el mismo periódico especificaba que la orquesta estaba formada por “*sis primers violins, sis segons violins, dos clarinets, dues trompes, dos trombons, dos*

parte indispensable de la orquesta tuvieron lugar en la ópera [...]”). (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 112).

⁹³² Como ya quedó demostrado en el capítulo III *Origen y expansión del clarinete en España (ca. 1760-1808)* del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

⁹³³ MORENO MENGÍBAR, A. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998. Pág. 57. Este dato significa únicamente la ausencia de referencias documentales al instrumento anteriores a dicha fecha, pero eso no excluye la posibilidad de la misma sin que se haya preservado ninguna referencia a la misma.

⁹³⁴ COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L'activitat concertística a Barcelona...* Pág. 16.

⁹³⁵ El nombre de dicho intérprete aparece abreviado, por lo que es imposible saber de que músico se trataba.

⁹³⁶ *Nota de las Compañías Cómica Española, é Ita-/ lianas de óperas y Bayles q. deben trabajar en todo el venidero año Cómico en el teatro de esta Ilus-/ tre Ciudad, y las presenta como Apoderado De Don Melchor Ronzi, Antonio Fages [...]*. Archivo Histórico del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, Carpeta 2.2.1. (Cit. en CORTÉS, Francesc. “El «Proyecto de Arreglo para la orquesta del Teatro de Barcelona»: nuevos parámetros para el análisis de la actividad musical” En: *Anuario Musical*, LIII -1998-. Págs. 225-245).

fagots, dues flautes, dos oboès, dues violes, un violoncel i tres contrabaixos, és a dir, uns trenta músics”⁹³⁷.

Por lo que se refiere a Madrid, la presencia de clarinetes en las plantillas orquestales quedó demostrada como mínimo desde 1787. Así, durante los primeros años del siglo XIX el instrumento se había establecido ya definitivamente y sin ninguna duda, como ha demostrado José Máximo Leza en sus investigaciones sobre la ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX⁹³⁸. Con referencia a las plantillas orquestales del teatro de los Caños del Peral, dicho investigador señala que:

“En la propuesta de Ronzi (abril de 1800), la orquesta tendría 39 músicos: 16 violines, 4 violas, 2 chelos, 4 contrabajos, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 clarines y un maestro al clave. La propuesta de Comella y Lanzarote, también de abril de ese año, incluye una orquesta más reducida de 28 músicos y lógicamente más económica integrada por 2 maestros de música, un Director y primer violín, 5 violines primeros, 6 violines segundos, 2 violas, 2 contrabajos, 2 oboes, 2 trompas, 2 chelos, 2 fagotes y 2 clarinetes”⁹³⁹.

Respecto a los Teatros de la Cruz y del Príncipe informa el mismo musicólogo que:

“Los teatros de la Cruz y del Príncipe también contaban con agrupaciones orquestales, aunque de menor tamaño, pues el repertorio musical era menos relevante en el conjunto de su programación. A mediados de la última década del XVIII, en tiempos de las compañías de Manuel Martínez y Francisco Ramos, las plantillas contaban con 12 instrumentistas (5 violines, 1 violón, 1 contrabajo, 2 trompas, 2 oboes, y 1 clave). Si se representaba alguna «pieza que tuviere música» se contrataban puntualmente clarinetes, violas y fagotes. Esta misma estructura básica se mantiene en 1800, pero al año siguiente encontramos testimonios referidos al pago de copistas en los que se explicita que «con motivo del aumento de clarinetes, fagotes y violas en las orquestas, tienen los copiantes que entresacar en las obras antiguas, ciertos períodos para que dichos instrumentos no estén sin tocar». Efectivamente en las plantillas de 1805 aparecen ya como integrantes regulares de la orquesta que incluye entre 19 y 20 músicos”⁹⁴⁰.

Precisamente, en esta dirección se alinea claramente el documento fechado aproximadamente en 1808 en Madrid, conservado en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (Unidad Ducado de Benavente. Personal), y dirigido a la Condesa- Duquesa de Benavente cuyo título dice lo siguiente:

⁹³⁷ “Seis primeros violines, seis segundos violines, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, do flautas, dos oboes, dos violas, un violonchelo y tres contrabajos, es decir, unos treinta músicos”. (*Ibid.* Pág. 17).

⁹³⁸ LEZA, José Máximo. “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX” En: *Campos interdisciplinarios de la Musicología* Vol. I. (Begoña Lolo, ed.). Madrid: SEDEM, 2001. Págs. 115-139.

⁹³⁹ LEZA, José Máximo. “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX” En: *Ibid.* Pág. 123.

⁹⁴⁰ *Ibid.* Págs. 125-126.

“Joaquín Álvarez, a la Condesa Duquesa, manifestándole que estaba enterado de la próxima apertura del Teatro de los Caños de Peral con la compañía de óperas de Barcelona, cuyo principal encargado era Melchor Rouci [sic] y suplicándole que intercediera con dicho señor para que admitiese a su hijo Joaquín en clase de 2º oboe o 2º clarinete”⁹⁴¹.

Además de todas las fuentes documentales anteriores, existen otros indicios que apoyan la tesis de la integración total y definitiva del instrumento en el seno de las orquestas teatrales madrileñas en los primeros años del XIX. Así, se debe tener en cuenta el hecho que de las diferentes composiciones músico-teatrales estrenadas en los teatros madrileños durante los primeros quince años del siglo XIX y cuyas partituras se conservan actualmente⁹⁴², una gran parte presentaban en su instrumentación la presencia de clarinetes. De entre ellas, y seleccionando las de autores españoles o las de autores extranjeros pero estrenadas en los teatros de Madrid de la época, siguiendo en parte el extracto propuesto por M^a Encina Cortizo⁹⁴³, y en parte la información proporcionada por el catálogo-inventario de los fondos musicales de la propia Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid⁹⁴⁴, podemos citar numerosas obras debidas a los tonadilleros Pablo del Moral (ca. 1765-1805)⁹⁴⁵ y Blas de Laserna (Corella -Navarra-, 4-II-1751; Madrid, 8-VII-1816)⁹⁴⁶, así como varias obras datadas a principios del siglo XIX y debidas a diversos compositores músico-teatrales tales como Esteban Cristiani⁹⁴⁷, José María Francesconi⁹⁴⁸, Manuel Quijano (Madrid?, segunda mitad del siglo XVIII; Madrid, 23-XI-1838)⁹⁴⁹ o algunas de las operetas del período español de Manuel García (Sevilla, 21-I-1775; París, 10-VI-1832)⁹⁵⁰.

⁹⁴¹ Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (Unidad Ducado de Benavente. Personal). Signatura: Osuna, CT. 392, D.9

⁹⁴² Casi todas ellas en el importante fondo musical conservado en la Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid. Ver Anexo I.5. del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral, *Composiciones músico-teatrales estrenadas en los teatros madrileños (ca. 1800-ca.1815) conservadas actualmente en la Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid*.

⁹⁴³ CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. “La ópera romántica española” En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. II. (Emilio Casares, Álvaro Torrente, eds.). Madrid: ICCMU, 2002. Págs. 8-11.

⁹⁴⁴ Archivo informatizado inédito. Se agradece al personal de la propia biblioteca el haber facilitado su consulta.

⁹⁴⁵ LÓPEZ-CALO, José. “Moral, Pablo del” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 776-779.

⁹⁴⁶ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. “Laserna Nieva, Blas de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 1145-1154.

⁹⁴⁷ La biografía de este autor es bastante oscura. Una buena aportación a su actividad es la debida a DOMÍNGUEZ, José María. “Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XII (2006). Págs. 5-38.

⁹⁴⁸ No se han localizado datos biográficos sobre este autor.

⁹⁴⁹ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. “Quijano, Manuel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 1045-1046.

⁹⁵⁰ RADOMSKY, James. “García (III). I. Manuel del Pópulo Vicente” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 383-392.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, y siendo conscientes de que la veracidad de las fuentes documentales debidas al compositor e historiador Baltasar Saldoni (Barcelona, 4-I-1807; Madrid, 3-XII-1889)⁹⁵¹ se suelen cuestionar por su falta de rigor científico, se puede considerar sin embargo totalmente verosímil la información por él proporcionada al afirmar que en 1806 don Manuel Juliá “*estaba de primer clarinete en el teatro del Príncipe de Madrid*”⁹⁵².

Por otro lado, si el afianzamiento del clarinete en las plantillas músico-teatrales se ha documentado ya de forma clara y rotunda en Madrid y Barcelona a principios del siglo XIX, es muy presumible que se puede afirmar lo mismo de otros centros musicales del país. En este sentido, y especialmente a medida que avanzaba el siglo XIX, es erróneo pensar que el uso del instrumento sólo tuvo vigencia en los citados centros culturales de mayor envergadura, en los que las orquestas se veían compuestas por una plantilla a veces reducida en comparación al estándar actual, pero por lo general, suficientemente compensada para responder ante las exigencias cada vez mayores que imponía la interpretación de la música de la época, especialmente de la ópera⁹⁵³. Por el contrario, se puede documentar la presencia del clarinete como *tutti* orquestal incluso en centros culturales de importancia secundaria, normalmente en detrimento del oboe, como continuación de un proceso de sustitución que se había iniciado ya a finales del XVIII, y que ya se analizó en su momento⁹⁵⁴.

En este sentido, el crítico, historiador y compositor Mariano Soriano Fuertes (Murcia, 28-III-1817; Madrid, 26-III-1880)⁹⁵⁵ afirma que precisamente hacia 1819 la orquesta del teatro de Cádiz estaba formada por “*diez violines, dos violas, dos contrabajos, dos violonchelos, un fagot, dos clarinetes, una flauta, un oboe y dos*

⁹⁵¹ TORRES MULAS, Jacinto. “Saldoni Remendo, Baltasar” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 587-591.

⁹⁵² SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...* Vol. IV. Pág. 154.

⁹⁵³ En este sentido hay que señalar que el balance dinámico global que se establecía entre la familia de la cuerda y la de viento en la época era muy diferente al establecido actualmente, debido específicamente a las características propias de los instrumentos del momento. Así, es sabido que el viento madera de la época era mucho menos poderoso que la sección actual dotada de instrumentos modernos, de forma que secciones de cuerda inferiores en número a lo que hoy en día se consideraría correcto eran suficientes para garantizar un correcto balance de fuerzas instrumentales. Para una información más profunda de estas cuestiones ver DART, Thurston. “Las sonoridades” En: *La interpretación de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros S.A., 2002. Págs. 47-94; HARNONCOURT, Nikolaus. “El *chiaro-oscuro* de Mozart: conjuntos orquestales” En: *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós, 2003. Págs. 121-130.

⁹⁵⁴ Ver capítulo III.2.4. *La interrelación entre el uso del clarinete y el del oboe en la instrumentación de la música española de finales del XVIII y principios del XIX* de esta misma Tesis.

⁹⁵⁵ CASARES RODICIO, Emilio. “2. Soriano Fuertes, Mariano” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 12-16).

trompas”⁹⁵⁶. Hay que recordar también la información aportada por el citado autor, referida a las formaciones orquestales de provincias aproximadamente en el primer cuarto del XIX:

“En todas las provincias de España había teatro en la época a que nos referimos [primer cuarto del siglo XIX], y en todas ellas, con las compañías que se formaban de verso, iban por lo menos una dama y un galán que llamaban de música, y con la obligación de cantar varios actores de verso, para ejecutar en los intermedios de la función, o entre la comedia y el baile o sainete, dúos, arias, tercetos, tonadillas o zarzuelas; componiéndose las orquestas más pequeñas, de cuatro violines, una viola, un contrabajo, dos clarinetes, una flauta, dos trompas y un fagot”⁹⁵⁷.

Si bien al igual que en el caso de Baltasar Saldoni, la validez y exactitud de las noticias proporcionadas por Soriano Fuertes se ponen continuamente en tela de juicio, en este caso se da por válida la información que este proporciona teniendo en cuenta su coherencia con otras informaciones al respecto. Es el caso de un ejemplo concreto como el de la orquesta del teatro de Valencia en 1817, la cual como señala Ramón Ramírez i Beneyto presentaba una plantilla muy similar:

“Així, el Dissabte Sant de l'any 1.817 (dia 5 d'abril), l'orquestra que es proposa als ciutadans en el Diari de València, per actuar aqueixa temporada, veu augmentat els seus efectius fins a 6 violins, 1 viola, 1 violó i dos contrabaixos en les cordes; a la flauta, fagot i les dues trompes; als quals sel's afegia un parell de clarinets en els vents. És important fer constar que la missió d'aquestos -en parèixer- era substituir als dos oboès tradicionals en les plantilles orquestrals de les capelles religioses”⁹⁵⁸.

IV.1.1.1 Tipología de los clarinetes empleados en el repertorio músico-teatral español hasta ca.1833.

En lo que respecta a la tipología de clarinetes empleados en la música teatral española del primer tercio del siglo XIX hay que señalar como hecho principal que no consta la utilización de lo que se ha venido en denominar clarinetes *especiales*, es decir, aquellos instrumentos pertenecientes a las subfamilias de los clarinetes de tesitura más grave, especialmente en lo concerniente a los *cornos di bassetto* o clarinetes en Fa, o a los de tesitura más aguda, los denominados *requintos*, instrumentos afinados en diversas

⁹⁵⁶ SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española...* Vol. IV. Pág. 290.

⁹⁵⁷ *Ibidem*.

⁹⁵⁸ “Así, el sábado santo del año 1817 (día 5 de abril), la orquesta que se propone a los ciudadanos en el Diario de Valencia, para actuar esa temporada, ve aumentados sus efectivos hasta 6 violines, 1 viola, 1 violón y dos contrabajos en las cuerdas; en la flauta, fagot y las dos trompas; a lo cuales se añadía un par de clarinetes en los vientos. Es importante hacer constar que la misión de estos -al parecer- era sustituir a los dos oboes tradicionales en las plantillas orquestales de las capillas religiosas”. (Cit. en RAMÍREZ I BENEYTO, Ramón. *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de l'ordinarium: “Misa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre la antifona Ecce Sacerdos Magnus” (1786)*. -Tesis Doctoral-. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 2005. Pág. 70).

tonalidades tales como Re, Mib o incluso Lab agudo. Es importante señalar, que instrumentos de ambas subfamilias fueron empleados ocasionalmente en la música teatral a lo largo y ancho de Europa en la misma época⁹⁵⁹. El uso específico del clarinete en la música teatral española del primer tercio del siglo XIX parece haberse limitado a los clarinetes *sopranos* afinados en Do, Sib y La. Las principales fuentes documentales que así lo indican son las propias partituras. A través de estas, se puede documentar el uso de los clarinetes en Do y en Sib en el contexto español ya desde el siglo XVIII, si bien siempre cabe la posibilidad que los propios músicos utilizaran únicamente un clarinete afinado en Sib o en Do y transportaran las partituras sobre la marcha. En este sentido, y aunque anterior en el tiempo, hay que señalar el ejemplo de la interpretación de la tonadilla a dúo de Pablo Esteve “*La visita de Vicente a la Nicolasa*” datada en 1789 y que ya se discutió en el capítulo III.2.1. *La expansión del uso del clarinete en la música teatral en España (ca. 1770- 1808)* de esta misma Tesis Doctoral. La conservación de una parte para clarinete obligado⁹⁶⁰ que contiene dos copias de la seguidilla final debidas a la mano del mismo copista, una para clarinete en Do y la otra para clarinete en Sib puede sugerir bien la necesidad de un cambio de instrumento (Sib-Do) buscando una mayor facilidad técnica en la armadura, bien evidentemente la posibilidad de una interpretación con un único clarinete en Sib si no se disponía del modelo en Do. Por otra parte, y como ya se ha citado anteriormente, según el musicólogo Albert Rice, “*El clarinete español más antiguo conocido es un ejemplo de un cinco llaves (B-Lieja, A 3104) en Do debido a Luis Rolland de Madrid ca. 1800*”⁹⁶¹. Una información similar seguramente referida al mismo instrumento proporciona la investigadora Beryl Kenyon de Pascual cuando señala que “*Un clarinete de cinco llaves con la marca «Rolland / à Madrid» se encuentra en un museo belga*”⁹⁶².

Por otra parte, hay que señalar que el uso del clarinete en La es sin embargo mucho más infrecuente, aunque su presencia se hizo efectiva en ocasiones. Así por ejemplo, se puede citar el uso de clarinetes en Do, Sib y La en la *escena seria* titulada

⁹⁵⁹ Ver el apartado II.3.1. *Los clarinetes de tesitura agudísima* del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

⁹⁶⁰ BHMM, Sign. Mus 107-3.

⁹⁶¹ “*The earliest known Spanish clarinet is a five-key example (B-Liège, A 3104) in C by Luis Rolland of Madrid about 1800*”. (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 58).

⁹⁶² KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Rolland, Luis” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 351.

*Abradates y Pantea*⁹⁶³ del compositor Francisco Olivares (Rubielos Bajos -Cuenca-, 17-XI-1778; Salamanca, 2-IX-1854)⁹⁶⁴, datada en 1817⁹⁶⁵.

IV.1.2 Los dos últimos tercios del siglo XIX y la transición al siglo XX: Desde 1833 hasta ca. 1915.

La etapa cronológica que se inició a partir de ca. 1830 significó probablemente para el clarinete su época de máxima expansión hasta aquel momento, situándolo presumiblemente en una importante posición en todos los ámbitos musicales del país, desde la educación musical (su enseñanza estuvo presente desde el primer momento en la fundación del Real Conservatorio de Madrid, por ejemplo), hasta los diferentes géneros musicales de carácter vocal e instrumental, cultos o populares, e incluso con una especial presencia en estos últimos a través del mundo de las bandas de música, y agrupaciones similares. Su participación en el repertorio músico-teatral español de este período se hizo insustituible, y ha de ser estudiada desde el punto de vista del instrumento orquestal *tutti* así como desde la posición de un instrumento con especiales dotes solísticas tanto en la recepción del propio repertorio español como del foráneo.

IV.1.2.1 El uso del clarinete como tutti orquestal y como instrumento solista en la música teatral española a partir de ca. 1830. Solos más famosos y relevantes.

La presencia del clarinete en la música orquestal española destinada al teatro en los centros culturales de mayor importancia es incuestionable a lo largo del siglo XIX. Pero en conjunción con este hecho se ha de remarcar su presencia también en centros de menor importancia. Así, se puede citar el caso de la orquesta organizada en Salamanca hacia 1838-1839 en el marco del *Liceo de la Escuela de Nobles y Bellas de San Eloy*. Así, según Dámaso García Fraile:

“A mediados del mes de octubre de 1839, unos treinta días antes del comienzo de la segunda temporada, se fija la plantilla de la orquesta estable que va a participar en todos los liceos de la temporada 1839-40. Se trata de un grupo de once

⁹⁶³ “*Abradates y Pantea: escena seria / puesta en música por Dn. Francisco Olivares, prebendado organista de la Catedral de Salamanca*”. Biblioteca Real (Madrid). Sign. Mus/Mss/651.

⁹⁶⁴ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. “Olivares, Francisco José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 51-52.

⁹⁶⁵ Se conserva un libreto de la misma en la Real Biblioteca (Madrid: Imprenta de Repullés, plazuela del Ángel, 1817; Sign. III/6557-13). En la portada del mismo se puede leer “*Ofrecida á S.M., que Dios guarde, para que se cante en el cuarto de su Real Palacio en celebridad del feliz alumbramiento de la Reyna Nuestra Señora*”. Como es bien sabido, la reina María Isabel de Braganza dio a luz el 21 de agosto de 1817 a la infanta María Isabel Luisa de Borbón, con lo que la pieza de Olivares correspondería a dicha celebración.

instrumentistas que son: cuatro violines, una viola, dos clarinetes, dos trompas, un contrabajo y piano. El pianista, Martín Sánchez Allú será el que perciba mayor retribución: 20 reales por academia; le sigue el contrabajo, señor Navas con 16 reales; todos los demás recibirán 8 reales por cada liceo en que participen [...] Los clarinetistas eran Don Matías Mezquita y Don Cristóbal Canelada”⁹⁶⁶.

Un ejemplo todavía más señalado, en este caso dentro del contexto geográfico catalán viene representado por la crítica siguiente aparecida en el diario barcelonés *El Constitucional* el 1 de julio de 1840:

“*Sabadell... junio de 1840.*

Lo que pude conservar perfecto en el discurso de cincuenta años, cincuenta minutos fueron bastantes para dejarme privado de ello en la noche del 24 de este mes en que mi mal hado me constituyó en dicha villa; y aunque parezca boato mi queja, como lo fue la representación dada en el teatro de la misma del dúo de la ópera *Il Furioso*, poco se me da, puesto que cada loco con su tema.

[...] Pero por fin, condenado por el dolor de mi contusión a permanecer allí por un poco más, traté de reconocer todo el teatro, músicos, palcos etc. Tocante a músicos conté un violín primero, otro 2º, un clarinete 1º y otro 2º, una flauta, una trompa y un contrabajo; excelente orquesta para el desempeño de dicha pieza. [...]”⁹⁶⁷.

Teniendo en cuenta lo anterior, parece evidente que si se obvian los grandes centros culturales, las orquestas presentes en ciudades de carácter secundario pero con actividad músico-teatral documentada registraban plantillas no muy extensas, aunque siempre con la presencia del clarinete, incluso por encima de otros instrumentos de viento madera, como el oboe. Es el caso de la orquesta presente en el *Teatro Circo* de Zaragoza en noviembre del año 1888 con motivo de la interpretación de diversas obras músico-teatrales. En este sentido es interesante reproducir la reseña crítica aparecida en la revista zaragozana *Aragón Artístico* el 20 de noviembre de dicho año, y en la que precisamente se lamenta la sustitución del oboe solista por un clarinete:

“TEATRO CIRCO. El sábado último tuvo lugar el *debut* de la compañía de zarzuela que dirigen los Sres. Berges y Soler.

Esta compañía está con justicia reputada como la primera en su género de cuantas actúan en los teatros de España y es lástima que, ya que la vemos aquí pocas veces, no la veamos en mejores condiciones.

Varias son las causas que me hacen decir esto. [...]

De otra parte encontramos la mala organización de la orquesta que es poca y deficiente. El metal sería completo si se le agregasen unas trompas tercera y cuarta, pero, con todo y con eso, domina a la cuerda de tal modo que en pasajes en que aquel toma parte, no se oye un violín. No es esto solo; el oboe se halla sustituido por un clarinete, sustitución que a cada paso se echa de ver y se echará

⁹⁶⁶ GARCÍA FRAILE, Dámaso. “La Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, una experiencia ciudadana. Salamanca 1838-1839” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX (2001). Pág. 112.

⁹⁶⁷ *El Constitucional*. (Barcelona). Miércoles, 1 de junio de 1840. Pág. 2.

mucho más en aquellas obras como *La Bruja*, *El salto del pasiego* y otras en que dicho instrumento es imprescindible. [...]”⁹⁶⁸.

Situación similar se registra en el teatro de Gerona en octubre de 1895, teniendo en cuenta que si bien su plantilla orquestal solo encuadraba en aquellos momentos un único oboe, o una única flauta por ejemplo, contemplaba sin embargo las dos plazas estándares de clarinete:

“Si todo lo demás está a la altura de la orquesta, no hay duda que el público de Gerona guardará un buen recuerdo de la empresa que tiene hoy el teatro.

Véase si no que distinguidos profesores la constituyen:

Violín 1º concertino, Sr. Marcel. –Id. Sr. Arolas. –Id. Sr. Costa. –Id. Señor Torelló. –Violín 2º, Sr. Casanovas. –Id. Sr. Dotras. –Viola, Sr. Rosset. –Violoncelo, Sr. Tormo. –Contrabajo, Sr. Bertrán. –Oboe, Sr. Pascual. –Flauta y flautín, Sr. Berenguer. –Clarinete 1º, Sr. Jorrini [sin duda es una errata y se refiere al clarinetista Emilio Porrini]. –Id. 2º, Sr. Bretó. –Fagote, Sr. García. –Cornetín 1º, Sr. Salabarnada. –Id. 2º, Sr. Rosquellas. –Trompa 1ª, Sr. Fonseré. –Id. 2ª, Sr. Cherdini. –Trombón 1º, Sr. Portell. –Id. 2º, Sr. Bosch. –Fiscorno bajo, Sr. Valls. –Tímpano y caja, Sr. Coronell. –Bombo y platillos, Sr. Fernández.

La reputación de los solistas y primeras partes que en la misma figuran nos dispensan de hacer elogios que pudieran creerse apasionados”⁹⁶⁹.

Así, se puede afirmar que ejemplos como los anteriores vienen a demostrar una presencia del instrumento extendida presumiblemente a todos los ámbitos geográficos del país, con independencia de su importancia músico-cultural propia.

Por otro lado, y teniendo en cuenta sus grandes posibilidades tanto en lo que se refiere a su extensa tesitura, como a sus características acústicas únicas, con un timbre capaz de fundirse con éxito prácticamente con cualquier instrumento orquestal, y un rango dinámico amplio como pocos, así como por su idiomática virtuosística intrínseca, el clarinete se convirtió durante el siglo XIX en un instrumento orquestal absolutamente insustituible. Así, hacia la segunda mitad de este siglo, y en lo que al repertorio español de música teatral se refiere, el instrumento comenzó a desempeñar con mayor frecuencia papeles provistos de un mayor interés solista en el seno de la orquesta, y que en ocasiones eran destacados por la prensa por lo interesante de la composición, o por el acierto del ejecutante que los interpretaba. Es el caso de la crítica a la zarzuela de Gaztambide *La Mensajera* aparecida en el periódico barcelonés *El Àncora* el 1 de julio de 1853:

“[...] La música del Sr. Gaztambide tiene su más y su menos; pero siendo esta su primera producción (si mal no nos han informado) merece ser examinada como tal, y en consecuencia diremos que la introducción revela disposiciones en su

⁹⁶⁸ *Aragón Artístico* (Zaragoza). 20 de noviembre de 1888. Págs. 2-3.

⁹⁶⁹ *Diario de Gerona* (Gerona). Domingo, 20 de octubre de 1895. Pág. 2.

autor para el género cómico [...]. Menos feliz es este señor en el género largo de romanza; por lo general se resienten de pesadez, como la de tenor que sirve de salida a Enrique; el dúo que canta con Inés y fine en terceto por los mismos y Gil, encierra algunos motivos animados y de buen corte escénico, sobre todo el último; en el primero hay un andante de canto menor que no carece de originalidad, y en el que se distingue un arpeggio de clarinete muy oportunamente colocado”⁹⁷⁰.

Con relación a esta cuestión, hay que señalar que de entre todos los solos para clarinete aparecidos a lo largo del siglo XIX en lo que al repertorio de música teatral española se refiere, destacó el incluido por Oudrid en su zarzuela “*El molinero de Subiza*”, tanto por su considerable dificultad técnica, como por la gran difusión de que disfrutó, al ser esta pieza una de las más interpretadas del último tercio del siglo XIX. Así, se puede afirmar sin duda, que este solo fue el más conocido y popular en la España de aquellos tiempos⁹⁷¹. Estrenada la obra el 21 de diciembre de 1870 en el teatro de la Zarzuela de Madrid, son numerosas las reseñas periodísticas referidas a este solo aparecidas en la prensa española correspondiente a las décadas finales del siglo XIX. De entre estas, se puede citar la referida a la representación que tuvo lugar en Badajoz el 6 de noviembre de 1875, tal y como señala una crónica periodística datada dos días más tarde, el ocho del mismo mes:

“La Sra. Pastor, que dicho sea de paso, vistió aquella noche con más gusto y elegancia, si cabe, que de ordinario hizo grandes esfuerzos para interpretar dignamente el papel de Blanca, y el público, reconociéndolo así, le tributó aplausos. Tampoco los escatimó el Sr. Sánchez que, como de costumbre, cantó su parte con valentía y estuvo muy afinado, y el Sr. del Río quién caracterizó con gran propiedad el tipo de D. Gil; participando asimismo de aquellos, especialmente en el primer acto, el Sr. Artabeitia. La graciosa niña L. Pastor fue igualmente aplaudida al bailar durante la jota del acto tercero. Los señores Daniel y Alcalde procuraron sacar partido de los papeles que les estaban confiados. Los coros y la orquesta agradaron, mereciendo especial mención el solo de clarinete que ejecutó Don Saturnino López, a quien el público significó la complacencia con que lo había escuchado. Felicitamos por ello al Sr. López y felicitamos además al director Sr. Agustí que en aquella noche trabajó como nunca” (La Crónica, 851, 8-XI-1875)⁹⁷².

También la interesante reseña periodística aparecida en verso en la revista alicantina *La Ilustración Popular* el 2 de diciembre de 1878:

⁹⁷⁰ *El Ancora* (Barcelona). 1 de julio de 1853.

⁹⁷¹ Su difusión fue tal que hacia 1923, bastantes años después de su estreno fue editado como pieza independiente en dos versiones, para clarinete y piano, y para clarinete y banda, adaptaciones debidas al clarinetista Mariano San Miguel Urcelay (Oñate, 8-XII-1879; Vitoria, X-1935) (LEIÑENA MENDIZÁBAL, Pello. “San Miguel Urcelay, Mariano” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX, Madrid, 2002. Págs. 654-655). Ambas versiones aparecieron como separata de la revista *Harmonía Revista Musical* que el citado músico había fundado en Madrid en 1916.

⁹⁷² *La Crónica* (Badajoz), nº 851, 8 de noviembre de 1875. (Cit. en SUÁREZ MUÑOZ, Ángel. *La vida escénica en Badajoz...* Pág. 661).

“[...] En la zarzuela preciosa
Titulada: *El Molinero
de Subiza*, vi a Romero
A una altura prodigiosa,
Como siempre verle espero.

Mi pluma a la Tort respete,
Cidrón, Hidalgo y Pastor
Cantaron a cual mejor:
El *solo* del clarinete
Se ejecutó con primor. [...]”⁹⁷³.

Por su parte, en Cádiz aparece una interesante reseña con motivo de la representación de la obra el 8 de junio de 1879. El interés de la misma viene dado no sólo por que se cita específicamente la aparición del citado solo de clarinete de *El Molinero de Subiza*, además de la interpretación al clarinete de un número, *la canción del fagot*, del acto segundo de la zarzuela de Arrieta *Las dos coronas*, sino especialmente porque el intérprete que las ejecutó, el clarinetista sevillano Manuel Gómez (Sevilla, 30-VIII-1859; Londres, 8-I-1922), en aquel momento un joven de veinte años, se convertiría años después en uno de los más importantes clarinetistas europeos de finales del siglo XIX y principios del XX⁹⁷⁴:

“TEATRO PRINCIPAL. [...] Después del *Molinero de Subiza* ejecutado el Domingo 8, hízose el Jueves día del Corpus la zarzuela *Pan y Toros* [...].

El Sábado, con escaso auditorio, se ejecutó el beneficio de la Sra. Tort con la producción *Las dos coronas* que estaba anunciada. [...].

También D. Manuel Gómez que toca el clarinete en la orquesta, entendido y modesto artista sevillano, que tantos aplausos arrancó en el prelude de la romanza de tenor del *Molinero de Subiza*, tuvo la satisfacción de escuchar el vivo palmoteo con que premió el público la ejecución de la *canción del fagot* del acto segundo de *Las dos coronas*”⁹⁷⁵.

Otra reseña en este caso aparecida en el periódico madrileño *La Iberia* del 26 de abril de 1881 da cuenta de la interpretación del citado solo, que en este caso fue incluso repetido:

“Con una numerosa concurrencia se verificó anoche en el teatro Apolo, con gran baja de precios, la popular zarzuela *El Molinero de Subiza*.

Todos los artistas que tomaron parte en dicha obra estuvieron muy acertados en sus respectivos papeles.

La orquesta, bajo la dirección del entendido maestro Nieto, estuvo muy bien, particularmente el Sr. Gómez en la ejecución del solo de clarinete del segundo acto, que mereció los honores de la repetición”⁹⁷⁶.

⁹⁷³ *La Ilustración Popular. Revista científico-literaria y de intereses materiales.* (Alicante) 2 de diciembre de 1878. Año I. N° 26. Pág. 7.

⁹⁷⁴ SOBRINO, Ramón. “Gómez, Manuel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid, 1999. Pág. 708; WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi...* Págs. 236-248; _____. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 115.

⁹⁷⁵ *Cádiz. Artes, Letras, Ciencias.* (Cádiz), Año III, núm. 17. 20 de junio de 1879. Pág. 8.

⁹⁷⁶ *La Iberia* (Madrid). 26 de abril de 1881. Pág. 3. Ante la ausencia de información más categórica, no es posible afirmar que el intérprete de esta representación, “Sr. Gómez”, coincidiera con el anteriormente citado Manuel Gómez, el cual por otra parte, se encontraba precisamente en Madrid por aquellas fechas, antes de viajar a París para ampliar estudios en el conservatorio de la capital francesa. (WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi...* Págs. 236-248).

Todavía a finales de siglo se sigue localizando menciones al citado solo. Es el caso de las representaciones de la zarzuela en Madrid el 7 de diciembre de 1891, en la que se hubo de repetir el mismo a petición del público, y en León en febrero de 1893:

“ESPECTÁCULOS. Teatro de la Zarzuela. Una concurrencia extraordinaria asistió anoche a la *reprise* de *El Molinero de Subiza*.

El éxito fue completo y la señorita Soler y los Sres. Berges y Navarro alcanzaron nutridísimos aplausos.

El solo de clarinete tuvo que ser repetido a instancias del público”⁹⁷⁷.

“El viernes, diecisiete, se puso en escena *El molinero de Subiza*, zarzuela en tres actos y verso, de Juan María Eguilaz, con música de Cristóbal Oudrid; Manuel Blanco, aficionado leonés, hizo un solo de clarinete, que fue muy aplaudido. [...]”⁹⁷⁸.

Incluso en una fecha tan tardía como 1905 se tienen referencias de la interpretación de la zarzuela en cuestión, y del éxito del propio clarinete solista que interpretó el citado solo:

“Teatro Dindurra. Celebró anoche su beneficio el tenor señor Úbeda [...].

La interpretación dada al «Molinero de Subiza», obra elegida por el beneficiado, fue completa y acertadísima por parte de todos los artistas y principalmente por Úbeda, que tuvo ocasión de lucir su extensa voz.

En el segundo acto se distinguió notablemente en el *solo* de clarinete, el profesor D. Fernando Torre. [...]”⁹⁷⁹.

Por otra parte, hay que señalar la existencia de otros solos clarinetísticos, famosos y populares en su época aunque prácticamente desconocidos actualmente, y que fueron incluidos en distintas piezas músico-teatrales españolas de la época. Es el caso de la *Mazurca obligada de clarinete* incluida en la zarzuela *La Marcha de Cádiz* de Valverde (hijo) y Estellés, de la cual aparece una mención a su estreno el 10 de octubre de 1896 en el teatro Eslava de Madrid, así como de su representación en Barcelona el 21 de enero de 1897:

“TEATRO ESLAVA. «La Marcha de Cádiz». Un éxito franco, ruidoso y merecido alcanzó la obrita estrenada anoche en el teatro Eslava.

Se titula *La Marcha de Cádiz*, nombre que la hace desde luego simpática, y está escrita con una gracia, con un donaire que el público no cesa de reír, sobre todo desde la segunda mitad de la zarzuela. [...].

El primer coro es muy bonito, y el septimino *del clarinete* es graciosísimo. [...]”⁹⁸⁰.

⁹⁷⁷ *La Iberia*. (Madrid), 8 de diciembre de 1891. Pág. 3.

⁹⁷⁸ *La Estafeta de León*. (León), nº 704. 18 de febrero de 1893. (Cit. en FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía. *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX...* Pág. 244).

⁹⁷⁹ *El Noroeste* (Gijón). Martes, 16 de mayo de 1905. Pág. 3.

⁹⁸⁰ *La Iberia* (Madrid), 11 de octubre de 1896. Pág. 2.

“Eldorado. – Éxito completo, indiscutible fue el que alcanzó anteanoche la zarzuela cómica *La marcha de Cádiz*, que no en vano lo obtuvo en los madriles. El libro de Celso Lucio y Enrique García Álvarez, rebosa ingenio y gracia, del principio al fin. La música de los maestros Valverde (hijo) y Estellés, es original, airosa y agradable en todos sus motivos, que pronto se harán populares. El coro de introducción, el cuarteto de murguistas, el pasodoble cantado por el señor León y el coro de señoras, lo propio que el dúo en tiempo de schotisch, que cantaron con muchísima gracia la señora Campos y el mencionado señor León, números que se repitieron, son bastantes para acreditar una obra. Ya estaba el éxito asegurado, cuando se entusiasmó de nuevo el público al oír la mazurca obligada de clarinete que simula que la ejecuta el señor Pinedo, quien en esta escena hace un derroche de vis cómica. También se repitió este número, mereciendo plácemes el músico incógnito que toca el clarinete detrás de la puerta. [...]”⁹⁸¹.

La popularidad de esta pieza explica su inclusión en numerosos conciertos a lo largo de toda la península, e incluso al igual que en el caso de *El molinero de Subiza*, su interpretación separada de la propia zarzuela de la que forma parte, y adaptada para acompañamiento de banda. Así, se puede citar el concierto llevado a cabo en Gijón el 27 de julio de 1897 a cargo de la banda del regimiento de Zaragoza:

“Hoy dará dos audiciones la banda del Regimiento de Zaragoza; la primera en la playa de San Lorenzo de seis a ocho de la tarde y la segunda en Begaña, de nueve a once de la noche, con sujeción a los siguientes programas:

[...]

Por la tarde:

- | | |
|----------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| 1º. Granada, (Paso doble). | Roig. |
| 2º. Mazurca del clarinete de la Z ^a . La marcha de Cádiz. | Estellés y Valverde |
| 3º. Preludio de Lohengrin, (Ópera). | Wagner |
| 4º. Vals de la Z ^a . La casa de los escándalos. | Jiménez |
| 5º. Fantasía de la ópera Roberto el Diablo. | Meyerbeer |
| 6º. Jota de la Z ^a . El padrino del nene. | Caballero” ⁹⁸² . |

Precisamente de la citada *Mazurca obligada de clarinete* incluida en la zarzuela *La Marcha de Cádiz* se conserva en la Biblioteca de Cataluña una primitiva grabación sonora en formato de cilindro de cera datada a principios del siglo XX⁹⁸³ y debida al clarinetista catalán José Nori⁹⁸⁴.

⁹⁸¹ *La Dinastía* (Barcelona) 23 de enero de 1897. Pág. 2.

⁹⁸² *El Litoral de Asturias* (Gijón). 27 de julio de 1897. Año I, nº 23. Pág. 3.

⁹⁸³ Mazurca de la Marcha de Cádiz [Registro sonoro] de Joaquín Valverde. Josep Nori (clarinete) y anónimo (piano). 1 cilindro (160 rpm) de 2 min. 26 s. de duración. Biblioteca de Catalunya. CDU 78.

⁹⁸⁴ Aunque no se ha podido documentar las fechas de nacimiento y muerte de este clarinetista, por las diversas menciones periodísticas a su figura y actividad musical en Barcelona se puede localizar su trayectoria aproximadamente entre la última década del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. Así, un ejemplo de estas noticias hemerográficas es el anuncio de la que posiblemente fue el estreno en España de la *Rapsodia para clarinete y orquesta* de Claude Debussy aparecido en el periódico barcelonés *La Vanguardia* el 15 de mayo de 1924 (página 6), e interpretada por dicho clarinetista y la *Orquesta Pau Casals*, dirigida por este último.

IV.1.2.2. La aparición del clarinete como instrumento solista en la recepción española de la música teatral europea de la época. *Solos* más famosos.

En los teatros españoles del siglo XIX no sólo se pudieron oír solos clarinetísticos en la obras de compositores españoles de la época, sino que el público recibía con entusiasmo la interpretación de aquellos incluidos en obras de origen foráneo. Así por ejemplo, tras la verdadera avalancha operística rossiniana de la segunda y tercera década del siglo XIX, en Madrid se pudieron escuchar óperas que contenían importantes solos o apariciones del clarinete en su seno. Entre ellas, y únicamente como ejemplo más representativo por su proyección internacional, se pueden citar obras como *I Capuletti e i Montecchi*⁹⁸⁵, *Norma*⁹⁸⁶ o *I Puritani*⁹⁸⁷ de Bellini, *Elena da Feltre*⁹⁸⁸ de Mercadante, o las debidas a Verdi *Ernani*⁹⁸⁹, *Rigoletto*⁹⁹⁰, *Il trovatore*⁹⁹¹, *La traviatta*⁹⁹² o *La Forza del destino*⁹⁹³.

En contraposición a las óperas anteriormente citadas, hay que decir que algunos solos incluidos en obras del repertorio europeo de la época hoy no demasiado conocidas, fueron entonces considerablemente populares. Tal es el caso de la ópera *Elena da Feltre* y su difícil solo de clarinete, compuesta por el músico italiano Saverio Mercadante. Precisamente de dicho solo se conserva una copia manuscrita en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona (Biblioteca de Reserva)⁹⁹⁴, junto a otros materiales manuscritos específicamente clarinetísticos y de otros tipos⁹⁹⁵, que

⁹⁸⁵ Se representó por primera vez en Madrid en el Teatro de la Cruz el 18 de junio de 1832. (CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días. Con un prólogo histórico de don Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878 -Reproducción facsímil: Madrid: ICCMU, 2002-. Pág. 76).

⁹⁸⁶ Se estrenó en Madrid en el Teatro del Príncipe el 16 de enero de 1834. *Ibid.* Pág. 78.

⁹⁸⁷ Se estrenó en Madrid en el Teatro de la Cruz el 26 de octubre de 1836. *Ibid.* Pág. 84.

⁹⁸⁸ Se estrenó en Madrid en el Teatro de la Cruz el 12 de febrero de 1841. *Ibid.* Pág. 91.

⁹⁸⁹ Estrenada en Madrid el 25 de octubre de 1844 en el Teatro del Circo. *Ibid.* Pág. 112.

⁹⁹⁰ Representada por primera vez en Madrid el 18 de octubre de 1853 en el Teatro Real. *Ibid.* Pág. 200.

⁹⁹¹ Representada por primera vez en Madrid el 16 de febrero de 1854 en el Teatro Real. *Ibid.* Pág. 203.

⁹⁹² Representada por primera vez en Madrid el 18 de enero de 1855 en el Teatro Real. *Ibid.* Pág. 210.

⁹⁹³ Representada por primera vez en Madrid el 21 de febrero de 1863 en el Teatro Real. *Ibid.* Pág. 254.

⁹⁹⁴ “Solo di clarino nell’Elena da Feltre”. Universidad de Barcelona. Biblioteca de Reserva. Manuscritos. Suplemento del Inventario General de Manuscritos de la BUB. Sign. 2054/6.

⁹⁹⁵ El conjunto de los materiales destinados específicamente al clarinete está agrupado bajo una misma signatura numerada como 2054 “Diversas obras musicales”. En ella se archivan diversas partituras tales como unos “Ejercicios de clarinete. Año 1836. Propios de José Ferrer” (sign. 2054/1, extractados del famoso método publicado por J. X. Lefevre a principios del siglo XIX), la partitura del clarinete principal de un “Tema con variaciones compuestas por J.B. Gambaro” (sign. 2054/2), el citado “Solo di clarino nell’Elena da Feltre” (sign. 2054/6), o dos colecciones de tres dúos para dos clarinetes, una de ellas también del clarinetista italo-francés del primer tercio del siglo XIX, Giovanni Battista Gambaro, y otra de autor anónimo, aunque probablemente debida al mismo Gambaro. Muchos otros materiales musicales, tanto de carácter operístico como religioso, están archivados en el mismo fondo documental en diversas signaturas.

pertencieron, según consta en las mismas partituras, a Joseph Ferrer, muy probablemente hijo del importante músico barcelonés del siglo XIX Mateo Ferrer (Barcelona, 24-II-1788; Barcelona, 4-I-1864)⁹⁹⁶.

Otro ejemplo de la popularidad de una ópera o un solo clarinetístico incluido en la misma, lo constituye la crítica a algunas de las diversas interpretaciones que se registraron de la ópera de Paccini *Saffo*, y de su magnífico solo de clarinete a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Así, en su interpretación en el Teatro Real de Madrid el sábado 25 de noviembre de 1854, el crítico musical Juan de Castro (Briones –La Rioja–, 17-VII-1818; Roma, 1890)⁹⁹⁷ hacía el siguiente comentario:

“[...] El solo de clarinete que precede a la escena final del tercer acto, fue tocado por el señor Romero con suma elegancia, perfecta afinación y delicado gusto, distinguiéndose por la dulce entonación que saca a su instrumento, cosa no muy fácil de obtener en él. El público le dio repetidas muestras de aprobación”⁹⁹⁸.

Años después, ejecutado el mismo solo por el clarinetista madrileño Enrique Fischer (Vinaroz, 6-XII-1821; Madrid, 27-IV-1889)⁹⁹⁹, aparecía una reseña de dicha interpretación en *La Iberia* el 13 de noviembre de 1869:

“[...] La orquesta notable, y sobre todo aplaudido con general entusiasmo el *solo* de clarinete ejecutado magistralmente por el aventajado profesor don Enrique Fischer, a quien enviamos nuestro sincero aplauso. [...]”¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁶ Si atendemos tanto a la unidad del conjunto documental citado, como a la repetida aparición del nombre abreviado de Joseph Ferrer, así como con ambos apellidos, Joseph Ferrer y Rodríguez y se asume que se trata de la misma persona, teniendo en cuenta la presencia de una partitura conservada bajo la signatura 2053/8 que presenta la leyenda “Moderato. Escrito expresamente por mi Sr. Padre Dn. Mateo Ferrer en septiembre de 1860” no es demasiado arriesgado suponer la relación padre-hijo entre ambos personajes, máxime cuando es sabido que el mismo Mateo Ferrer se había casado con una mujer apellidada “Rodríguez”. (LLORENS CISTERÓ, José M^a. “Ferrer, Mateo [Mateuet]” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 91).

⁹⁹⁷ DULÍN IÑIGUEZ, Ana. “Castro, Juan de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 405-406.

⁹⁹⁸ *La España Musical y Literaria. Revista filarmónica, dramática, literaria y biográfica* (Madrid). Viernes, 8 de diciembre de 1854. Pág. 4.

⁹⁹⁹ Saldoni en su *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles* nos informa sobre Fischer: “Día 6, 1821 [del mes de diciembre]. Nace en Vinaroz, diócesis de Tortosa, D. Enrique Nicolás Fischer. El día 30 de Julio de 1839 tocó, como alumno del real conservatorio que era, en la notable función que este establecimiento dio a S. M. la Reina Gobernadora, Doña María Cristina (27 Abril), como fundadora de dicho colegio, unas variaciones de clarinete, que llamaron la atención por lo bien desempeñadas que fueron, y en atención a su poca edad. El día 24 de Julio de 1844 juró plaza de supernumerario de dicho instrumento en la R.C., y en agosto de 1879 fue nombrado maestro de la Escuela nacional de música, del propio instrumento”. (SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...* Vol. III. Pág. 348). Según Pamela Weston, Fischer sucedió a Teodoro Rodríguez como profesor de clarinete en el Real Conservatorio de Madrid, hasta que Manuel González accedió al puesto en 1883. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 102). Su fecha de defunción, el 27 de abril de 1889, consta en una esquelera conservada entre los papeles Barbieri en la BNE (Mss. 14030/10/11). (ASENJO BARBIERI, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri*. Vol. I. (Emilio CASARES ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior, 1989. Pág. 213).

¹⁰⁰⁰ *La Iberia* (Madrid). 13 de noviembre de 1869. Pág. 3.

Por otro lado, y debido a que la popularidad de esta ópera de Paccini fue muy grande a lo largo de todo el siglo XIX, no fueron estas las únicas veces, ni el único lugar geográfico en el que se citó el citado solo de clarinete en la prensa. Así por ejemplo, la obra se interpretó el 25 de marzo de 1881 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, tal como señala la siguiente reseña periodística:

“Por enfermedad del señor Bulterini, harto manifestada en la representación de anteanoche, no pudo repetirse ayer la ópera «L’Affricana» siendo sustituida por la *Saffo*, en la que el señor Salvatori volvió a conquistar otro triunfo en su soberbio solo de clarinete. [...]”¹⁰⁰¹.

Por su parte, se interpretaba la misma obra el 5 de noviembre de 1884 en el teatro Alambra de Madrid, y de nuevo apareció una pequeña mención al citado solo, señalando que “el solo de clarinete fue aplaudido también”¹⁰⁰².

Otro solo clarinetístico muy relevante en el repertorio operístico decimonónico internacional fue el incluido por Donizetti en su ópera *Poliuto*. Así, se puede citar la reseña aparecida en la *Gaceta Musical de Madrid* con motivo de las representaciones realizadas de dicha ópera el miércoles 10 y el jueves 11 de octubre de 1855 en el Teatro Real de la propia capital:

“[...] Queriendo la empresa de este teatro [Teatro Real de Madrid] celebrar los días de S. M. la reina, dispuso para la noche del miércoles 10 la primera representación del *Poliuto*, la que fue honrada con la asistencia de SS.MM., que ocuparon el palco regio a las diez en punto.
[...] El jueves se ha repetido la misma ópera, y ha salido algo mejor. La banda que tanto contribuyó a deslucir la primera representación, aunque algo desafinada aun, ha estado sin embargo mucho mejor en esta segunda prueba. El *solo* de clarinete que precede a la cavatina de tiple, ejecutado por el Sr. Romero, ha sido muy aplaudido en ambas representaciones. [...]”¹⁰⁰³.

También aparece dicho solo en la interpretación realizada años más tarde en el propio Teatro Real, y que reseñaba la citada *Gaceta Musical de Madrid* del jueves 27 de diciembre de 1877:

“[...] *Poliuto*, con la brillante interpretación que le han dado la señorita Borghi-Mamo, el tenor Sr. Tamberlick, el barítono Sr. Boccolini y el bajo Sr. Ponsard, más que a la representación de una ópera, ha sido en las cuatro [representaciones] que vamos detallando, un certamen, un verdadero pugilato artístico, que sostiene brillantemente a su vez el Sr. Fischer (D. Enrique), ejecutando de un modo magistral, en el clarinete, el solo que precede a la cavatina de tiple, y arrancando un nutridísimo aplauso que premia el mérito de este artista de la orquesta.

[...] Recordamos, a propósito del pasaje de agilidad que ejecuta en esta pieza [la citada Borghi-Mamo], acompañada por el Sr. Fischer, como hemos dicho, con el

¹⁰⁰¹ *La Vanguardia* (Barcelona). 26 de marzo de 1881. Pág. 999.

¹⁰⁰² *La Iberia* (Madrid). 6 de noviembre de 1884. Pág. 3.

¹⁰⁰³ *Gaceta Musical de Madrid* (Madrid). Octubre de 1855. Pág. 294.

clarinete, los conciertos que en 1852 dieron en el Teatro Real la señora Cruz de Gassier y el gran clarinetista Cavallini. Entonces creímos que era imposible que se hallasen otra voz y otro instrumento que se hermanaran, confundiéndose, como se confundían y hermanaban la señora Gassier y Cavallini en las piezas de concierto que ejecutaron, entre ellas la titulada *Fiore Rossiniane*; pero desde que hemos oído las cuatro noches que se ha cantado *Poliuto* a la señorita Borghi-Mamo y al Sr. Fischer, confesamos que han palidecido en nosotros los recuerdos que guardábamos de aquellos dos artistas”¹⁰⁰⁴.

Las críticas y comentarios a la interpretación de los solos solían ser positivas, incluso cuando la interpretación general de la obra había sido deficiente. Así, la crítica a una interpretación posterior del mismo *Poliuto* de Donizetti realizada en este caso el 24 de octubre de 1883 también en el Teatro Real de Madrid se expresa como sigue:

“Teatro Real. *Poliuto*. Debut de la señorita Valda.
¡Válganos Dios y que ópera cantaron anoche! Mejor que aquello era cualquier cosa, y más bien estaríamos con no haber oído semejante profanación de la música y tamaño desacato a Donizetti.

Fue más que un naufragio, el mayor de los desastres algo inexplicable en materias de cantar óperas, una cosa que no se critica: hay que oirla para comprenderla. [...].

La verdad sea dicha: esto es lamentable, pero merecido; porque no se puede permanecer frío e impassible ante desastres como el de *Poliuto*, que siquiera por respeto a su inmortal autor debe cantarse bien, y si no hay medios hábiles para ello, no intentarlo. [...].

Sin notarlo, demasiado hemos dejado correr la pluma para lamentarnos de un mal que no tiene remedio; y en fuerza de hablar de ello casi tomamos en serio lo que pensábamos haber echado a broma; olvidando que debíamos un aplauso, olvidado por el público, al clarinete, que ejecutó admirablemente el solo del primer acto, aplauso tanto más grato cuanto más tenemos que censurar a los cantantes. En nuestra felicitación al distinguido solista incluimos la que se merecen la orquesta toda, el maestro Pérez y los coros, únicas cosas dignas de mención, según nuestro pobre y leal entender. [...]”¹⁰⁰⁵.

Otro ejemplo de este hecho, es la interpretación de la ópera “*I Capuletti e I Montecchi*” de Bellini en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el 14 de noviembre de 1890, en la que según la reseña aparecida al día siguiente en el diario *La Vanguardia* debida al crítico catalán Juan Puiggari¹⁰⁰⁶, destacó el clarinete solista:

“GRAN TEATRO DEL LICEO. «I Capuletti ed I Montecchi».

Contadas son las veces que vemos figurar en los cartelones de nuestro gran teatro la sexagenaria obra de Bellini cuyo título encabeza estas líneas, y no es de extrañar teniendo en cuenta la escasez que hoy día se nota de artistas que a facultades brillantes, añadan una esmerada escuela de vocalización.

[...] Es sabido que la música belliniana no llama ya la atención de los diletantes contemporáneos más adictos a la grandiosidad armónica de las obras que hoy día privan que a la desnudez de las cantilenas de la antigua escuela italiana, y ello no

¹⁰⁰⁴ *Gaceta Musical de Madrid* (Madrid). Jueves, 27 de diciembre de 1877. Pág. 1.

¹⁰⁰⁵ *La Iberia* (Madrid), 25 de octubre de 1883. Pág. 3.

¹⁰⁰⁶ No se han localizado datos biográficos del mismo.

obstante anoche el Liceo vióse por demás concurrido como en los días en que se pone en escena alguna de las obras predilectas del público.

[...] Los demás artistas se sostuvieron discretamente, lo propio que los coros y orquesta, siendo aplaudido el profesor de clarinete en el solo del prelude del acto tercero que hubo de repetir entre generales aplausos.

Nada diremos de la dirección del maestro Toscanini dejándolo para otra obra de más vuelo, pues en la de anoche andan tan destartados los papeles de orquesta, que se vió precisado a dirigir con una partitura para piano”¹⁰⁰⁷.

Otro ejemplo del repertorio internacional es el caso de la interpretación de la ópera *Jone* del italiano E. Petrella (Palermo -Sicilia-, 10-XII-1813; Génova, 7-IV-1877)¹⁰⁰⁸, en el teatro del Circo de Barcelona, el 2 abril de 1884:

“Esta noche volverá a ejecutarse en el teatro del Circo la ópera «Jone», que obtuvo buena acogida anteayer, a pesar de echarse de ver que había sido puesta en escena con alguna precipitación. Sin embargo, las señoras Lorenzini-Gianoli y Cescati, y los señores Fattorini, Capella y Saprisa, individual y colectivamente alcanzaron aplausos en algunas ocasiones.

Los coros regulares, y la orquesta acertada siempre bajo la entendida dirección del maestro Subeyas-Bach, habiendo alcanzado merecidos aplausos en el solo correspondiente el profesor de clarinete señor Terradas, que lo ejecutó con gran esmero”¹⁰⁰⁹.

Dicha ópera se escucharía en diversas ocasiones más en la ciudad de Barcelona, como la representación que tuvo lugar en el Teatro Gayerre el 28 de agosto de 1891 la cual, al ser reseñada por la prensa de la época señalaba que:

“[...] los coros estuvieron muy ajustados y perfectamente la orquesta, distinguiéndose el maestro señor Pérez y Cabrero y el profesor de clarinete señor Porrini, en el solo del acto tercero que hubo de repetir a fuerza de aplausos del público. [...]”¹⁰¹⁰.

Por otra parte, años antes, el 25 de mayo de 1872, la misma ópera se había interpretado en el Teatro del Circo de Madrid, y en una reseña informativa de dicha representación, el periódico *La Iberia*, tras comentar los diferentes aspectos musicales y escénicos de la citada producción se señalaba específicamente que “el solo de clarinete estuvo bien ejecutado, y se aplaudió”¹⁰¹¹.

¹⁰⁰⁷ *La Vanguardia* (Barcelona). 15 de noviembre de 1890. Pág. 5.

¹⁰⁰⁸ ROSE, Michael; BUDDEN, Julian; WERR, Sebastián. “Petrella, Errico” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIX. New York: Oxford University Press, 2000. Págs. 504-505.

¹⁰⁰⁹ *La Vanguardia* (Barcelona). 2 de abril de 1884. Pág. 2188.

¹⁰¹⁰ *La Dinastía* (Barcelona). 30 de agosto de 1891. Pág. 3.

¹⁰¹¹ *La Iberia* (Madrid). 27 de mayo de 1872. Pág. 2.

IV.1.2.3. La tipología de los clarinetes empleados en el repertorio músico-teatral español de los dos últimos tercios del siglo XIX y la transición al siglo XX.

Además del omnipresente clarinete en Sib, el uso de los clarinetes en Do y en La está totalmente documentado en lo que se refiere a los distintos géneros de la música europea a lo largo de todo el siglo XIX¹⁰¹². En este contexto pero centrado concretamente en el ámbito barcelonés se enmarca la reseña aparecida en el diario *La Vanguardia* con fecha de 26 de octubre de 1881, respecto a la presencia de un clarinete en La de características sobresalientes:

“A personas completamente peritas hemos oído hacer grandes elogios de un clarinete en *la*, que ex profeso para el celebrado concertista señor Salvatori acaba de construir el fabricante de esta capital señor Juliá, sucesor de Smith, cuyo instrumento, atendida su completa afinación y construcción, así como el tono dulcísimo que produce, calificaron aquellos de verdadera obra de arte”¹⁰¹³.

La presencia de los clarinetes en diferentes afinaciones (La, Sib y Do) se justificaba ya desde los primeros momentos mediante unos argumentos que presentaban una clara dualidad. Por un lado, se primaba la facilidad técnica de la música destinada al intérprete, usando el tipo de instrumento que por su transposición le resultara más fácilmente ejecutable, lo que significaba en la práctica el cambio de modelo de clarinete dentro de una misma obra e incluso de un movimiento. Por otro lado, muchos compositores usaban los distintos tipos de clarinetes en función de su propia y distintiva sonoridad. El primer argumento fue ganando fuerza a medida que los sistemas de digitación y mecanismo evolucionaron, posibilitando la interpretación virtualmente de casi cualquier tonalidad en un mismo instrumento, y eliminando por tanto la necesidad de cambiarlo por otro de distinta afinación en el transcurso de la interpretación de una obra. Precisamente ese fue el argumento utilizado por el virtuoso y constructor de clarinetes Iwan Müller (Reval [ahora Tallin], Estonia, 3-XII-1786; Bückeberg, 4-II-1854)¹⁰¹⁴ al desarrollar su modelo de trece llaves en los primeros años del siglo XIX. Así, tal y como afirma Eric Hoepfich:

¹⁰¹² De hecho, en lo que a la música orquestal se refiere, actualmente sigue siendo generalizado el uso del clarinete en Sib y del clarinete en La. En el caso concreto del clarinete en Do, cuyo uso fue cediendo importancia a lo largo del siglo XIX ha experimentado un cierto renacer en los últimos años, consecuencia de los planteamientos historicistas más actuales. (LAWSON, Colin; TSCHAIKOV, Basil; DOBRÉE, Georgina; HARRIS, Michael. “The clarinet family” En: *The Cambridge Companion to the Clarinet*. ... Págs. 33-74).

¹⁰¹³ *La Vanguardia* (Barcelona). 26 de octubre de 1881. Pág. 5930.

¹⁰¹⁴ La figura de Müller es de gran importancia en la historia del clarinete en la música occidental. Una muy buena aportación bibliográfica es la debida a WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi*... Págs. 154-165,

“Once in Paris, Müller’s experiments led to construction of an eclectic, thirteen-key clarinet, by the Parisian instrument-maker Gentellet. His so-called *nouvelle clarinette*, or *clarinette omnitonique*, designated «Müller-system», had a significant impact on clarinet design and clarinet playing. [...] Müller made the RH joint and the stock in one piece, so that unlike the six sections of earlier clarinet models, his clarinet was constructed in five parts, like clarinets today: mouthpiece, barrel, LH joint, RH joint and bell. The use of *corps-de-rechange* for converting an A clarinet into B-flat clarinet now became impossible. But Müller believed his *clarinette omnitonique* in B flat, could so easily play in all tonalities that A and C clarinets were superfluous”¹⁰¹⁵.

El propio Müller afirmaba en su *Méthode pour la nouvelle clarinette à 13 clefs et clarinette-alto* datado en 1821, que:

“To arrive at my proposed result [se refiere al «*clarinete omnitónico*» de su invención], it was necessary to choose between three clarinets, in A, B flat and C; I chose the clarinet in B flat, the instrument in the middle. Once the prejudice that always exists against a new system is overcome, when at last young artists recognize the superiority of the new instrument over the old ones, the use of three clarinets in C, B flat and A will disappear”¹⁰¹⁶.

Si bien los argumentos en pro del uso de un único instrumento mejorado mecánicamente, capaz de ejecutar todas las tonalidades posibles, y que por tanto convertía en prescindibles los otros tipos de clarinetes afinados en La y en Do, tuvieron desde un primer momento una gran presencia, no faltó una clara oposición a los mismos basándose precisamente en la valoración especial de las diferencias tímbricas aportadas por la variedad de modelos. En este sentido, se puede citar la respuesta negativa que en 1812 dio el comité examinador, formado por notables personalidades musicales pertenecientes al Conservatorio de París, reunido con motivo de la presentación en

completada por la misma autora en WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 181. Un buen análisis de la importancia y recepción del clarinete *sistema Müller* o *clarinete omnitónico* se puede consultar en HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 123-169.

¹⁰¹⁵ “Una vez en París los experimentos de Müller le llevaron a la construcción de un clarinete ecléctico de trece llaves por parte del fabricante parisino Gentellet. Este denominado *nouvelle clarinette* o *clarinette omnitonique*, designado «sistema Müller», tuvo un impacto significativo sobre el diseño y la forma de tocar el clarinete. [...] Müller construyó el cuerpo inferior y su prolongación en una pieza de modo que, a diferencia de las seis secciones de los modelos antiguos, su clarinete estaba construido en cinco partes como los de hoy en día: boquilla, barrilete, cuerpo superior, cuerpo inferior y campana. La utilización de los *corps-de-rechange* para convertir el clarinete en La en uno en Sib ahora era imposible. Pero Müller creía que su *clarinette omnitonique* en Sib podía tocar con tanta facilidad en cualquier tonalidad, y que por tanto los clarinetes en La y Do eran superfluos”. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 133).

¹⁰¹⁶ “Para llegar al resultado que propongo [se refiere al «clarinete omnitónico» de su invención], fue necesario elegir entre tres clarinetes en La, Sib y Do; escogí el clarinete en Sib, por ser el instrumento intermedio. Una vez superado el prejuicio que siempre existe contra un nuevo sistema, y cuando al fin los jóvenes artistas reconozcan la superioridad del nuevo instrumento sobre los antiguos, el uso de tres clarinetes en Do, Sib y La desaparecerá”. MÜLLER, Ivan. *Méthode pour la nouvelle clarinette à 13 clefs et clarinette-alto* (1821). Pág. 28. (Cit. en HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 133).

dicho centro musical del anteriormente citado *clarinette omnitonique* diseñado por el propio Iwan Müller¹⁰¹⁷:

“Our clarinets of different sizes produce different sounds; in this way the C clarinet has a brilliant and lively sound; the B-flat clarinet sounds sad and majestic, the A clarinet sounds «pastoral». Unquestionably, if M. Müller’s new clarinet is adopted exclusively, composers will be deprived of the resource of employing these distinct characteristics”.¹⁰¹⁸

En esa misma línea se manifestaría años más tarde Héctor Berlioz en su *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de 1844:

“En général les exécutants ne doivent se servir que des instruments indiqués par l’auteur. Chacun de ces instruments ayant un caractère particulier, il est au moins probable que le compositeur a choisi l’un plutôt que l’autre, par préférence pour tel ou tel timbre, et non par caprice. S’obstiner, comme le font certains virtuoses, à tout jouer (en transposant) sur la clarinette en *Sib* bémol, est donc, à de rares exceptions près, une infidélité d’exécution. Et cette infidélité deviendra bien plus manifeste et plus coupable s’il s’agit par exemple, de la clarinette en *La* [el cual podría ejecutar el *Do# grave*]¹⁰¹⁹”.

En lo que se refiere al caso español, una fuente imprescindible que documenta y confirma el uso en la música orquestal española del siglo XIX de los distintos modelos de clarinetes en *Sib* y en *La* especialmente, pero también de aquellos afinados en *Do*, viene proporcionada por la extensa introducción que el clarinetista virtuoso y editor Antonio Romero redactó para la tercera edición de su famoso *Método Completo para Clarinete* datado en 1886¹⁰²⁰. Así, según el propio Romero:

“[...] El medio empleado hasta el día para que el Clarinete pueda seguir las modulaciones de la orquesta, consiste en servirse de instrumentos contruidos en diferentes tonos, lo cual ha ofrecido siempre graves inconvenientes que me he propuesto remediar, por considerar, además, que siendo demasiado frecuentes

¹⁰¹⁷ Este comité examinador estaba formado por B. Sarrette, director en aquel momento del Conservatorio, además del clarinetista X. Lefèvre, y los compositores L. Cherubini, F. J. Gossec, C. Duvernoy, E. N. Méhul, A. F. Eler y C. S. Catel. (HOEPRICH, Erich. *The Clarinet...* Pág. 358. Nota 53).

¹⁰¹⁸ “Nuestros clarinetes de diferentes tamaños producen sonidos diferentes; de ese modo el clarinete en *Do* tiene un sonido brillante y vivo; el clarinete en *Sib* suena triste y majestuoso, el clarinete en *La* suena «pastoral». Indudablemente, si se adopta de forma exclusiva el nuevo clarinete del Sr. Müller se privará a los compositores de la oportunidad de emplear estas características distintivas”. (Cit. en HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 358. Nota 53).

¹⁰¹⁹ “En general los ejecutantes no deben utilizar más que los instrumentos indicados por el autor. Cada uno de estos instrumentos tiene un carácter particular, siendo al menos probable que el compositor a elegido uno más que otro, por preferencia por tal o cual timbre y no por capricho. Obstinarsse, como lo hacen ciertos virtuosos, en tocar todo (transportando) en el clarinete en *Sib*, es pues, salvo raras excepciones, una infidelidad de ejecución. Y esta infidelidad será todavía más manifiesta y más culpable si se trata por ejemplo del clarinete en *La* [el cual podría ejecutar el *Do# grave*]”. BERLIOZ, Héctor. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. (Peter Bloom, ed.). Kassel: Bärenreiter, 2003.

¹⁰²⁰ ROMERO, Antonio. *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 (3ª edición). Se presenta una transcripción del texto completo en el Anexo I.6. *Antonio Romero: Introducción a la 3ª edición del Método completo de clarinete (ca. 1886)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

dichas modulaciones en la música moderna, aquellos cambios de instrumentos son impracticables”¹⁰²¹.

De hecho, la invención por parte de este importante músico del sistema mecánico que terminó por denominarse *Sistema Romero*, y especialmente en lo referido a la inclusión de una llave para el Mib grave¹⁰²², responde a la idea de sustituir el uso del propio clarinete en La¹⁰²³. En este sentido, y como afirma la musicóloga Pamela Weston acerca de Romero “*he added a low E flat key to the bell of his B flat instrument, enabling A clarinet parts to be played on the one instrument*”¹⁰²⁴. Efectivamente, el propio Romero afirma que:

“[...] Deseando siempre el progreso para mi instrumento predilecto, continué trabajando en simplificar su mecanismo, que en realidad era muy complicado en 1867 y 1868, y al efecto cambié la disposición de las llaves del Sol sostenido, La natural y Si bemol dentro del pentagrama, que antes eran cerradas, convirtiéndolas en llaves abiertas, con lo que, además de facilitar su construcción y suavizar su pulsación, la sonoridad ganó también considerablemente; y por último, hice prolongar el pabellón y poner en él una nueva llave abierta, la que, cerrada con el dedo meñique de la mano derecha, produce el *Mi bemol grave*, con cuya mejora se puede ejecutar con el Clarinete en *Si bemol* toda la música escrita, o que en adelante se escriba, para los Clarinetes en *Do* o en *La*, haciendo los transportes correspondientes, desapareciendo por completo la necesidad molesta, costosa y perjudicial de emplear en las orquestas Clarinetes en diferentes tonos”¹⁰²⁵.

Si se tiene en cuenta las propias palabras de Romero transcritas en la cita inmediatamente anterior, la datación aproximada del modelo definitivo del denominado *Sistema Romero* en el que se incluyó dicho sonido Mib2 se puede situar en torno a los últimos años de la década de 1860 o los primeros de la de 1870

Otra fuente que muestra el uso de los diferentes clarinetes en la música teatral decimonónica española son las propias partituras. Se puede citar numerosos ejemplos en los que el uso de los clarinetes en La, Sib y Do en una misma obra es de sobra conocido.

¹⁰²¹ *Ibid.* Pág. 6.

¹⁰²² Se puede consultar un magnífico diagrama o esquema del diseño mecánico de este instrumento en VOORHEES, Jerry L. *The Development of Woodwind Fingering Systems in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Louisiana: Voorhees, 2003. Pág. 186, así como diversas imágenes del mismo en *Historic Musical Instruments in the Edinburgh University Collection. Catalogue of the Sir Nicholas Shackleton Collection*. (Arnold Myers, ed.). Edinburgh: Edinburgh University, 2007. Págs. 525-527.

¹⁰²³ Evidentemente, el mib grave de un clarinete en Sib es equivalente en sonido real, al mi grave de un clarinete en La.

¹⁰²⁴ “Añadió [Romero] una llave para el Mib grave en la campana de su clarinete en Sib, permitiendo ejecutar las partes de clarinete en ese mismo instrumento”. WESTON, Pamela. *Yesterday's Clarinetists: a sequel*. Ampleforth (Reino Unido): Emerson, 2002. Pág. 139.

¹⁰²⁵ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Memoria sobre el clarinete sistema Romero” En: *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 (3ª edición). Pág. 8. Ver Anexo I.6. *Antonio Romero: Introducción a la 3ª edición del Método completo de clarinete (ca. 1886)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

Así por ejemplo, aunque en la edición moderna de la ópera del ya citado anteriormente Vicente Cuyás, *La Fatucchiera*, estrenada con gran éxito en Barcelona en 1838, los clarinetes se han asimilado a la escritura moderna para clarinete en Sib, en las notas a la edición se indica que en el manuscrito original se usaban las diferentes afinaciones, aunque sin especificar los movimientos exactos. Ya con anterioridad el uso de los tres tipos de clarinetes se puede documentar en la ópera de Ramón Carnicer *Elena e Constantino*¹⁰²⁶ datada en 1821. Lo mismo ocurre en la edición de la zarzuela de Arrieta *El Grumete*¹⁰²⁷, estrenada en Madrid en 1853, en la que si bien el editor señala la presencia de dichos clarinetes en la fuente original, no indica ni cuales eran exactamente, hecho especialmente relevante en lo que se refiere al clarinete en Do, ni en que escenas aparece cada uno. Caso contrario es lo ocurrido con algunas de las ediciones modernas de varias de las zarzuelas más famosas de Arrieta y Barbieri, debidas a M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino, en las que si bien se usa la escritura moderna para clarinete en Sib, se indica la instrumentación original de cada una de las escenas. Así, en *Jugar con fuego*¹⁰²⁸, estrenada en Madrid en 1851, aparecen los tres tipos de clarinetes comentados en Do, Sib y La, como se puede observar en la Tabla IV-1.

TABLA IV-1
Uso de los diferentes clarinetes (Do, Sib y La) en la zarzuela
de Barbieri *Jugar con fuego* (Madrid, 1851)

Escena	Tipo clarinete	Tonalidades
1	Do	Sol-Re-Sol
2	Sib	Fa-Do
3	Sib	Fa-Do
4	La	Sol-Do
5	La	Sol-Do
6	Sib	Fa
7	Do	Sol-Do-Sol
8	Sib	Sol-Do
9	Do	Sol
10	La	Fa
11	Sib	Sib
12	Do	Sol

¹⁰²⁶ CARNICER, Ramón. *Elena e Constantino. Damma Eroico-Comico in due atti*. (Grover Wilkins, ed.). Madrid: ICCMU, 2005.

¹⁰²⁷ ARRIETA, . *El Grumete*. (Fernando J. Cabañas Alamán, ed.). Madrid: ICCMU, 1994.

¹⁰²⁸ BARBIERI, Fco. Asenjo. *Jugar con fuego. Zarzuela en tres actos*. (M^a Encina Cortizo, ed.). Madrid: ICCMU, 1992.

Lo mismo ocurre en *El dominó azul*, zarzuela en tres actos de Emilio Arrieta¹⁰²⁹ estrenada en Madrid en 1853, en la que se observa la distribución del uso de los diferentes clarinetes según se señala en la Tabla IV-2:

TABLA IV-2
Uso de los diferentes clarinetes (Do, Sib y La) en la zarzuela de Arrieta *El dominó azul* (Madrid, 1853)

Escena	Tipo clarinete	Tonalidades
1	Sib	Mib- Do- Mi
2	Do	Do- Fa- Re
3	Do	Do
4	La	Fa
5	La-Do	Fa
6	Sib	Fa
7	La	Fa
8	Sib	Lab-Mib
9	Sib	Mib
10	La-Sib	Mib
11	Sib	Fa
12	Sib	Mib
13	Sib-Do	sol-Sol-do-Do
14	La	La
15	Sib	Mib

En fechas posteriores todavía aparecen ejemplos de partituras en las que se verifica el uso del clarinete en Do, junto al Sib y La. Así, por ejemplo, se puede citar la zarzuela en tres actos de Barbieri *El barberillo de Lavapies*¹⁰³⁰, estrenada en Madrid en 1874, como se puede apreciar en la Tabla IV-3.

TABLA IV-3
Uso de los diferentes clarinetes (Do, Sib y La) en la zarzuela de Barbieri *El barberillo de Lavapies* (Madrid, 1874)

Escena	Tipo clarinete	Tonalidades
1	Do	Sol-Re
2	La	La
3	Do	Re-Sol
4	Sib	Fa
5	La	Re
6	Sib	Mib
7	Sib	Lab-Reb
8	Do	Mi-la
9	Do	Re
10	Do	Sol
11	La	Re-Mi
12	Do	La
13	Do	la-re-Re

¹⁰²⁹ ARRIETA, Emilio. *El dominó azul. Zarzuela en tres actos*. (M^a Encina Cortizo; Ramón Sobrino, Eds.). Madrid: ICCMU, 1994.

¹⁰³⁰ BARBIERI, Fco.Asenjo. *El barberillo de Lavapies. Zarzuela en tres actos*. (M^a Encina Cortizo; Ramón Sobrino, eds.). Madrid: ICCMU, 1994.

Escena	Tipo clarinete	Tonalidades
14	Do	Re-Sol-
15	Do	Do
16A	Do	Sol
16B	Do	Do

También se usan los diferentes clarinetes en La, Sib, y Do en partituras zarzuelísticas de otros autores, datadas ya con posterioridad en el último cuarto del siglo XIX y primeros años del siglo XX, especialmente en las debidas a Federico Chueca. Así por ejemplo, se puede citar *La Gran Vía*¹⁰³¹, estrenada en Madrid en 1886, y que presenta una distribución instrumental según se indica en la Tabla IV-4.

TABLA IV-4
Uso de los diferentes clarinetes (Do, Sib y La) en la zarzuela de Chueca y Valverde *La Gran Vía* (Madrid, 1886)

Escena	Tipo clarinete	Tonalidades
1	Do	Do-Fa-Sib
2	Do	Do-Sol
3	Do	Do
4	La	Sib-Sol
5ª	Do	Sin influencia técnica
5B	----	---
6	Do	Do
7ª	---	---
7B	Do	Do
8	Sib	Sol-Do-Sol
9ª	La	Do
9B	La	Mib
10	Do	Do
11	Do	Do
12	Do	Fa
13	La	Do-Fa-Sib

También se pueden citar otras obras de Chueca tales como *El chaleco blanco*¹⁰³² (Madrid, 1890) en la que aparece los tres tipos de clarinetes citados, o *El año pasado por agua*¹⁰³³ (Madrid, 1889), con la particularidad de utilizar únicamente los clarinetes en Do y Sib, excluyendo el afinado en La. En este sentido, más singular es *El Bateo*¹⁰³⁴ (Madrid, 1901), por su uso exclusivo de los clarinetes en La y en Do, y la exclusión del afinado en Sib.

¹⁰³¹ CHUECA, Federico; VALVERDE, Joaquín. *La Gran Vía. Revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera e n un acto*. (Mª Encina Cortizo; Ramón Sobrino eds.) Madrid: ICCMU, 1996.

¹⁰³² CHUECA, Federico. *El chaleco blanco. Episodio cómico-lírico en un acto*. (Claudio Prieto, ed.) Madrid: ICCMU, 1996.

¹⁰³³ CHUECA, Federico. *El año pasado por agua. Revista general de 1888 en un acto*. (José Luis Navarro, ed.) Madrid: ICCMU, 1997.

¹⁰³⁴ CHUECA, Federico. *El Bateo. Sainete en un acto*. (Mª Encina Cortizo; Ramón Sobrino eds.) Madrid: ICCMU, 1993.

Con todo, en el último cuarto del siglo XIX, se percibe una cierta tendencia al abandono del uso del clarinete en Do, multiplicándose los ejemplos de obras que limitan su instrumentación a los clarinetes en La y en Sib, combinación que a la sazón terminaría por erigirse en estándar, y que ha llegado hasta nuestros días. Entre estas obras se puede citar *Los sobrinos del capitán Grant*¹⁰³⁵ (Madrid, 1877), de Manuel Fernández Caballero, *Cádiz*¹⁰³⁶ del citado Federico Chueca (Madrid, 1886), *La Bruja*¹⁰³⁷ (Madrid, 1887) y *El rey que rabió*¹⁰³⁸ (Madrid, 1891) de Ruperto Chapí (Villena, 27-III-1851; Madrid, 25-III-1909)¹⁰³⁹, *La verbena de la paloma*¹⁰⁴⁰ (Madrid, 1894) de Tomás Bretón (Salamanca, 29-XII-1850; Madrid, 2-XII-1923)¹⁰⁴¹ o *La Tempranica*¹⁰⁴² (Madrid, 1900) de Gerónimo Giménez.

Por otra parte, respecto a la inclusión en la música teatral decimonónica española de los clarinetes clasificados dentro del epígrafe denominado como *instrumentos especiales* a saber, clarinetes bajos, clarinete altos y *corni di bassetto*, así como requintos en distintas afinaciones, hay que decir que únicamente se ha podido documentar de entre todos ellos el uso del requinto en Mib y del clarinete bajo. De hecho, la inclusión de pleno derecho de ambos instrumentos en las plantillas orquestales requeridas por los propios compositores españoles se retrasó prácticamente hasta finales del siglo XIX o incluso principios del XX. Teniendo en cuenta lo anterior, hay que señalar sin embargo que las primeras apariciones del requinto en las partituras teatrales españolas fueron de la mano de la introducción del elemento dramático representado por la denominada *banda sul palco* o *banda en escena*. Así, *La Fatucchiera*¹⁰⁴³, ópera de Vicente Cuyás (Palma de Mallorca, 6-II-1816; Barcelona, 7-II-1839)¹⁰⁴⁴ estrenada en Barcelona en 1838, es la fuente músico-teatral española más antigua documentada hasta

¹⁰³⁵ FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel. *Los sobrinos del capitán Grant. Novela cómico-lírico-dramática en cuatro actos*. (Xavier de Paz, ed.). Madrid: ICCMU, 2002.

¹⁰³⁶ CHUECA, Federico. *Cádiz. Episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos*. (Miguel Roa, ed.). Madrid: ICCMU, 1997.

¹⁰³⁷ CHAPÍ, Ruperto. *La Bruja. Zarzuela en tres actos*. (Miguel Roa, ed.). Madrid: ICCMU, 2002.

¹⁰³⁸ CHAPÍ, Ruperto. *El rey que rabió. Zarzuela en tres actos*. (Tomás Marco, ed.). Madrid: ICCMU, 1996.

¹⁰³⁹ GARCÍA IBERNI, Luis. "Chapí. 1. Chapí Lorente, Ruperto" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 542-566.

¹⁰⁴⁰ BRETÓN, Tomás. *La verbena de la paloma. Sainete lírico en un acto*. (Ramón Barce, ed.). Madrid: ICCMU, 1994.

¹⁰⁴¹ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. "Bretón. 1. Bretón Hernández, Tomás" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 682-692.

¹⁰⁴² GIMÉNEZ, Gerónimo. *La Tempranica. Zarzuela en un acto*. (Claudio Prieto, ed.). Madrid: ICCMU, 1999.

¹⁰⁴³ CUYÁS, Vicente. *La Fatucchiera (La Hechicera)*. (Francesc Cortés, ed.). Madrid: ICCMU, 1998.

¹⁰⁴⁴ CASARES RODICIO, Emilio. "Cuyás Borés, Vicente" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 335.

ahora en la que se utiliza el requinto en Mib, precisamente en la banda que aparece en la escena primera del primer acto. Este uso tan específico del instrumento se mantendrá a lo largo de todo el siglo XIX en la música teatral española. Así, se puede citar su inclusión en la plantilla instrumental empleada por Barbieri en las bandas en escena que él mismo introdujo en diversas de su zarzuelas, tales como *El marqués de Caravaca* (zarzuela en dos actos, 1853), *Los diamantes de la Corona* (zarzuela en tres actos, 1854), *Entre dos aguas* (zarzuela en tres actos, 1856) o *Amar sin conocer* (zarzuela en tres actos, 1858). Por el contrario, el uso más antiguo documentado hasta el momento del requinto como instrumento de pleno derecho de la plantilla orquestal propiamente dicha, y no tanto como miembro de las típicas *bandas en escena*, se registró ya en el siglo XX, con el estreno de la ópera *Margarita la Tornera* en 1909. La plantilla orquestal de dicha ópera debida a Ruperto Chapí incluía por primera vez en España una sección completa de clarinetes (requinto, 2 clarinetes, y clarinete bajo), que en cierta manera refleja la evolución natural del talento orquestador del compositor, así como condensa la influencia que las corrientes wagnerianas ejercieron sobre el mismo, especialmente en el sentido de un mayor tamaño y variedad de timbres en la orquesta. En este sentido, no se debe olvidar que el compositor alemán empleó la sección clarinetística al completo en diversas de sus obras¹⁰⁴⁵, siendo muy probable que el propio Chapí conociera el efecto musical de tales instrumentaciones¹⁰⁴⁶.

Por su parte, el uso del clarinete bajo en la música teatral española, por otra parte muy infrecuente, se puede documentar por regla general a partir de la última década del siglo XIX. Sin excluir totalmente la posibilidad, representada por el caso concreto de la temprana obra de Chapí *Las Naves de Cortés*¹⁰⁴⁷ datada en 1874¹⁰⁴⁸, no parece demasiado probable la existencia de otras obras músico-teatrales españolas anteriores a la última década del siglo XIX y que registren la participación del clarinete bajo en su

¹⁰⁴⁵ HOEPRICH, Erich. *The Clarinet...* Págs. 272-282.

¹⁰⁴⁶ Además del estudio directo que Chapí pudo realizar sobre las partituras orquestales wagnerianas, es indudable que tuvo la oportunidad de escuchar algunas de las obras del compositor alemán de forma directa. En este sentido, hay que señalar que la recepción de la ópera wagneriana en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX ha sido analizada en profundidad por SUÁREZ, José Ignacio. “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, X (2005). Págs. 71-96; _____ . “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XIV (2007). Págs. 73-142.

¹⁰⁴⁷ *Las Naves de Cortés: Cuadro lírico en un acto música de Ruperto Chapí*. Museo Nacional del Teatro. Ms. Sign. Ópera-1433. (Cit. en GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; GÓMEZ DEL PULGAR, Eugenio. *Catálogo de los Fondos Musicales del Museo Nacional del Teatro*. Madrid: INAEM-MEC, 1998. Págs. 56-57).

¹⁰⁴⁸ GARCÍA IBERNI, Luis. “Chapí” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 542-569.

plantilla orquestal. Así por ejemplo, se puede señalar el caso de la ópera de Pedrell, *Els Pirineus*¹⁰⁴⁹ fechada en 1890-91¹⁰⁵⁰. De esa misma década datan las óperas de Tomás Bretón, *Garín*¹⁰⁵¹, estrenada en 1892, *La Dolores*¹⁰⁵², fechada en 1895, o *Raquel*¹⁰⁵³, estrenada a su vez en 1900¹⁰⁵⁴, todas ellas con la inclusión de dicho instrumento. También se puede citar *Pepita Jiménez*¹⁰⁵⁵ de Isaac Albéniz, de 1896¹⁰⁵⁶, o *Maria del Carmen* de Enrique Granados, estrenada en 1898¹⁰⁵⁷. En este sentido se puede reproducir algunas de las reseñas periodísticas de los estrenos de dichas obras que informan sobre el uso del instrumento. Es el caso de *La Dolores* de Bretón, sobre la que apareció una extensa reseña con cierto carácter analítico con motivo de su estreno en el Teatro de la Zarzuela en el diario *La Correspondencia de España* del 18 de marzo de 1895

“[...] La salida de Dolores con la guitarra, excitando a su pérfido amante, va acompañada de un crescendo en la orquesta de gran efecto dramático; y en el dúo que sigue, entre esta y Melchor, hay pasajes en los instrumentos de cuerda de expresión profunda y dolorosa, en que las síncopas y el timbre del clarinete bajo vienen a formar un conjunto admirable y conmovedor [...]”¹⁰⁵⁸.

También se puede reproducir la reseña periodística del estreno de *María Dolores* de Granados aparecido en el *Heraldo de Madrid* del 13 de noviembre de 1898:

“[...] La del tío Maticas y el doctor [la escena] está instrumentada de un modo magistral. El clarinete bajo hace la nota de base completando el acorde de *do menor*, tono en que empieza la escena, los dos restantes clarinetes; contribuyen al ambiente de este principio, el arpa en arpegios de *do sostenido menor*

¹⁰⁴⁹ PEDRELL, Felipe. *Los Pirineus*. (Francesc Cortès; Edmon Colomer, ed.). Madrid: ICCMU, 2004.

¹⁰⁵⁰ BONASTRE, Francesc. “Pedrell. 1. Pedrell Sabaté, Felipe” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 548-560.

¹⁰⁵¹ *Garín o l'Eremita di Montserrat: Damma lírico in quattro acti e música de Tomás Bretón*. Museo Nacional del Teatro. Ms. Sign. Ópera-1400. (Cit. en GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; GÓMEZ DEL PULGAR, Eugenio. *Catálogo de los Fondos Musicales del Museo Nacional del Teatro*. Madrid: INAEM-MEC, 1998. Págs. 45-46).

¹⁰⁵² BRETÓN, Tomás. *La Dolores. Drama lírico en tres actos*. (Ángel Oliver, ed.). Madrid: ICCMU, 1999.

¹⁰⁵³ *Raquel: Ópera española en cuatro actos letra y música de Tomás Bretón*. Museo Nacional del Teatro. Ms. Sign. Ópera-1399. (Cit. en GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; GÓMEZ DEL PULGAR, Eugenio. *Catálogo de los Fondos Musicales del Museo Nacional del Teatro...* Págs. 47-48).

¹⁰⁵⁴ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Bretón. 1. Bretón Hernández, Tomás” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 682-692.

¹⁰⁵⁵ ALBÉNIZ, Isaac. *Pepita Jiménez. Comedia lírica en dos actos*. (José Soler, ed.). Madrid: ICCMU, 1996.

¹⁰⁵⁶ IGLESIAS, Antonio; KALFA, Jacqueline. “Albéniz Pascual, Isaac Manuel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 188-201.

¹⁰⁵⁷ RIVA, Douglas. “Granados, Enrique” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 852-866.

¹⁰⁵⁸ *La Correspondencia de España* (Madrid). 18 de marzo de 1895. Pág. 1.

acompañando a una sentidísima melodía de la flauta de *cromatismo* encantador [...]”¹⁰⁵⁹.

Por otro lado, hay que señalar que en todas las composiciones anteriormente citadas el clarinete bajo se introduce alternando con el clarinete segundo con bastante consistencia en su uso orquestal, preferentemente como refuerzo y sostén armónico, observándose en la obra de Albéniz un tratamiento más avanzado e individualizado del propio instrumento, aprovechando de forma más intensiva sus posibilidades tímbricas, cromáticas y de tesitura.

Ya en los primeros años del siglo XX se puede citar algún ejemplo como la ópera *Excelsior* de Arturo Saco del Valle (Gerona, 2-II-1869; Madrid, 3-XI-1932)¹⁰⁶⁰. Según Ramón Sobrino, los materiales de partes de esta obra conservados bajo el título de *Excelsior, Introducción y escena* en el archivo de la antigua Sociedad de Conciertos de Madrid, depositado en la biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, presentan una parte destinada específicamente a este instrumento¹⁰⁶¹. Con todo, fue la ópera de Ruperto Chapí *Margarita la Tornera*, citada anteriormente y datada ya en 1909, en la que como ya se ha comentado anteriormente no solo aparecía por primera vez en España una sección de clarinetes completa, sino que constituye la primera ocasión en la que se aprovechó al máximo la potencialidad intrínseca a una instrumentación orquestal con la presencia de dicha sección de clarinetes completa.

Por otra parte, al igual que ocurrió con el requinto, el clarinete bajo hizo también acto de presencia en las ya mencionadas *bandas sul palco* que los compositores de música teatral españoles incluían en sus obras, aunque ya iniciado el siglo XX. Como señala Ramón Sobrino:

“También la banda es empleada con frecuencia en las obras de Pablo Luna. Así, *Sangre y arena*, 1911, incluye una banda con flautín, flauta, 2 clarinetes, saxofón alto, saxofón tenor, 2 trompas, 3 trombones, tuba, bugle, 2 cornetines, 2 fliscornos, requinto, caja y bombo, 2 clarinetes bajos, esto es, 22 intérpretes; [...] *El café cantante* emplea una banda con 2 clarinetes, clarinete bajo, saxofón alto, saxofón tenor, 2 trompas, 3 trombones, tuba, bugle, 2 cornetines, 2 fliscornos, requinto, bombo, saxofón bajo, esto es, 19 intérpretes”¹⁰⁶².

¹⁰⁵⁹ *El Heraldo de Madrid* (Madrid). 13 de noviembre de 1898. Pág. 1.

¹⁰⁶⁰ CASARES RODICIO, Emilio. “Saco del Valle y Flores, Arturo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 523-524.

¹⁰⁶¹ SOBRINO, Ramón. “Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de conciertos de Madrid” En: *Anuario Musical*, XLV (1990). Págs. 235-295.

¹⁰⁶² SOBRINO, Ramón. “Banda” En: *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica* Vol. I. Madrid: ICCMU, 2002. Pág. 211.

IV.2. El uso del clarinete en la música instrumental española del siglo XIX.

Tradicionalmente la producción musical instrumental española del siglo XIX, y especialmente de su primera mitad, no ha sido muy tenida en cuenta por los distintos estudios musicológicos. Más bien, se puede afirmar que salvo excepciones, dicho género ha sido cuando menos infravalorado en la musicología española tradicional e incluso por la más reciente hasta hace relativamente poco tiempo¹⁰⁶³, tanto por considerar la propia producción musical instrumental española como de baja calidad, como por responder al cliché en parte verdadero, en parte estereotipado, que lo consideraba como un siglo total y absolutamente dominado por la música vocal, tanto en lo que se refiere a la ópera y la zarzuela en sus distintas versiones como por la música de salón, con especial atención a la canción española del siglo XIX¹⁰⁶⁴. En realidad constituye este un caso típico en el que si bien la realidad histórica de la época se caracterizaba por situar de forma evidente los géneros vocales por encima de los

¹⁰⁶³ Dentro de lo que se podría denominar un acercamiento global al romanticismo español, y en lo que concierne a los trabajos considerados ya actualmente como *clásicos*, aunque de fechas relativamente cercanas se puede citar el debido a A.A.V.V. *Cuadernos de Música. El Romanticismo Musical Español*. (Jacinto Torres Mulas, dir.). Madrid: Revista Ritmo, 1982. También el debido a GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. (Pablo López de Osaba, dir.). Madrid. Alianza, 1984. De la lectura de ambos trabajos, se deduce una consideración bastante secundaria para todo aquello que se refiere a la música instrumental española del XIX, especialmente de lo correspondiente a la primera mitad de dicho siglo. Tras la Tesis Doctoral debida a SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo, 1993, se han ido incorporando paulatinamente nuevas aportaciones como las debidas a ASTRUELLS MORENO, Salvador. *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. (Tesis Doctoral.) Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2004; COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L'activitat concertística a Barcelona durant la primera meitat del segle XIX. Aproximació històrica*. (Tesis Doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona- Servei de Publicacions, 1997; CUADRADO CAPARRÓS, Dolores. *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1939)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca, 2006; SANCHO CARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. (Tesis Doctoral). Valencia: Servei de Publicacions de la Universidad de Valencia, 2003; SÁNCHEZ HUEDO, Olga. *La Banda Municipal de Música de Albacete: desde sus orígenes hasta la primera década del siglo XX*. (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca, 2008. Por otro lado, si bien en la monografía *La música española en el siglo XIX*. (Emilio Casares; Celsa Alonso eds.). Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001, citada ya con anterioridad y ciertamente un tanto más moderna, se dedica un capítulo al estudio de la música instrumental sinfónica española del siglo XIX debido al propio Ramón Sobrino, los estudios específicos centrados en instrumentos concretos en el marco de dicho contexto son escasísimos. Sólo se puede citar el dedicado a la flauta debido a GERICÓ TRILLA, Joaquín; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *La Flauta en España en el Siglo XIX*. Madrid: Real Musical, 2001, los dedicados al oboe, como el debido a LLIMERÀ DUS, Vicent. *La primera obra didàctica per a oboé a Espanya: el mètode d'Enrique Marzo i Feo (1870)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008, así como los dedicados a la trompa, centrado en este caso principalmente en la música del barroco valenciano debido a ALBEROLA i VERDÚ, Josep Antoni. *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*. Benaguacil (Valencia): Consolat de Mar, 2000, así como la aportación al estudio de este mismo instrumento que ha realizado LLIMERÀ DUS, Juan José. "Breve reseña de la Trompa en España" En: *Libro oficial del International Horn Symposium. 36 Congreso Internacional de Trompas*. Valencia: 2004. Págs. 15-21.

¹⁰⁶⁴ Existe un magnífico estudio sobre este tema debido a ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998.

instrumentales, esta ha sido magnificada a posteriori por la musicología tradicional hasta dar la impresión que estos últimos prácticamente no tuvieron existencia o vida propia. En este sentido, aunque desde una perspectiva más abierta a otras posibles interpretaciones históricas, se expresa Xosé Aviñoa cuando afirma que:

“La España del primer tercio del siglo XIX consume ópera hasta por los codos e ignora todo cuanto se refiere a la vida concertística; aunque está por certificar que esta situación permita suponer un cierto retraso en la evolución estética de nuestro país, como siempre se ha querido mostrar”¹⁰⁶⁵.

Así, y en líneas generales, se puede afirmar que en lo que respecta al siglo XIX la música instrumental no tuvo un especial brillo como género independiente, estando en todo caso supeditada a las programaciones operísticas y de música vocal. Ejemplo de ello son los innumerables programas de concierto desarrollados tanto en teatros comerciales propiamente dichos, como en los típicos salones decimonónicos, fueran de carácter particular o privado, u organizados por las numerosas sociedades filarmónicas o de conciertos que florecieron hacia mitad de dicho siglo¹⁰⁶⁶. En todos los ámbitos

¹⁰⁶⁵ AVIÑO A, Xosé. “Aquel año de 1845” En: *Anuario Musical*, XLV (1990). Págs. 133-188.

¹⁰⁶⁶ El fenómeno del asociacionismo musical en España ha sido ampliamente estudiado especialmente en las dos últimas décadas, centrándose en un primer momento y de forma primordial en los aspectos referidos a la música coral, para posteriormente ser ampliado a los aspectos relacionados con la música instrumental. Relativos al primer aspecto existen numerosos estudios y publicaciones, entre los que se puede citar los debidos a A.A.V.V. *Associacions i societat civil a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991; NAGORE FERRER, María: “Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, XVI, 1-2 (1993). Págs. 125-134; CARBONELL i GUBERNA, Jaume. “Los coros de Clavé, un ejemplo de música en sociedad” En: *Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIX^e-XX^e siècles)*. *Bulletin d'Histoire Contemporaine d'Espagne*, XII, 20 (1994). Págs. 68-78; NAGORE FERRER, María. “El movimiento coral en España en el siglo XIX” En: *La música en España en el siglo XIX* (E. Casares y C. Alonso eds.). Oviedo. Universidad, 1995. Págs. 425-462, así como el conjunto de artículos publicados conjuntamente en la recopilación denominada *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)*, (Jaume Carbonell i Guberna, coord.). Barcelona, Oikos-Tau, 1998. Con un carácter más amplio y general, no solo centrados en la música vocal, sino con la presencia también de interesantes estudios sobre diferentes aspectos de la música instrumental española del siglo XIX y principios del XX se puede citar la colección de artículos publicados conjuntamente en la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). De entre estos hay que señalar los debidos a CORTIZO, María Encina; SOBRINO, R.: “Asociacionismo musical en España”; ALONSO, Celsa: “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas”; CORTIZO, María Encina: “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna”; ÁLVAREZ CAÑIBANO, A.: “Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario”; GARCÍA FRAILE, Dámaso: “La Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, una experiencia ciudadana. Salamanca 1838-39”; SOBRINO, R.: “La sociedad de Concursos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”; GARCÍA VELASCO, M.: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)”; SÁNCHEZ, M. A.: “La Sociedad de Música Clásica di Camera”; NAGORE FERRER, M.: “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”; IBERNI, L. G.: “La constitución de la Sociedad de Autores”; TEMES, J. L.: “La sección de música del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1880-1936”; BONASTRE, F.: “El asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Orquesta Pau Casals y la Banda Municipal”; LÓPEZ-CALO, J.: “Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950”; CASARES RODICIO, E.: “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español”; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “Las sociedades musicales en Almería. Granada y Sevilla entre 1900-1936”. Un artículo de aparición

citados se hace patente la prominencia del repertorio vocal sobre el instrumental. Así, por ejemplo, los programas de concierto que se organizaban en el Real Conservatorio de Madrid desde su fundación no eran ajenos a esta clara tendencia. En este sentido, se puede citar la reseña aparecida en el periódico madrileño *El Correo de las Damas*, en su edición de 10 de enero de 1834:

“Noticias diversas.

En la noche del 6 del corriente se dignó S.M. la reina gobernadora honrar con su augusta presencia el Real Conservatorio de música, en el cual se ejecutó la función siguiente.

Variaciones para clarinete por el alumno D. Benito Moreno. Primer acto de la comedia de D. Manuel de Gorostiza, titulada *Don Dieguito*. [...] Aria del *Podesta* en la *Gazza ladra*, cantada por el alumno D. Joaquín Reguer, y Coros. – Segundo acto de la comedia. – Dúo de Pipo y Nineta por doña Manuela Oreiro Lema y doña Dolores García. – Tercer acto de la comedia. – Terceto de tres bajos en la *Margarita de Anjou* de *Meyerbeer*, por D. Rafael Galán, D. Francisco Calvete y D. Cayetano García. – Cuarto acto de la comedia. – Dúo de *Blanca y Falliero* de *Rossini*, por doña Manuela Oreiro Lema y doña Josefa Pieri. – Quinto acto de la comedia”¹⁰⁶⁷.

Como se puede observar en la reseña periodística anterior, la configuración de un programa de concierto en la época era variopinta, admitiendo también la representación teatral. Precisamente en el caso del Real Conservatorio tanto más, por cuanto en él se incluía la enseñanza de la declamación y de las lenguas española e italiana como parte del arte dramático¹⁰⁶⁸. Hay que señalar el predominio abrumador de la música vocal de carácter operístico sobre la música instrumental, aunque la misma está también representada precisamente por la interpretación de unas *variaciones* destinadas al clarinete.

Se puede citar otros ejemplos de la presencia teatral en la programación concertística, y no sólo en Madrid, sino también en provincias. Es el caso del concierto interpretado en León a finales de 1876, en el que el programa estuvo constituido predominantemente por diversas piezas instrumentales, incluyendo también una pequeña obra teatral:

más reciente centrado en la citada cuestión del asociacionismo es el debido a DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Las Sociedades Musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)” En: *Anuario Musical*, LVIII (2003). Págs. 253-277. Por su parte, las cuestiones referidas al género representado por la música de salón han sido estudiadas especialmente en el magnífico estudio llevado a cabo por ALONSO, Celsa. “Los salones: un espacio musical para la España del XIX” En: *Anuario Musical*, IIL (1993). Págs. 165-206. También el más reciente debido a DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbre socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)” En: *Anuario Musical*, LXI (2006). Págs. 189-210.

¹⁰⁶⁷ *El Correo de las Damas* (Madrid) 10 de enero de 1834. Pág. 10.

¹⁰⁶⁸ *Mercurio de España* (Madrid). Agosto de 1830. Págs. 107-108.

“Gran Concierto para mañana domingo.

1º. Sinfonía de la ópera Norma. 2º. Sexto concierto de Hertz. 3º. Fantasía de violín. 4º. La comedia en un acto *Pascual y Carranza*. 5º. Variación de flauta. 6º. Sonata de Hummel. 7º. Pout-purri de aires nacionales. 8º. Fantasía de clarinete. 9º. Avemaría de Gounod. 10º y último. Aria de barítono, por la charanga del batallón de la reserva”¹⁰⁶⁹.

Por su parte, se puede citar el espectáculo representado el 22 de diciembre de 1866 en Badajoz, en el que también se puede apreciar la participación conjunta de música y representación teatral:

“En el Teatro del Campo de San Juan se celebró una función el sábado día 22 de diciembre. Tras la representación del drama *Cada cual con su razón*, el profesor Sr. Cisneros ejecutó en la flauta unas lindas variaciones sobre el tema de la ópera *Il Rigoletto*, siendo muy aplaudido”¹⁰⁷⁰.

También en Badajoz, el celebrado unos meses más tarde, en abril de 1869:

“En la función extraordinaria celebrada en el Teatro del Campo de San Juan el lunes día 26 a beneficio de los jóvenes a quienes les ha tocado la suerte de soldado, el Regimiento de Asturias abrió la función tocando La Batalla de Inkerman. Después de la escenificación de la comedia El diputado presunto, la Orquesta Española tocó la sinfonía de Semiramidó [sic] y La Malagueña, a petición del público”¹⁰⁷¹.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, y a pesar de que la realidad histórico-musical española del momento señalaba normalmente hacia una mínima representación de los géneros puramente instrumentales, en los cuales como es lógico se incluía la producción compositiva destinada al clarinete, traducida si no en una cierta devaluación de los mismos, sí en una posición claramente marginal comparados con los géneros vocal y teatral, es evidente que un intento de descripción de la historia del instrumento en la España del siglo XIX, ha de pasar forzosamente por una revisión y estudio detenido de todos los diferentes aspectos histórico-musicales de dicho período. Se debe atender por tanto, a una perspectiva más amplia que contemple no sólo la música instrumental orquestal y la de cámara, tradicionalmente únicos centros de atención para el musicólogo, sino también la música de carácter más popular representada por la producción orquestal destinada a bailes y ocasiones festivas, y especialmente la

¹⁰⁶⁹ *El Porvenir de León* (León), nº 1372, 30 de diciembre de 1876. (Cit. en FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía. *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*. -Tesis Doctoral-. Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED. Madrid: 1997. -Inédito-. Pág. 402).

¹⁰⁷⁰ *Crónica de Badajoz* (Badajoz), nº 213, 28 de diciembre de 1866. (Cit. en SUÁREZ MUÑOZ, Ángel. *La vida escénica en Badajoz: 1860-1886*. -Tesis Doctoral-. Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED. Madrid: 1994. -Inédito-. Pág. 395).

¹⁰⁷¹ *Crónica de Badajoz* (Badajoz), nº 382, 28 de abril de 1869. (Cit. en *Ibidem*).

producción musical destinada a las florecientes agrupaciones bandísticas de carácter militar primero y civil después. Evidentemente, el estudio musicológico de dichas manifestaciones debe partir de la revisión de las diversas fuentes primarias constituidas por las propias partituras conservadas de la época.

Así, el presente capítulo se asentará sobre dos ejes temáticos fundamentales. En primer lugar, se tratará las cuestiones referidas al clarinete como instrumento orquestal, tanto *tutti* como solista concertante con orquesta. A continuación, se analizará el papel del clarinete en la música de cámara española, y su inclusión y uso en las distintas tipologías de agrupaciones camerísticas registradas en España. Finalmente, y a pesar que por propia definición, el estudio de la relación establecida entre el clarinete y las bandas de música civiles y militares en el contexto musical español del XIX podría ser también incluido en este capítulo, será desarrollado sin embargo en el siguiente, debido a la importancia específica que con total seguridad dicha cuestión tuvo en la propia época objeto de estudio.

IV.2.1. El clarinete como instrumento orquestal en la música del siglo XIX español.

Como se ha comentado ya anteriormente, en líneas generales y en lo que a la España del XIX se refiere, especialmente en lo tocante a la primera mitad de dicho siglo, se puede señalar que los conciertos dedicados íntegramente a música instrumental, y entre ellos los específicamente orquestales, tanto los que podríamos denominar propiamente sinfónicos como los de tipo concertante, fueron una realidad objetiva y palpable, aunque como es evidente, de carácter cuantitativamente muy minoritario. Sin embargo, no sólo tuvieron una presencia y un impacto incomparablemente menor si los comparamos con la ópera y la música teatral, sino que los propios repertorios se vieron influenciados claramente por estos últimos géneros, puesto que la forma usual en que el género instrumental hacía acto de presencia en los conciertos de la época, era mezclado o combinado con música vocal o teatral. Así, según José Subirá:

“Las orquestas españolas, en la primera mitad del siglo XIX, se constituían por lo general para coadyuvar a las representaciones operísticas o a los actos religiosos. En el primer caso el repertorio no era muy selecto. Del arte sinfónico alemán apenas existía aún la menor idea”¹⁰⁷².

¹⁰⁷² SUBIRÁ, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953. Pág. 671.

Aún teniendo en cuenta la relativa antigüedad de las aportaciones debidas a Subirá, se puede observar como estas siguen vigentes. Así, Ramón Sobrino refiriéndose asimismo a los primeros años del siglo XIX, muestra esencialmente la misma opinión que aquel:

“El primer período que vamos a considerar se extiende entre el comienzo de siglo y la década de 1830. En él predomina la composición de oberturas en estilo italiano, multiseccionales -al menos biseccionales- y politemáticas en las que el clarinete afianza su importancia”¹⁰⁷³.

Manuel Sancho García por su parte, en su estudio específico de lo referente a la situación histórica de la música sinfónica en Valencia capital, a lo largo del siglo XIX señala que:

“Un repaso a la documentación hemerográfica del período 1800-1875 permite constatar la escasez de conciertos orquestales basados, íntegramente, en un programa de piezas sinfónicas. Por el contrario, la música orquestal presentará, casi siempre, una funcionalidad de apoyo en las representaciones escénicas, alternando con bailes, dramas, comedias y toda suerte de número teatrales”¹⁰⁷⁴.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede sostener que el predominio vocal y operístico y su influencia sobre el repertorio instrumental se materializó no sólo a través de la presencia de las citadas oberturas con las que se iniciaba normalmente una función musical cualquiera, y que en la época eran frecuentemente denominadas como sinfonías¹⁰⁷⁵, sino también en la propia adscripción estética del repertorio y las influencias que en él se denotaban. En este sentido, y como ejemplo de una realidad histórica local que sin duda podría ser aplicado al resto del territorio español, se reproduce aquí lo que Montserrat Comellas afirma para el caso concreto de Barcelona y su Teatro de la Santa Cruz o Teatro Principal en los primeros años del XIX:

“Retornant al tipus de programes que els empresaris presentaven al Teatre, val a dir que la música instrumental constituïa encara un apartat molt marginal en el conjunt de la programació global. En aquest sentit són gairebé in comptables els comentaris que podem llegir des de la premsa local que confirmen aquesta realitat: els empresaris sempre mostraven, des dels avisos teatrals, inseguretats i

¹⁰⁷³ SOBRINO, Ramón. “La música sinfónica en el siglo XIX” En: *La música española en el siglo XIX*. (Emilio Casares; Celsa Alonso eds.). Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001. Págs. 281-282.

¹⁰⁷⁴ Cit. en SANCHO CARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. -Tesis Doctoral-. Valencia: Servei de Publicacions de la Universidad de Valencia, 2003. Pág. 30.

¹⁰⁷⁵ Es el caso, por ejemplo, de las cuatro *Sinfonías*, en realidad oberturas en estilo operístico italiano, debidas al maestro de Capilla de las Descalzas Reales en Madrid, Francisco Javier Gibert (1779-1848) las cuales se conservan en el archivo musical de dicho monasterio, con las firmas MD/C/49 (2) (*Sinfonía primera en do mayor*), MD/C/49 (3) y MD/C/91 (36) (*Sinfonía segunda en sol mayor*), MD/C/49 (4) y MD/C/49 (5) (*Sinfonía tercera en sib mayor*) y MD/C/61 (4) 2 (*Sinfonía cuarta en sib mayor*), respectivamente.

por al fracàs quan programaven obres de caràcter instrumental, que sempre, val a dir, s'emmarcaven dins de funcions teatrals o bé operístiques més àmplies, tendència que es perpetuà fins ben entrada la segona meitat del segle XIX als diversos teatres i entitats musicals que paulatinament anirien apareixent a la ciutat. La idea de reservar una part sencera de la funció a un músic instrumentista o bé a l'actuació de l'orquestra encara resultava del tot impensable, i ja no diguem reservar a aquest protagonistes una funció íntegra. La mentalitat que imperava, per contra, era la d'unir en una sola vetllada el major nombre possible d'espectacles.

Des de la premsa els empresaris anunciaven la música instrumental amb por al fracàs i amb tàctiques lingüístiques que, en canvi, resultaven innecessàries al moment d'assenyalar òperes, comèdies, tonadilles o sainets. Aquests empresaris utilitzaven amb gran predilecció tres expressions ben significatives quan es decidien a introduir en els programes peces instrumentals: aquestes són les de "novetat", "diversió" i "obsequi". Així doncs, era molt freqüent anunciar l'actuació d'algun instrumentista amb un tipus d'expressió similar al següent: «esperem [els empresaris] que aquesta novetat proporcioni una diversió adequada al fi gust de tan brillants espectadors», o bé «l'empresa del teatre obsequia als espectadors l'actuació de [determinat instrumentista]»¹⁰⁷⁶.

Los análisis y descripciones históricas de la situación de la música instrumental en el XIX citados anteriormente para el caso barcelonés, quedan muy bien reflejados también para el caso madrileño. En este sentido, se pueden destacar diversas fuentes primarias de la época, debidas en este caso al pianista Santiago de Masarnau (Madrid, 10-XII-1805; Madrid, 14-XII-1882)¹⁰⁷⁷, y especialmente algunas de sus críticas periodísticas publicadas en el periódico de la época *El Artista*. Concretamente, en una de ellas se lamenta de la escasa oferta musical de la que puede disfrutar el aficionado a

¹⁰⁷⁶ “Volviendo al tipo de programas que los empresarios presentaban en el Teatro, hay que decir que la música instrumental constituía todavía un apartado muy marginal en el conjunto de la programación global. En este sentido son casi incontables los comentarios que podemos leer en la prensa local que confirman esta realidad: los empresarios siempre mostraban, desde los avisos teatrales, inseguridad y miedo al fracaso cuando programaban obras de carácter instrumental, que siempre, hay que decir, se enmarcaban dentro de funciones teatrales o bien operísticas más amplias, tendencia que se perpetuó hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX en los diversos teatros y entidades musicales que paulatinamente irían apareciendo en la ciudad. La idea de reservar una parte entera de la función a un músico instrumentista o bien a la actuación de la orquesta todavía resultaba del todo impensable, y ya no digamos reservar a estos protagonistas una función íntegra. La mentalidad que imperaba, por el contrario, era la de unir en una sola velada el mayor número posible de espectáculos.

Desde la prensa los empresarios anunciaban la música instrumental con miedo al fracaso y con tácticas lingüísticas que, en cambio, resultaban innecesarias en el momento de señalar óperas, comedias, tonadillas o sainets. Estos empresarios utilizaban con gran predilección tres expresiones bien significativas cuando se decidían a introducir en los programas piezas instrumentales: estas son las de "novedad", "diversión" y "obsequio". Así pues, era muy frecuente anunciar la actuación de algún instrumentista con un tipo de expresión similar al siguiente: «esperamos [los empresarios] que esta novedad proporcione una diversión adecuada al fino gusto de tan brillantes espectadores», o bien «la empresa del teatro obsequia a los espectadores la actuación de [determinado instrumentista]»
COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L'activitat concertística a Barcelona durant la primera meitat del segle XIX. Aproximació històrica*. (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. Págs. 12-13.

¹⁰⁷⁷ SALAS VILLAR, Gemma. “Masarnau Fernández, Santiago de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 323-331.

la música señalando la presencia frecuente de la música bandística militar junto a la omnipresente música operística:

“(…) como no se contente con los melodiosos ecos de los ciegos de la calle de Toledo, Red de San Luis, etc. y tal cual banda militar que pueda seguir, no sin peligro de pies y aún de botas, necesariamente ha de ir a la ópera italiana, sea cual fuere el estado en que se encuentra ésta. Triste, tristísimo es por cierto, el de la música entre nosotros”¹⁰⁷⁸.

Atendiendo a todo lo anterior, si se quiere analizar el uso del clarinete en la música orquestal española del XIX, especialmente en lo que se refiere a su primera mitad, hay que tener en cuenta que es el contexto general anteriormente descrito, con un claro predominio de la música operística y vocal, el que marcará las pautas generales del uso del instrumento. En este sentido, y a pesar que la influencia de la música operística en dicho contexto musical general es absolutamente clara e indiscutible, no será este el único factor que determinará el desarrollo del uso específico del clarinete en la España de la época. Por ello, es evidente que se impone un estudio centrado en los aspectos más directamente relacionados con el uso del instrumento en el ámbito de la música orquestal. Así, en un primer apartado se analizarán las cuestiones referidas al clarinete como instrumento orquestal *tutti*, tanto en lo que al repertorio de carácter más serio y elevado se refiere, como en lo que respecta al repertorio tan extendido en el XIX representado por la música de baile y destinado a ocasiones festivas. En un segundo apartado se realizará un estudio de la presencia del repertorio español concertante para clarinete solista con acompañamiento orquestal, así como de sus características propias.

IV.2.1.1. El clarinete como *tutti* orquestal en la música española decimonónica.

La presencia del clarinete como instrumento orquestal en la música española ha quedado documentada ya desde finales del siglo XVIII. Sin embargo, un estudio en mayor profundidad de su uso como instrumento *tutti* en la música orquestal decimonónica española no puede soslayar un concepto fundamental como es la propia evolución del citado repertorio a lo largo de todo el siglo XIX. Efectivamente, se puede apreciar como en la primera mitad de siglo la producción de obras españolas puramente instrumentales destinadas a la orquesta es escasa. Al mismo tiempo, estas obras siempre

¹⁰⁷⁸ MASARNAU, Santiago de: “El barbero de Sevilla”, *El Artista*. Tomo III, Entrega I. (1836). Pág. 22. (Cit. en CORTIZO RODRÍGUEZ, M^a E. “La Ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”. En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol II. -Emilio CASARES; Álvaro TORRENTE, eds.-. Madrid: ICCMU, 2002. Pág. 13).

estaban íntimamente relacionadas con la tipología representada por las oberturas y preludios de la música teatral y escénica interpretada preferentemente en aquellos años¹⁰⁷⁹. En este sentido se pueden citar las tres “sinfonías”, en realidad tres oberturas, debidas a Fernando Sor (Barcelona, 13?-II-1778; París, 10-VII-1839)¹⁰⁸⁰, así como la *Obertura para el Barbero de Sevilla*¹⁰⁸¹ del catalán Ramón Carnicer (Tárrega -Lleida-, 26-X-1789; Madrid, 17-III-1855)¹⁰⁸². Son muy raras las excepciones a esta frecuente adscripción teatral del repertorio orquestal español de la primera mitad del siglo XIX, contándose entre ellas algunas piezas orquestales más emparentadas con el repertorio dieciochesco, como son las sinfonías del maestro de capilla de la catedral de Jaén, Ramón Garay ya citado con anterioridad, y conservadas en el archivo de dicha institución eclesiástica¹⁰⁸³. En este sentido, las obras orquestales destinadas a bailes y ocasiones festivas similares representan sin duda la excepción más llamativa a lo anterior. Evidentemente, la propia configuración de estas últimas composiciones como música de circunstancias, explica en cierta manera, algunas de sus características, como es por lo general una instrumentación muy rutinaria, en la que el uso del clarinete no reviste apenas demandas técnicas, limitándose en muchas ocasiones a reforzar la armonía, así como a doblar la melodía, normalmente adjudicada a los instrumentos de cuerda, y de entre ellos preferentemente a los violines. En cierta manera, se puede afirmar que el uso del clarinete en la música orquestal española decimonónica no se salió nunca de los parámetros previsibles para su época, tanto en lo que se refiere a dificultades técnicas, como a combinaciones tímbricas e instrumentales. Como ejemplo de todo ello, se puede citar la *Colección de Valses al estilo alemán* compuesta por “G.

¹⁰⁷⁹ RUIZ TARAZONA, Andrés. “Orquesta. I. España” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 194-195.

¹⁰⁸⁰ GARCÍA-AVELLO, Ramón. “Sor Moncadas, Fernando” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 1169-1175. Estas sinfonías se creían perdidas pero recientemente han sido rescatadas y publicadas por el musicólogo Josep Dolcet en la editorial Tritó (SOR, Ferran. *Sinfonía nº 1 en Do*. -Josep Dolcet, ed.-. Barcelona: Tritó, 2005; _____. *Sinfonía nº 2 en Mib*. -Josep Dolcet, ed.-. Barcelona: Tritó, 2005; _____. *Sinfonía nº 3 en Fa*. -Josep Dolcet, ed.-. Barcelona: Tritó, 2005).

¹⁰⁸¹ CARNICER, Ramón. *Obertura (sinfonía) per a Il Barbieri di Seviglia (1818)*. (Josep Dolcet, ed.). Barcelona: Tritó, 1994.

¹⁰⁸² RUIZ TARAZONA, Andrés. “Carnicer. 1. Carnicer i Batlle, Ramón” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 208-212.

¹⁰⁸³ Archivo de Música de la Catedral de Jaén. Nº catálogo: 855, 856 y 856a. Sign. 62/8 a 62/10. MEDINA CRESPO, Alfonso. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén...* Pág. 74. Como ya se ha señalado con anterioridad, existe edición de algunas de estas sinfonías, concretamente de las nº 5, nº 8, nº 9 y nº 10, en la Colección “Música Hispana” (Serie B; Música Instrumental -Orquesta-) publicada por el ICCMU. (Ver GARAY, Ramón. *Sinfonías nº 5, 8, 9 y 10*. -Pedro Jiménez Cavallé, ed.-. Madrid: SGAE-ICCMU, 1996).

Sánchez”¹⁰⁸⁴, y que se conserva en el Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid¹⁰⁸⁵. En ella, alternan el clarinete en La y el clarinete en Do. Tanto en un caso como en el otro, el autor utiliza la escritura del instrumento con un predominio absoluto de su registro medio, agudo y sobre-agudo, casi siempre por encima del Sol3 en lo que a la parte grave se refiere, y alcanzando incluso el Sol5 para el clarinete en La, o el Mi5 para el clarinete en Do, en lo que al sobre-agudo se refiere.

Otro ejemplo de música orquestal destinada específicamente a ser bailada, y que cumple con las características anteriormente expresadas, viene representado por la tanda de *Rigodones y Wals* [sic], datados en 1839, compuestos por Baltasar Saldoni, y que se conservan en la Biblioteca Real de Madrid¹⁰⁸⁶.

Por otro lado, hay que citar también la *Tanda de Rigodones y Wals: dedicados a S. M. la Reina D^a. Isabel 2^a*, datados un año más tarde que los anteriores, en 1840, compuestos por el que entonces era maestro de capilla de la corte, Mariano Rodríguez de Ledesma (Zaragoza, 14-XII-1779; Madrid, 28-III-1847)¹⁰⁸⁷, y que se conservan al igual que los anteriores de Saldoni también en la propia Biblioteca Real de Madrid¹⁰⁸⁸. Instrumentados para flautín, oboes (2), clarinetes (2) que alternan en Do y en Sib, fagotes (2), trompas (2), violines (2), viola, violonchelo y contrabajo, hay que señalar la presencia de una pequeña e interesante intervención a solo de ambos clarinetes escrita en intervalos de 3^a y 6^a, en los últimos ocho compases del cuarto rigodón, tal y como se puede observar en el ejemplo IV-1 reproducido más adelante.

Por otro lado, la siguiente descripción aparecida en el periódico madrileño *El Clamor Público* del domingo 1 de enero de 1854 puede hacer una idea de la importancia que tomó el clarinete en las orquestas de baile a mediados del siglo XIX:

“[...] Los partidarios de Terpsícore que al mismo tiempo son aficionados a la buena música, encuentran este año un nuevo motivo de agradable deleitación en los bailes de sociedad, porque la mayor parte de las orquestas se hallan organizadas bajo un pie más brillante que los años anteriores. En tiempos de nuestros padres había un mal violín en cada salón de baile, y cuando más se llevaba los días festivos, un clarinete y un contrabajo para que les sirviera de compañeros. Después se mejoró el ruido que producía este terceto instrumental aumentando un fagot, un requinto, los platillos y el bombo; pero como cada cual solía ir por su lado y el director manejaba a un mismo tiempo el arco y la batuta, se pensó en segregar estos dos cargos y comenzó a ser orquesta lo que hasta

¹⁰⁸⁴ No se ha conseguido averiguar ningún dato biográfico de este compositor.

¹⁰⁸⁵ Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Sign. Mus 637-11.

¹⁰⁸⁶ BRM. Sign. Mus/Mss/1412.

¹⁰⁸⁷ GARRIDO, Tomás. “Rodríguez de Ledesma, Mariano Nicasio [Mariano de Ledesma]” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 293-301.

¹⁰⁸⁸ BRM. Sign. Mus/Mss/721.

entonces solo tenía condiciones de murga. En el día no se piensa en dar un baile sin contar antes con un buen jefe de orquesta y con profesores hábiles. Los nombres de Skocdopole, Molberg, Sarmiento, Melléis, Romero y otros concertistas no menos distinguidos figuran siempre al frente de las primeras combinaciones músicas como el principal elemento para dar brillantez a cualquier fiesta»¹⁰⁸⁹.

Ejemplo IV-1
Mariano Rodríguez de Ledesma.
“Tanda de Rigodones y Wals...”
Rigodón nº 4. cc. 25-32.

25 Solo

Cl. 1° (Do)

Cl. 2° (Do)

Fl. 1°

Fl. 2°

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p

pizz.



29

Cl. 1° (Do)

Cl. 2° (Do)

Fl. 1°

Fl. 2°

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

¹⁰⁸⁹ *El Clamor Público* (Madrid). Domingo, 1 de enero de 1854. Pág. 3.

Precisamente, si bien las formaciones orquestales destinadas a interpretar sesiones de música de baile y similares no contaban normalmente con una plantilla totalmente compensada, en la misma nunca faltaban los clarinetes. Así, se puede citar la plantilla instrumental exigida en la convocatoria de un concurso de agrupaciones de este tipo en noviembre de 1884 en Barcelona:

“Fiestas y ferias extraordinarias de diciembre de 1884. CONCURSO ORQUESTAL SELLARES.

Deseoso de contribuir cuanto pueda en mi modesta esfera, así al lucimiento y animación de unas fiestas y ferias que tan útiles son a esta capital, como al desarrollo y fomento de la música, debidamente asesorado por personas competentes, he organizado un concurso al que podrán asistir todas las orquestas, coplas ampurdanesas y bandas y charangas militares, municipales o particulares, divididas en tres grupos.

PRIMER GRUPO. *Pequeñas orquestas.*

1º. Concurrirán todas las pequeñas orquestas inscritas antes del día 8 del mes próximo venidero, por carta firmada por su director, con tal de que consten de cinco violines como máximo, flauta o flautín, dos clarinetes, dos cornetines, fiscorno y contrabajo, debiendo ser desempeñadas indispensablemente estas partes por profesores pertenecientes a la corporación correspondiente, desde ocho días, cuando menos, antes de la fecha del presente cartel-convocatoria. Formarán, además, parte de cada una de ellas, dos trompas, sin necesidad de que pertenezcan a las mismas. [...]”¹⁰⁹⁰.

Se ha comentado ya la importancia de un concepto fundamental como es la propia evolución del repertorio orquestal a lo largo de todo el siglo XIX, señalando el hecho de como en la primera mitad de siglo la producción de obras puramente instrumentales destinadas a la orquesta es escasa, estando siempre incluidas en la tipología representada por las oberturas y preludios de la música teatral interpretada preferentemente en aquellos años. Sin embargo, hay que señalar que a partir de mediados del siglo XIX, esta situación cambió paulatinamente, registrándose un aumento en la producción de obras puramente orquestales, cada vez con menor interferencia de los géneros músico-teatrales o vocales. Es en este nuevo contexto en el que se inserta la aportación sinfónica de autores con una producción orquestal ciertamente reconocida, como Jesús de Monasterio (Potes, 21-III-1836; Casar de Periedo, 28-IX-1903)¹⁰⁹¹ o Pedro Miguel Marqués (Palma de Mallorca, 20-V-1843; Palma de Mallorca, 25-II-1918)¹⁰⁹². Otros como los ya citados con anterioridad Tomás Bretón o Ruperto Chapí, así como el caso del sevillano Gerónimo Jiménez (Sevilla, 10-

¹⁰⁹⁰ *La Vanguardia* (Barcelona). 28 de noviembre de 1884 (Edición de la tarde). Pág. 7817.

¹⁰⁹¹ GARCÍA VELASCO, Mónica. “Monasterio y Agüeros, Jesús de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 664-676.

¹⁰⁹² SOBRINO, Ramón. “Marqués García, Pedro Miguel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 202-212.

X-1854; Madrid, 20-II-1923)¹⁰⁹³ registraron interesantes composiciones instrumentales dentro de sus catálogos, por otra parte predominantemente de carácter músico-teatral, incluso aún cuando se tuvieran únicamente en cuenta en este caso los diversos preludios e intermedios orquestales incluidos en sus obras escénicas. En todas estas obras el clarinete asumirá un papel totalmente normalizado dentro de los estándares de la instrumentación orquestal decimonónica, adquiriendo en ocasiones incluso estatus de solista. Es el caso, por ejemplo de *La Canción del Marinero* del citado Pedro Miguel Marqués, cuya interpretación se publicitaba en el diario madrileño *La Iberia* del 29 de mayo de 1880, detallando explícitamente la participación del clarinete y del oboe.

“He aquí el programa del segundo concierto que bajo la dirección del maestro Sr. Vázquez se celebrará hoy, a las seis de la tarde, en la Exposición Nacional de plantas, flores y aves.

PRIMERA PARTE

- 1º. Marcha nupcial de la ópera *La Nonne Sanglante*, de Gounod.
- 2º. *Canción del marinero*, melodía para los instrumentos de cuerda, oboe y clarinete, Marqués.
- 3º. *Rienzi*, (obertura), Wagner.
- 4º. *Le Colibrí* (polka), Sellenik.

SEGUNDA PARTE

- 1º. *Die Frau Meisterin*, obertura (primera vez), Suppé.
- 2º. *Scherzo* de la cuarta sinfonía, Gade.
- 3º. *Poliuto*, fantasía arreglada por el socio señor Lestán, Donizetti.
- 4º. *Les inconstantes*, walses (primera vez), H. Strobi.

El tercer concierto tendrá lugar el martes 1 de junio”¹⁰⁹⁴.

Por otro lado, en las últimas décadas del siglo XIX, y coincidiendo con el evidente auge de la música orquestal a que se hacía referencia anteriormente, y del establecimiento de la orquesta de la Sociedad de Conciertos¹⁰⁹⁵, es habitual en las programaciones orquestales de los teatros madrileños la interpretación de fantasías y adaptaciones orquestales sobre temas o melodías operísticas, con una participación tan destacada del clarinete u otros instrumentos, normalmente de la sección orquestal del viento, que con frecuencia la prensa ve necesario resaltarla en sus reseñas informativas. Normalmente se citan incluso a los diversos solistas responsables de su interpretación. La primera referencia que se ha documentado en este sentido es el programa del concierto interpretado el 28 de julio de 1869, y publicado en *La Iberia*:

¹⁰⁹³ GARCÍA IBERNI, Luis. “Giménez Bellido, Gerónimo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 619-624.

¹⁰⁹⁴ *La Iberia* (Madrid). 29 de mayo de 1880. Pág. 3.

¹⁰⁹⁵ GÓMEZ AMAT, Carlos; TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid: Alianza, 1994. Págs. 23-38; RUIZ TARAZONA, Andrés. “Orquestas. I. España” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 194-195.

“Jardín del Buen Retiro. Esta noche tendrá lugar en este hermoso sitio otro gran concierto por la Sociedad de profesores que dirige Mr. Skoczdpole, y que promete llamar tanta concurrencia como los anteriores.

He aquí el programa:

PRIMERA PARTE. 1º. Sinfonía compuesta para la Sociedad de conciertos por el señor Hernández. 2º. Scherzo de Glinka. 3º. Obertura de Mignon de Thomas.

Descanso de veinticinco minutos.

SEGUNDA PARTE. 1º. Sinfonía de la ópera Mireille, de Gounod. 2º. Andante del cuarteto (obra 50) ejecutado por todos los instrumentos de cuerda, de Haydn. 3º. Fantasía sobre motivos de la ópera *Fausto*, arreglada por el socio señor Broca, con solos de clarinete y bombardino, por los señores Fischer y Viglietti, de Gounod.

Descanso de veinticinco minutos.

TERCERA PARTE. 1º. Sinfonía de *Struensée*, de Meyerbeer. 2º. *Die Hidropaten*, walses, de Gung¹.

Entrada 6rs¹⁰⁹⁶.

En la Tabla IV-5 se muestra un índice cronológico de las numerosas reseñas periodísticas que se han encontrado respecto a este tema:

TABLA IV-5
Reseñas periodísticas encontradas con mención a la interpretación de solos de clarinete en arreglos y fantasías sinfónico-instrumentales basadas en motivos operísticos (1869-1879)

Fecha	Fuente	Comentario
28-VII-1869	<i>La Iberia</i> (Madrid). 28-VII-1869. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>Fausto</i> de Gounod, con solos para clarinete y bombardino. (Fischer, clar.)
Ca. 7-VIII-1872	<i>La Iberia</i> (Madrid). 7-VIII-1872. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>Machbet</i> (¿Verdi?), con solos para clarinete, oboe y cornetín. (Fischer, clar.)
17-VIII-1872	<i>La Iberia</i> (Madrid). 17-VIII-1872. Pág. 4.	Arreglo de la ópera <i>Moisés</i> de Rossini, con solos para clarinete, arpa, flauta, oboe, trompa y bombardino. (Fischer, clar.)
24-VIII-1872	<i>La Iberia</i> (Madrid). 24-VIII-1872. Pág. 4.	Arreglo de la ópera <i>Guillermo Tell</i> de Rossini, con solos para clarinete, flauta y cornetín. (Fischer, clar.)
5-VIII-1874	<i>La Iberia</i> (Madrid). 5-VIII-1874. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>Los Hugonotes</i> de Meyerbeer, con solos de clarinete y flauta. (Fischer, clar.)
Ca. 19-VIII-1874	<i>La Iberia</i> (Madrid). 19-VIII-1874. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>La Africana</i> de Meyerbeer, con solos de clarinete, arpa y flauta. (Fischer, clar.)
30-VI-1875	<i>La Iberia</i> (Madrid). 30-VI-1875. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>Los Hugonotes</i> de Meyerbeer, con solos de clarinete y flauta. (Fischer, clar.)
17-VII-1875	<i>La Iberia</i> (Madrid). 17-VII-1875. Pág. 4.	Arreglo de la ópera <i>Guillermo Tell</i> de Rossini, con solos para clarinete, oboe, cornetín y bombardino. (Fischer, clar.)

¹⁰⁹⁶ *La Iberia* (Madrid). 28 de julio de 1869. Pág. 3.

Fecha	Fuente	Comentario
31-VII-1875	<i>La Iberia</i> (Madrid). 31-VII-1875. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>La Africana</i> de Meyerbeer, con solos de clarinete, arpa y flauta. (Fischer, clar.)
4-VIII-1875	<i>La Iberia</i> (Madrid). 4-VIII-1875. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>Fausto</i> de Gounod, con solos para clarinete y bombardino, por los solistas. (Fischer, clar.)
5-VIII-1876	<i>La Iberia</i> (Madrid). 5-VIII-1876. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>Moisés</i> de Rossini, con solos para clarinete, arpa, flauta, oboe, trompa y bombardino. (Fischer, clar.)
23-VIII-1876	<i>La Iberia</i> (Madrid). 23-VIII-1876. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>Los Hugonotes</i> de Meyerbeer, con solos de clarinete y fagot. (Fischer, clar.)
26-VIII-1876	<i>La Iberia</i> (Madrid). 26-VIII-1876. Pág. 3.	Fantasia sobre motivos de la ópera <i>Roberto il diavolo</i> , con solos de clarinete, flauta y bombardino. (Fischer, clar.)
30-VIII-1876	<i>La Iberia</i> (Madrid). 30-VIII-1876. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>Guillermo Tell</i> de Rossini, con solos para clarinete, flauta y cornetín. (Fischer, clar.)
2-IX-1876	<i>La Iberia</i> (Madrid). 2-IX-1876. Pág. 3.	Fantasia sobre motivos de la ópera <i>Roberto il diavolo</i> , con solos de clarinete, flauta y bombardino. (Fischer, clar.)
9-IX-1876	<i>La Iberia</i> (Madrid). 9-IX-1876. Pág. 3.	Arreglo de la ópera <i>Guillermo Tell</i> de Rossini, con solos para clarinete, flauta y cornetín. (Fischer, clar.)
5-VIII-1879	<i>La Iberia</i> (Madrid). 9-IX-1876. Pág. 3.	Fantasia sobre motivos de la ópera <i>Roberto il diavolo</i> , con solos de clarinete, flauta y cornetín. (González, clar.)

Ya a finales del siglo XIX se empezaron a oír en los teatros de Madrid importantes obras del repertorio sinfónico internacional, las cuales en algunos casos, presentan importantes solos de clarinete. Es el caso del estreno en España, el 17 de febrero de 1895, del *Capricho Español* de Rimsky Korsakov, que un día antes se publicaba en *La Iberia* junto al resto del programa a interpretar, haciendo hincapié en los solos de la obra y los intérpretes encargados de ejecutarlos:

“CONCIERTO. La Sociedad de Conciertos de Madrid celebrará su quinta sesión mañana a las dos y media de la tarde, bajo la dirección del maestro Bretón y con arreglo al siguiente programa:

PRIMERA PARTE.

1º. *El buque fantasma* (Obertura), Wagner. 2º Largo, Haendel. 3º. Capricho español (estreno), Rimsky-Korsakov. Alborada. Variaciones. Alborada. Escena y canto gitano con cadencias de violín, flauta, clarinete y arpa, por los Sres. Hierro, González (D. Francisco), Yuste y señorita Tormo (Vicenta). Canto asturiano.

SEGUNDA PARTE.

[...]”¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹⁷ *La Iberia* (Madrid). 16 de febrero de 1895. Pág. 3.

IV.2.1.1.a. La tipología de los clarinetes usados en la música orquestal española decimonónica: Clarinetes en distintas afinaciones. Clarinetes especiales.

La tipología de los clarinetes utilizados en la música orquestal española, no difiere especialmente del caso concreto de la música teatral. Así, la inclusión de clarinetes en Do, Sib y La fue efectiva ya desde los primeros años del siglo XIX, y al igual que en la música teatral se mantuvo hasta estandarizarse en el caso de los instrumentos en Sib y en La, y terminar por desaparecer progresivamente el clarinete en Do a lo largo del último cuarto de siglo. Precisamente, la citada presencia y uso de los distintos tipos de clarinetes (Do, Sib y La) hacia mediados de siglo XIX en las orquestas madrileñas, viene apoyada por otras fuentes primarias como son la venta efectiva de dichos instrumentos en diversos comercios especializados de la ciudad. Así, se conservan diversos anuncios publicitarios datados en 1851, 1852 y 1853 respectivamente que confirman dicho extremo, aparecidos todos ellos en el diario madrileño *El Clamor Público*. El primero de ellos es una reseña publicitaria del famoso constructor de instrumentos Adolph Sax (Dinant, 6-XI-1814; París, 4-II-1894)¹⁰⁹⁸ en el que entre una ingente cantidad de datos sobre los diversos instrumentos por él inventados, informa de la disponibilidad y precio de distintos modelos de clarinete:

“[...] Clarinete ordinario de ébano con trece llaves y guarnición de maillechort.....80 [en francos franceses]
Clarinete grande y pequeño omnitónico de 125 á.....150
Clarinete con 14 llaves que baja hasta el mib., de ébano guarnecido de maillechort (sistema Sax).....150
Clarinete bajo en sib (sistema, id.) de 200 á.....300
[...]”¹⁰⁹⁹.

Los dos anuncios publicitarios siguientes, los correspondientes a los años 1852 y 1853, aparecidos también en el diario madrileño *El Clamor Público* publicitan exactamente de la misma forma los instrumentos y accesorios musicales varios en venta en aquellos momentos en uno de los comercios musicales más importantes del Madrid de aquellos momentos, el “Almacén de Carrafa”:

“Instrumentos músicos y otros accesorios. En el almacén de música de Carrafa, calle del Príncipe, número 15, en Madrid, se venden clarinetes en si, do y la, y

¹⁰⁹⁸ BATE, Philip; HORWOOD, Wally. “Sax. (2) Adolphe” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 347-348.

¹⁰⁹⁹ *El Clamor Público* (Madrid). Miércoles, 26 de febrero de 1851. Pág. 4.

requintos en mi y fa, a 13 llaves, por el célebre Lefebre, padre. Clarinetes y requintos de varios autores, desde 6 a 13 llaves [...]”¹¹⁰⁰.

Como se ha dicho anteriormente, el clarinete afinado en Do fue desapareciendo paulatinamente del uso orquestal en el último cuarto del siglo XIX. Uno de los últimos ejemplos en los que se ha podido documentar su uso es la *Sinfonía en Re menor*¹¹⁰¹ de Ruperto Chapí, estrenada en Madrid el 22 de agosto de 1879¹¹⁰². Hay que hacer notar que según Ramón Sobrino¹¹⁰³, esta obra registra en la orquestación del propio autor el uso de los tres tipos de clarinetes, afinados en Do, en Sib y en La, puesto que los materiales conservados en el archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid correspondientes concretamente al tercer movimiento se corresponden con la afinación en Do el de clarinete 1º, y con la afinación en Sib el de clarinete 2º.

La presencia de otros clarinetes clasificados dentro del grupo de los instrumentos *especiales* del tipo comprendido en los cornos di bassetto, clarinetes altos y requintos en otras afinaciones diferentes a mib, no se ha documentado en ninguna fuente de origen nacional, si se exceptúa la mención a los requintos afinados en Fa aparecida en la reseña hemerográfica anterior. La única referencia a uno de estos instrumentos conocida hasta el momento, concretamente al clarinete (requinto) afinado en Re, proviene de la *Obertura a dos orquestas*¹¹⁰⁴ conservada en el Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, de autor anónimo, y que por las características de los propios materiales manuscritos, así como del papel utilizado, podría ser presumiblemente de procedencia francesa.

Por otra parte, en lo que se refiere a la incorporación del clarinete bajo en las formaciones orquestales y composiciones sinfónicas españolas, hay que decir que esta se produjo ya de forma tardía con respecto a la propia incorporación del instrumento en el contexto europeo, en donde aparecía ya con cierta frecuencia desde aproximadamente mediados de siglo XIX, especialmente en fragmentos musicales de carácter operístico¹¹⁰⁵. Así, sin excluir la posibilidad de la aparición de alguna obra anterior con la participación de dicho instrumento, se puede fechar la incorporación ocasional de este instrumento a finales de la década de los ochenta del siglo XIX, o principios de los

¹¹⁰⁰ *El Clamor Público* (Madrid). Viernes, 16 de enero de 1852. Pág. 4. Igual anuncio publicitario aparece también en el diario madrileño *El Clamor Público* publicado el viernes 20 de mayo de 1853.

¹¹⁰¹ CHAPÍ, Ruperto. *Sinfonía en re menor*. (Ramón Sobrino, ed.) Madrid: ICCMU, 1999.

¹¹⁰² GARCÍA IBERNI, Luis. “Chapí” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 542-569.

¹¹⁰³ Prólogo a la edición en CHAPÍ, Ruperto. *Sinfonía en re menor...*

¹¹⁰⁴ Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Sign. Mus 638-14.

¹¹⁰⁵ HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 259-281.

noventa en obras como *Los Gnomos de la Alhambra*¹¹⁰⁶ del citado Ruperto Chapí, fechada en 1889, o en la serenata *Escenas andaluzas*¹¹⁰⁷ de Tomás Bretón, de 1894. Si en la obra de Chapí el clarinete bajo, afinado en La, aparece sustituyendo precisamente al clarinete 3º en el segundo y tercer movimientos, con la presencia de un pequeño solo junto al corno inglés en este último, en la obra de Bretón el clarinete se añade en el segundo movimiento como mero apoyo armónico. Otras composiciones orquestales con la presencia del clarinete bajo de estos y de otros autores actualmente menos conocidos se conservan en la biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid, encuadradas en el fondo archivístico de la que fue Sociedad de Conciertos de Madrid. Estas obras se citan a continuación en la Tabla IV-6:

TABLA IV-6
Obras sinfónicas con presencia del clarinete bajo.
Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid¹¹⁰⁸.

<i>Obra</i>	<i>Autor</i>	<i>Año</i>
<i>Zambra. Capricho sinfónico.</i>	José María Benaigues Pujol ¹¹⁰⁹	1891
<i>Amadís de Gaula. Poema sinfónico</i>	Tomás Bretón ¹¹¹⁰	1881
<i>Marcha fúnebre a la memoria del Rey Alfonso XII</i>	Tomás Bretón	1885
<i>Escenas Andaluzas. Fiesta gaditana.</i>	Tomás Bretón	1894
<i>Sinfonía nº 1 en re menor</i>	Ruperto Chapí	1889
<i>El festín de Baltasar. Poema sinfónico</i>	Salvador Giner ¹¹¹¹	1893
<i>Orestes. Poema sinfónico.</i>	Manrique de Lara ¹¹¹²	ca. 1890
<i>Excelsior. Introducción y escena</i>	Arturo Saco del Valle ¹¹¹³	1901-02

Como se puede observar en la tabla anterior, y como ya se ha comentado anteriormente, todas las apariciones orquestales del clarinete bajo en lo que al repertorio orquestal español se refiere se produjeron a partir de mediados de la década de los años

¹¹⁰⁶ CHAPÍ, Ruperto. “Los Gnomos de la Alhambra. Leyenda Musical” En: *Música Sinfónica Alhambrista*. (Ramón Sobrino, ed.) Madrid: ICCMU, 1992.

¹¹⁰⁷ BRETÓN, Tomás. *Escenas andaluzas*. (Ramón Sobrino ed.) Madrid: ICCMU, 1998.

¹¹⁰⁸ SOBRINO, Ramón. “Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de conciertos de Madrid” En: *Anuario Musical*, XLV (1990). Págs. 235-295. En esta tabla se citan las obras que han conseguido ser datadas con una mínima aproximación cronológica.

¹¹⁰⁹ ALONSO, Celsa. “Benaigues Pujol, José María” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 351.

¹¹¹⁰ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Bretón Hernández, Tomás” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 682-692. Esta obra se compuso en el período de permanencia de Bretón en Roma, por lo que es discutible si la inclusión del clarinete bajo en la misma responde a la posibilidad real de usarlo en las orquestas españolas, o más bien a la influencia de la música italiana de la época.

¹¹¹¹ GALBIS LÓPEZ, Vicente; SANCHO GARCÍA, Manuel. “Giner Vidal, Salvador” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 642-647.

¹¹¹² GARCÍA IBERNI, Luis. “Manrique de Lara, Manuel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 103-104.

¹¹¹³ CASRES RODICIO, Emilio. “Saco del Valle y Flores, Arturo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 523-524.

ochenta del siglo XIX. Con todo es muy probable que el instrumento adquiriese un rango de normalidad absoluta en su uso como consecuencia de su presencia en las instrumentaciones de los grandes músicos europeos del momento. En este sentido, se puede reproducir las reseñas periodísticas de los estrenos españoles de obras que lo utilizaban como la suite del ballet *Cascanueces* de Tchaikovsky, o el poema sinfónico *Don Quijote* de Strauss. Respecto a la primera, aparecía una reseña en el diario madrileño *La Época* del 24 de abril de 1905:

“[...] Anoche fue ejecutada [la suite *Cascanueces*], por primera vez, en Madrid. No perdiendo de vista que la obra es un baile, que sus pretensiones son únicamente las del carácter y el color, que se trata de una música de entretenimiento y nada trascendental, la *suite* es interesante y agradable. Hay números, como la obertura que seducen por su originalidad; efectos de instrumentación encantadores; empleo de timbres, como el de una celesta y el clarinete bajo, de mucha novedad y acierto, y números como la *Danza árabe*, de un color y un carácter acabados. El público la acogió con aplauso, haciendo repetir tres números de ella”¹¹¹⁴.

Respecto al estreno de *Don Quijote* en España se puede reproducir parte de la reseña periodística aparecida en el diario madrileño *El Siglo Futuro* del 4 de abril de 1916, al comentar la interpretación del segundo de los conciertos de abono que la Orquesta Sinfónica de Madrid tenía previsto interpretar esa temporada:

“[...] La segunda parte estaba dedicada a la ejecución por primera vez del poema sinfónico de R. Strauss *Don Quijote*. [...] Ahora bien, en cuanto a la obra en sí, sinceramente lo confesamos, no nos ha convencido. El autor, genio de la orquesta, excepcional polifonista, con conocimiento extraordinario de la técnica musical, produce la mayoría de las veces sonidos excepcionales pero sin interés ni emoción alguna, causa principal de belleza; y así vemos que partiendo de la base que *Don Quijote* es un instrumento (el violoncello) Sancho Panza otro (el clarinete bajo), con su *motivo* o *tema* especial, va expresando estos *temas* con variaciones en el curso del poema, y entrelazados con *motivos* secundarios produce apreciables sonoridades unas veces, como sucede en la variación séptima, y otras, ruidos extraños, de excesivo realismo, al reproducir el balido de las ovejas o los ronquidos de Sancho; [...]”¹¹¹⁵.

IV.2.1.2. El clarinete como instrumento concertante solista con acompañamiento orquestal. Recepción del repertorio europeo.

La presencia efectiva del clarinete como instrumento concertante solista con acompañamiento orquestal a lo largo de todo el siglo XIX constituye una cuestión que tradicionalmente se consideraba obvia, pero que no se había documentado de forma fehaciente hasta el momento. En este sentido, las numerosas apariciones concertísticas

¹¹¹⁴ *La Época* (Madrid). 24 de abril de 1905. Pág. 1.

¹¹¹⁵ *El Siglo Futuro* (Madrid). 4 de abril de 1916. Pág. 1.

públicas a cargo del clarinete como instrumento a solo que se han podido documentar en Madrid, ya desde los años inmediatamente posteriores a la finalización de la Guerra de la Independencia, constituyen una prueba definitiva de dicha presencia. Las citadas apariciones se muestran en la Tabla IV-7.

TABLA IV-7
Conciertos solistas para clarinete y acompañamiento de orquesta o banda, interpretados en Madrid (1814-1823)

Fecha	Fuente	Repertorio interpretado	Teatro	Intérpretes
1814-03-31	<i>Diario de Madrid</i>	Andante y rondó	Salón de la Fonda de Malta	Eusebio Juliá
1814-05-08	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto	Salón de la Fonda de Malta	¿?
1815-01-25	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto de clarinete	Salón de la Fonda de Malta	“[...] un buen profesor de esta corte”.
1817-01-03 ¹¹¹⁶	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto de clarinete (Canongia) Tema y variaciones (Rode-Canongia)	Salón de la Fonda de Malta	José Avelino Canongia
1817-01-07 ¹¹¹⁷	<i>Diario de Madrid</i>	¿?	Salón de la Fonda de Malta	José Avelino Canongia
1820-01-17 ¹¹¹⁸	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto de clarinete	Teatro de la Cruz	Pedro Broca
1820-09-17	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto de clarinete Dúo de oboe y clarinete de la ópera <i>Tancredo</i> de Rossini.	Teatro del Príncipe	Pedro Broca (cl.); Joaquín Álvarez (ob.)
1820-09-19	<i>Diario de Madrid</i>	Allegro de concierto (Rode), original para violín pero interpretado con clarinete. Tema y variaciones. Dúo de oboe y clarinete de la ópera <i>Tancredo</i> de Rossini.	Teatro del Príncipe	Pedro Broca (cl.); Joaquín Álvarez (ob.)
1820-09-21	<i>Diario de Madrid</i>	Primer allegro de concierto para clarinete de Duvernia ¹¹¹⁹ [sic].	Teatro del Príncipe	Pedro Broca
1821-01-30	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto de clarinete	Fonda de San Fernando	Pedro Broca
1821-05-18	<i>Nuevo Diario de Madrid</i>	Dúo de oboe y clarinete de la ópera <i>Tancredo</i> de Rossini.	Teatro del Príncipe	Pedro Broca (cl.); Joaquín Álvarez (ob.)

¹¹¹⁶ *Diario de Madrid* (Madrid). Miércoles, 1 de enero de 1817. Pág. 3.

¹¹¹⁷ *Diario de Madrid* (Madrid). Lunes, 6 de enero de 1817. Pág. 3.

¹¹¹⁸ *Diario de Madrid* (Madrid). Domingo, 16 de enero de 1820. Pág. 4.

¹¹¹⁹ Se trata muy probablemente del clarinetista y músico francés Charles Duvernoy (Montbéliard, 1766; 28-II-1845, París). WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi of the past...* Págs. 91-92.

Fecha	Fuente	Repertorio interpretado	Teatro	Intérpretes
1821-05-19	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto de oboe y clarinete (presumiblemente el mismo dúo del <i>Tancredo</i> de Rossini interpretado el día anterior).	Teatro del Príncipe	Pedro Broca (cl.); Joaquín Álvarez (ob.)
20-05-1821	<i>Diario de Madrid</i>	Concierto de oboe y clarinete (presumiblemente el mismo dúo del <i>Tancredo</i> de Rossini interpretado los días anteriores).	Teatro del Príncipe	Pedro Broca (cl.); Joaquín Álvarez (ob.)
1821-06-21	<i>El Universal</i>	Primer allegro de un concierto “nuevo” de clarinete. Adagio y variaciones. (Con acompañamiento de “música militar”).	Teatro de la Cruz	Pedro Broca
1821-08-22 ¹¹²⁰	<i>Diario de Madrid</i>	Escena con recitativo y variaciones (Canongia)	Teatro del Príncipe	José Avelino Canongia
1821-08-23	<i>Diario de Madrid</i>	Escena con recitativo y variaciones ¹¹²¹ (Canongia)	Teatro del Príncipe	José Avelino Canongia
1822-03-19	<i>Diario de Madrid</i>	“Nueva escena de clarinete a toda orquesta” (compuesta por Fco. Bañeras). Dúo de clarinete y oboe.	Teatro del Príncipe	Pedro Broca (cl.); Joaquín Álvarez (ob.)
1822-03-20	<i>Diario de Madrid</i>	“Nueva escena de clarinete a toda orquesta” (compuesta por Fco. Bañeras). Dúo de clarinete y oboe.	Teatro del Príncipe	Pedro Broca (cl.); Joaquín Álvarez (ob.)
1823-01-26 ¹¹²²	<i>Diario de Madrid</i>	Primer allegro de un concierto de clarinete de Rossini. Concierto de flauta de Rossini sobre temas de <i>La Cenerentola</i> (en versión para clarinete)	Teatro del Príncipe	Pedro Broca (cl.)
1823-02-23 ¹¹²³	<i>Diario de Madrid</i>	Aria final de <i>La Cenerentola</i> de Rossini con requinto obligado (arreglada por don Gomis Colomer)	Teatro del Príncipe	Joaquín Álvarez (requinto)

Como se puede observar, las apariciones listadas en la anterior Tabla IV-7 son prácticamente acaparadas en su totalidad por dos intérpretes clarinetistas, el virtuoso portugués José Avelino Canongia (Oeiras, -Portugal-, 10-XI-1784; Lisboa, 14-VII-1842)¹¹²⁴, y el español Pedro Broca, del que se hablará más adelante. Por otra parte, es

¹¹²⁰ *Diario de Madrid* (Madrid). Sábado, 18 de agosto de 1821. Pág. 364.

¹¹²¹ Según información aparecida en el diario *El Universal* (Madrid) del mismo jueves 23 de agosto de 1821, Canongia iba a tocar la escena “variándola enteramente de lo ejecutado en la noche anterior”.

¹¹²² *Diario de Madrid* (Madrid). Viernes, 24 de enero de 1823. Pág. 4.

¹¹²³ *Diario de Madrid* (Madrid). Sábado, 22 de febrero de 1822. Pág. 4.

¹¹²⁴ José Avelino Canongia fue un gran virtuoso de su tiempo. Tras estudiar con Wisse en Lisboa, vivió en París entre 1806 y 1808. La capital francesa así como Londres fueron escenario de algunos de sus más

importante señalar como la vida musical de aquellos años no sólo tenía lugar en los recintos propiamente teatrales, sino incluso en otros habilitados como espacios de representación músico-teatral, sin duda alguna con fines comerciales, como es el caso de la citada *Fonda de Malta* o de la de *San Fernando*. En este sentido, se puede transcribir algunas de las fuentes hemerográficas que documentan estos hechos. Así, es el caso del primer concierto que Canongia interpretó en el 3 de enero de 1817:

“El señor José Avelino Canongia, de nación portugués, profesor de clarinete, que ha tenido la honra de tocar a presencia de SSMM. y AA., y en las principales capitales de Europa, tendrá el honor de dar una academia de música vocal e instrumental el viernes 3 del presente mes de enero, a las 8 1/2 de la noche, en la sala alta de la fonda de Malta, calle del Caballero de Gracia, en la que se ejecutarán las piezas siguientes. Primera parte: grande obertura nueva; aria bufa, por el señor Gregorio Alverá; concierto de clarinete, compuesto y ejecutado por dicho señor Canongia; dúo serio, por la señora Teresa Laviña y el señor Gregorio Alverá; allegro de sinfonía. Segunda parte: obertura de dicho señor Canongia; aria, por la señora Laviña; concierto de flauta, por el Sr. D. Magín Jardín; dúo bufo, por dichos señores Laviña y Alverá; tema con variaciones del señor Rode, arregladas para clarinete y ejecutadas por dicho señor Canongia. Para mayor comodidad de los concurrentes habrá dos billetes, el uno de entrada, y el otro con el número de la fila y del asiento, por cuyo medio a cualquier hora hallará su sitio, y se colocarán sin confusión. Los billetes estarán de venta en casa de dicho profesor, calle de Alcalá, fonda de San Fernando, y en dicha fonda de la Cruz de Malta, a 40 rs.”¹¹²⁵

Es el caso del concierto interpretado también por el clarinetista Pedro Broca el 19 de septiembre de 1820, en el que además de la orquesta del propio teatro tomó parte una banda militar:

“En el del Príncipe [se refiere al teatro madrileño del mismo nombre], a las 7 ½ de la noche, se ejecutará la función siguiente. Se dará principio con una sinfonía nueva de la ópera la Dama Salvaje, del maestro Cocía, en seguida se representará la comedia original en 2 actos de D. Francisco Martínez de la Rosa, titulada *Lo que puede un empleo*; concluida esta se representará en el escenario el profesor D. Pedro Broca a tocar un primer allegro de un concierto de violín del maestro Rode, el que ejecutará con el clarinete; a continuación tocará el mismo Sr. Broca un tema con variaciones; seguirá un dúo de clarinete y oboe de la ópera el *Tancredo*, que tocarán los Sres. D. Joaquín Álvarez y el citado Brocca [sic]; la música del regimiento de Fernando VII tocará un quinteto de la ópera de *Torbaldo y Dorlisea*, del referido maestro Rossini, conocido con el nombre del quinteto de la Campana, y se dará fin con la sinfonía nueva, original, compuesta por D. Francisco Bañeras, músico mayor de dicho regimiento, titulada la Constitución

brillantes conciertos. Hacia 1816, al volver a su país fue nombrado clarinete principal de la Orquesta Real portuguesa. En 1818 interpretó diversos conciertos en Génova y Bolonia, San Petersburgo (1819), Turín, Gotthard, Zurich, Dresden, Weimar, Frankfurt, o Berlín (1820). Al año siguiente visitó Munich y volvió a Lisboa vía París. Una vez de nuevo en Portugal, fue nombrado primer clarinete del Teatro de San Carlos en Lisboa, puesto que desempeñó hasta su muerte en 1842. Años antes, en 1824 había sido designado profesor en el Seminario del Patriarca, desempeñando su labor pedagógica en el centro hasta que este se convirtió en Conservatorio. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 66-67).

¹¹²⁵ *Diario de Madrid* (Madrid). Miércoles, 1 de enero de 1817. Pág. 3.

Triunfante, la que se ejecutará a dos orquestas militar y de cuerda. Actrices: Loreto García. Actores: Antonio González, Joaquín Caprara, Antonio de Guzmán, Ramón Torres y Santiago Casanova. Entrada de anoche 4853 rs.^{»1126}.

La presencia del clarinete como instrumento solista con acompañamiento orquestal no se limitó exclusivamente a los teatros madrileños, sino que incluso llegó a verificarse en actuaciones ante los propios monarcas. Así, es el caso de la interpretación por el clarinetista Pedro Broca de obras destinadas casi con toda seguridad a un clarinete solista con acompañamiento orquestal, dentro de la programación de actividades musicales que la Real Cámara de Fernando VII llevaba a cabo hacia 1825. En este sentido se reproduce un documento conservado en el Archivo del Palacio Real:

“Piezas de Música que se han de Ejecutar en la R. Cámara de S.M.
Sinfonía del Mr. Paccini, Nella Schiava in Bagdad.
Scena é Duetto Ricardo che veggo, del Mro. Rossini nella ópera Ricardo Zorayde; lo cantan don Domingo Andrés y don Manuel Álvarez.
Aria. Largo al factotum, del Mro. Rossini Nel ópera Il Barbiere di Siviglia. La canta don Benito Torrellas.
Don Pedro Broca tocará un solo de clarinete.
Scena é Duetto Lasciami, non t’ascolto, del Mro. Rossini Nel Tancredi. Lo cantan don Domingo Andrés y don Juan Tárrega.
Sinfonia del Mro. Coccia, Nella Festa della Rosa.
Quinteto final Celeste man placata del Mro. Rossini, Nel opera «Mosé in Egitto». Lo cantan don Domingo Andrés, don Ángel Arriaga, don Juan Tárrega, don Manuel Álvarez y don Benito Torrellas.
Día 26 de noviembre de 1825. José Trota [rubricado]”^{»1127}.

En este sentido hay que señalar incluso que ya unos años antes, en enero de 1817, el virtuoso portugués José Avelino Canongia habría actuado ante los monarcas españoles. Al menos eso parece indicar la publicidad que se hizo de uno de los conciertos por él interpretados en Madrid, el realizado el 3 de enero de 1817, indicando que “ha tenido la honra de tocar a presencia de SSMM. y AA. [sus majestades y altezas, evidentemente refiriéndose a la familia real española], y en las principales capitales de Europa”^{»1128}.

Por otro lado, y aunque las fuentes anteriormente citadas se refieren al contexto musical madrileño centrado en un período cronológico tan determinado como es el comprendido entre 1815 y 1823, se puede afirmar que en dicha ciudad se pudo escuchar el clarinete como instrumento solo concertante con orquesta a lo largo de todo el siglo

¹¹²⁶ *Diario de Madrid* (Madrid). Martes, 19 de septiembre de 1820. Pág. 8.

¹¹²⁷ APR, Legajo 1641. (Cit. en SUBIRÁ, José. *El Teatro del Real Palacio (1849-1851) con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Español de Musicología, 1950. Pág. 120).

¹¹²⁸ *Diario de Madrid* (Madrid). Miércoles, 1 de enero de 1817. Pág. 3.

XIX. Un ejemplo de ello es el concierto que tuvo lugar el 27 de noviembre de 1834 en el café madrileño de Santa Catalina:

“ANUNCIOS. CAFÉ DE SANTA CATALINA. Gran concierto vocal e instrumental, compuesto de las mejores piezas de las óperas modernas, y dividido en dos partes por el orden siguiente.

PRIMERA PARTE. 1º. Escogida obertura. 2º. Aria del *Esule di Roma*, del maestro Donizetti, por don Joaquín Reguer. 3º. Aria de la *Norma*, por doña Cristina Aurora Villó. 4º. Duetto de *Mahometto*, por doña Carlota Villó y D. Joaquín Reguer. 5º. Primer allegro de un concierto de clarinete, por D. José Villó. 6º. Duetto de la *Norma*, por doña Cristina y doña Carlota Villó. SEGUNDA PARTE. 1º. Sinfonía. 2º. Duetto del *Esule di Roma* por doña Cristina Villó y D. Joaquín Reguer. 3º. Aria de la *Esclava* por doña Carlota Villó. 4º. Adagio y Rondó Final del concierto de clarinete, por D. José Villó. 5º. Aria de *Mahometto*, por D. Joaquín Reguer. 6º. Duetto de *Bianca y Taliero*, por doña Cristina y doña Carlota Villó.

Los billetes se despachan en el mismo establecimiento”¹¹²⁹.

También es indicativo de este hecho, por un lado la presencia activa de un virtuoso como Cavallini hacia el mes de abril de 1852, quien como afirma Barbieri:

“Dieron por esta época [abril de 1852] conciertos en el Circo la Pepa Cruz Gasier y el célebre clarinetista Ernesto Cavallini, que, aunque española ella, venían del extranjero y gustaron mucho. Esta Pepa Cruz cantó por primera vez en Madrid el *Vals de Benzano* que había sido compuesto para ella”¹¹³⁰.

Por otro lado, hay que tener en cuenta también el hecho que de una obra compuesta específicamente para las oposiciones a profesor de clarinete del Real Conservatorio de dicha capital, tal como la *Fantasia para clarinete y piano* del ya citado Ramón Carnicer originalmente pensada, como su propio nombre indica, para clarinete solo y piano, exista al mismo tiempo otra versión para solista y orquesta sinfónica, claramente adaptación de la primera¹¹³¹. Este hecho probablemente significaba la existencia de un público especialmente receptivo a ese tipo de música para instrumento a solo.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, cabe señalar que la presencia de conciertos para clarinete solo con acompañamiento orquestal en los diversos repertorios interpretados a lo largo del siglo XIX no es exclusiva de Madrid. Así, se puede citar también la presencia de dicho repertorio solista en Barcelona a lo largo de la primera

¹¹²⁹ *La Revista Española* (Madrid). Jueves, 27 de noviembre de 1834. Pág. 4.

¹¹³⁰ BARBIERI, Francisco Asenjo. “Crónica y memorias del Teatro Lírico Español, 1839-1863” En: COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España desde su origen afines de siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 2000. Pág. 39. El original de dicho escrito se conserva en el conjunto del *Legado Barbieri* depositado en la BNE con la signatura Ms. 14077.

¹¹³¹ El análisis y discusión pormenorizada de las características específicas de esta fuente primaria se realiza un poco más adelante, en este mismo apartado.

mitad del siglo XIX, bien interpretado por músicos españoles, bien interpretado por músicos extranjeros. Dicho repertorio se presentó primero de forma esporádica, para luego aparecer cada vez de forma más asidua, especialmente a partir de aproximadamente los años finales de la década de los treinta de dicho siglo. Precisamente, en el caso concreto del Teatro de la Santa Cruz o Teatro Principal de la Ciudad Condal, Montserrat Comellas nos señala que:

“En comparació amb l’oboè, la trompa, el corn anglès o la flauta, el clarinet sembla tenir menys protagonisme. De fet, al llarg dels més de quaranta anys compresos entre el 1792 i el 1836 només trobem el nom de dos únics clarinetistes: concretament el de Vicente Ramon -músic major del Primer Regiment de l’infant D. Carles, que el gener del 1816 interpretà un concert per a clarinet-, i el de Josep Abelino Canongia, músic que tocà, l’any 1817, un Allegro de concert i un Tema amb variacions per a clarinet de pròpia composició”¹¹³².

En lo que respecta a la capital catalana, en la Tabla IV-8 se puede apreciar los diversos y sucesivos conciertos que en ella se pudieron escuchar entre 1805 y 1857, y de los que actualmente se tienen noticias, y que registraron la presencia de alguna obra o composición perteneciente al repertorio concertante para clarinete solista con acompañamiento orquestal.

TABLA IV-8
Conciertos en Barcelona (Teatro de la Santa Cruz o Teatro Principal; Teatro del Carmen; Teatro del Liceu; Salón del Consulado) entre 1800 y 1857 con presencia de alguna obra o composición perteneciente al repertorio concertante para clarinete solista con acompañamiento orquestal¹¹³³.

Fecha	Teatro	Datos del intérprete	Nacional.	Obras Interpretadas	Autor
1805-31-03	Sta. Cruz	¿?	¿?	<i>Sinfonía concertante de violonchelo, clarinete, alto, viola y violín</i>	¿?
1805-3-03	Sta. Cruz	Sr. Guido	Italiano?	<i>Rondó obligado de fagot y clarinete</i>	F. Paër

¹¹³² “En comparación con el oboe, la trompa, el corno inglés o la flauta, el clarinete parece tener menos protagonismo. De hecho, a lo largo de los más de cuarenta años comprendidos entre 1792 i el 1836 sólo encontramos el nombre de dos únicos clarinetistas: concretamente el de Vicente Ramón -músico mayor del Primer Regimiento del infante D. Carlos, que en enero de 1816 interpretó un concierto para clarinete- y el de José Avelino Canongia, músico que tocó, en 1817, un Allegro de concierto y un Tema con variaciones para clarinete de su propia composición”. (COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L’activitat concertística a Barcelona...* Págs. 44-45).

¹¹³³ Esta Tabla se ha confeccionado con los datos proporcionados por la Tesis Doctoral debida a COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L’activitat concertística a Barcelona...*, y completándola con nuevos datos y noticias de otras apariciones del instrumento en la capital catalana como solista acompañado de orquesta. La fuente de estos nuevos datos se indica en cada uno de ellos de forma individual, en las correspondientes citas a pie de página.

Fecha	Teatro	Datos del intérprete	Nacional.	Obras Interpretadas	Autor
1812-1-06	Sta. Cruz	¿?	¿?	<i>Sinfonía concertante obligada de violonchelo y clarinete</i>	Pleyel
1812-4-08	Sta. Cruz	¿?	¿?	<i>Obligado para violín, viola, violonchelo y clarinete.</i>	Pleyel
1816-29-01	Sta. Cruz	Vicente Ramón. Músico Mayor del Primer Regimiento del Infante D. Carlos	Español	<i>Concierto</i>	¿?
1817-19-09	Sta. Cruz	José Avelino Canongia	Portugués (De origen español).	<i>Allegro de concierto. Tema con variaciones.</i>	José Avelino Canongia
1829	Sta. Cruz	Jaime Brutau	Español	<i>“Pieza para clarinete”</i>	¿?
1834	Sta. Cruz	¿?	¿?	<i>Variaciones para violín, flauta, clarinete y oboe.</i>	¿?
1837-23-02 ¹¹³⁴	Teatro del Carmen	¿?	¿?	<i>Aria con [ilegible] obligada de clarinete</i>	¿?
1838 16,19,23-06	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Tema y variaciones</i>	¿?
1839-17-05	Sta. Cruz	¿?	¿?	<i>Dúo de Gabriela di Vergy para clarinete y flauta</i>	¿?
1839-24-05	Sta. Cruz	Jaime Brutau	Español	<i>Polaca concertante para clarinete y orq.</i>	¿?
1839-26-07 ¹¹³⁵	Sta. Cruz	¿?	¿?	<i>Terceto de Guillermo Tell, arreglado para corno inglés, fagot y clarinete.</i>	¿?
1839-1-09	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Concierto para clarinete, corneta y trombón</i>	Panizza
1840-18-04	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Adagio y variaciones</i>	J. Beer
1842-24-01 ¹¹³⁶	Teatro Nuevo	Rafael Carreras	Español	<i>Variaciones</i>	¿?
1843-11-02	Sta. Cruz	Benito Moreno	Español	<i>Variaciones</i>	J. Beer
1847-13-06	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	¿?
1847 11,18-07	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	Sabon
1848-25-06	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	¿?
1849-24-06	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	Klosé

¹¹³⁴ *El Guardia Nacional* (Barcelona) 23 de febrero de 1837. Pág. 4.

¹¹³⁵ *El Constitucional* (Barcelona). 27 de junio de 1839. Pág. 4.

¹¹³⁶ *El Constitucional* (Barcelona). 24 de enero de 1842. Pág. 4.

Fecha	Teatro	Datos del intérprete	Nacional.	Obras Interpretadas	Autor
1849-15-07	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Grandes variaciones</i>	¿?
1850 7,14-07	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	¿?
1850 ¹¹³⁷ 24,25-07	Teatro Principal (o Sta. Cruz)	Máximo López	Español	<i>Variaciones</i>	¿?
1850-18-08 ¹¹³⁸	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	Sabon
1850-2-08	Liceu	Tomás Fasano	Italiano	<i>Poutpourri variado. Gran fantasía. Capricho brillante.</i>	Fasano
1850-3-09	Liceu	Tomás Fasano	Italiano	<i>Potpourri con variaciones. "Recuerdos de Barcelona".</i>	Fasano
1851-27-06	Liceu	Ernesto Cavallini	Italiano	<i>Fiori Rossiniana. Fantasía sobre motivos de L'Elisir d'Amore. (Ambas con orq.)</i>	Cavallini
1851-6-07	Liceu	Ernesto Cavallini	Italiano	<i>Caprichos sobre motivos de Bellini. Paso inglés. Tema americano burlesco para clarinete. (¿Con orq.?)</i>	Cavallini?
1851-29-06	Liceu	Ernesto Cavallini	Italiano	<i>Fantasía sobre motivos de L'Elisir d'Amore. (Con orq.) Variaciones sobre un canto popular griego (Cuarteto de cuerda)</i>	Cavallini
1851-6-07	Liceu	Ernesto Cavallini	Italiano	<i>Fantasía sobre motivos de La Sonnambula (Bellini). Variaciones sobre temas de Elisa e Claudio (Mercadante) (¿Con orq.?) Variaciones sobre un canto popular griego (Cuarteto de cuerda).</i>	Cavallini
1851-13-07	Sta. Cruz	Ernesto Cavallini	Italiano	<i>Fiori Rossiniana. Variaciones sobre temas de Elisa e Claudio (Mercadante). (¿Con orq.?)</i>	Cavallini

¹¹³⁷ *El Áncora* (Barcelona). Martes, 23 de julio de 1850. Pág. 16; Miércoles, 24 de julio de 1850. Pág. 16; Jueves, 25 de julio de 1850. Pág. 16.

¹¹³⁸ *El Áncora* (Barcelona). 18 de agosto de 1850. Pág. 16.

Fecha	Teatro	Datos del intérprete	Nacional.	Obras Interpretadas	Autor
1851-15-08 ¹¹³⁹	Salón del Consulado	Ernesto Cavallini	Italiano	<i>Concierto</i>	Cavallini
1851-24-08	Salón del Consulado	Ernesto Cavallini	Italiano	<i>Canto griego con variaciones. (Cuarteto cuerda) Fantasía para clarinete sobre temas de Don Pasquale. (¿Con orq.?)</i>	Cavallini
1851-28-08 ¹¹⁴⁰	Salón del Círculo del Liceo	Ernesto Cavallini	Italiano	¿?	¿?
1851-31-8	Salón del Consulado	Ernesto Cavallini	Italiano	<i>Variaciones para clarinete sobre un tema de Mercadante</i>	Cavallini
1851-07-09 ¹¹⁴¹	Salón del Consulado	Ernesto Cavallini	Italiano	<i>Flores rosinianas, pieza fantástica para clarinete. Fantasía sobre motivos de Don Pasquale</i>	Cavallini

Así, uno de los ejemplos concretos citados en la tabla anterior lo representó el montaje en el Teatro de la Santa Cruz, o Teatro del Carmen, de la comedia *Napoleón lo manda* que incorporó en el intermedio música instrumental, en concreto para clarinete y flauta solistas, tal como indica el periódico barcelonés de la época *El Guardia Nacional*:

“DIVERSIONES PÚBLICAS. TEATRO. *Napoleón lo manda*, comedia en dos actos: entre el primero y el segundo la orquesta tocará un dúo de de la Gabriela di Vergy, arreglado para clarinete y flauta, baile y la comedia también en dos actos, *El Alguacil poeta*. A las 7 ½”¹¹⁴².

También la interpretación de música vocal de Rossini, en concreto de su *Guillermo Tell*, arreglada para instrumentos de viento, tal como indica dicho periódico barcelonés el 27 de junio del mismo año:

“TEATRO PRINCIPAL. La comedia en 3 actos, *Dos horas de favor*. En el intermedio del 2º y 3º se tocará el terceto de Guillermo Tell, arreglado para corno inglés, fagot y clarinete. Intermedio de baile y la pieza en un acto, *Los Novios*. A las 7 ½”¹¹⁴³.

¹¹³⁹ *El Áncora* (Barcelona). Sábado, 9 de agosto de 1851. Pág. 16; Viernes, 15 de agosto de 1851. Pág. 16.

¹¹⁴⁰ *El Áncora* (Barcelona). Miércoles, 27 de agosto de 1851. Pág. 16.

¹¹⁴¹ *El Áncora* (Barcelona). Sábado, 6 de septiembre de 1851. Pág. 16.

¹¹⁴² *El Guardia Nacional* (Barcelona). 17 de mayo de 1839. Pág. 4.

¹¹⁴³ *El Guardia Nacional* (Barcelona). 27 de junio de 1839. Pág. 4.

La interpretación de arreglos para clarinete de música originalmente operística formaba parte irrenunciable del repertorio usual de la época. Así, también en el ámbito pedagógico este género hacía acto de presencia. Es el caso de algunos exámenes públicos, como señala la nota informativa siguiente datada en 1852:

“Los exámenes públicos que según dijimos ayer deben celebrar hoy los alumnos de la escuela de ciegos en el local que fue iglesia de San Cayetano, seguirán el siguiente programa:
[...]. 13º. Aria de clarinete de la Lucia de Lammermoor, por el alumno Carlos Fuertes, con acompañamiento de orquesta. [...]”¹¹⁴⁴.

Por otra parte, hay que decir que el clarinete pudo escucharse como instrumento concertante solista con acompañamiento orquestal no solo en Madrid o Barcelona, principales núcleos generadores de actividad musical de la época, sino también en provincias. Así, como ejemplo concreto, se puede citar la interpretación de una “sinfonía concertante” para clarinete, flauta y fagot en Valencia el 1 de diciembre de 1812:

“La Compañía Cómica, deseosa de proporcionar toda diversión á este respetable Público, ha dispuesto para hoy 15 del corriente la función siguiente: Se dará principio con la comedia en dos actos, intitulada: La Cecilia, primera parte; exornada con todo su teatro y música. Concluida esta se tocará una excelente sinfonía concertante de Clarinete, Flauta y Fagot del célebre F. Biene: en seguida se baylará el bayle inglés: después el señor D. Blas Antonio Vicente tocará un concierto de violín del Señor Lamot”¹¹⁴⁵.

Sin duda la anterior reseña se referiría a una de las sinfonías concertantes del músico francés François Devienne (Joinville, Haute-Marne, 31-I-1759; París, 5-IX-1803)¹¹⁴⁶.

Por su parte, otro ejemplo de la expansión del repertorio en cuestión es la interpretación de un concierto en Salamanca por Miguel Funoll, un clarinetista de cierto prestigio si se atiende a dicha reseña, pero del que no se ha podido obtener dato biográfico alguno, la noche del 28 al 29 de septiembre de 1846, y que se puede documentar en la reseña periodística aparecida en el diario madrileño *El Clamor Público* del sábado 3 de octubre de 1846:

“Dicen de Salamanca el 29 pasado:
[...] Anoche hemos tenido el placer de oír un concierto dado en el teatro por el célebre español don Miguel Funoll, clarinete de primer orden. Admiramos la gran

¹¹⁴⁴ *El Áncora* (Barcelona). Sábado, 11 de diciembre de 1852. Pág. 3.

¹¹⁴⁵ Diario de Valencia. Martes, 1 de diciembre de 1.812. (Cit. en RAMÍREZ I BENEYTO, Ramón. *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical...* Pág. 315).

¹¹⁴⁶ MONTGOMERY, William. “Devienne, François” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 266-268.

habilidad y profundos conocimientos en la música de este artista catalán, con las diferentes variaciones que en el tono sacaba a aquel instrumento.

La concurrencia era numerosa, llamando quizá por la novedad a algunos presbíteros que tuvimos la complacencia de ver en el concierto. El señor Funoll marchará a Madrid, con pretensiones de entrar de primer clarinete en la Capilla Real [...]¹¹⁴⁷.

Por otro lado, también se puede señalar el caso de Cádiz, en el que entre 1834 y 1844 se tiene noticias de la celebración de hasta siete conciertos con la participación del clarinete como solista, y que se indican en la Tabla IV-9.

TABLA IV-9
Conciertos en Cádiz entre 1834 y 1844 con presencia de alguna obra o composición perteneciente al repertorio concertante para clarinete solista con acompañamiento orquestal¹¹⁴⁸.

Fecha	Datos del intérprete	Nacionalidad	Obras interpretadas	Autor
24-VII-1834	Mazzolani	Italiano	<i>Fantasia para clarinete</i>	¿?
29-X-1835	Jerónimo Salieri ¹¹⁴⁹	Italiano	<i>Adagio con variaciones de Il Pirata</i>	Jerónimo Salieri
30-I-1836	¿?	¿?	<i>Variaciones para clarinete sobre un tema de Rossini</i>	¿?
28-IV-1836	Jerónimo Salieri	Italiano	<i>Variaciones para clarinete sobre un tema de I Capuletta e i Montecchi</i>	Jerónimo Salieri
16-V-1836	Jerónimo Salieri	Italiano	<i>Variaciones para clarinete</i>	¿?
6-IX-1843	Antonio Romero	Español	<i>Variaciones para clarinete</i>	¿?
3-III-1844	Antonio Romero	Español	<i>Variaciones para clarinete</i>	¿?

Relacionado con lo anterior, hay que señalar que en los últimos años del siglo XIX son conocidas otras referencias documentales relativas a interpretaciones clarinetísticas de solistas con orquesta a lo largo de toda España. Así, se puede citar la serie de conciertos realizados en Valencia por la llamada *Orquesta Goñi*¹¹⁵⁰ en marzo de

¹¹⁴⁷ *El Clamor Público* (Madrid). Sábado 3 de octubre de 1846. Pág. 4.

¹¹⁴⁸ Esta Tabla se ha confeccionado con los datos proporcionados por LEÓN RAVINA, Gema. *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cádiz: Grupo de Estudios de Historia Actual-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007.

¹¹⁴⁹ También era intérprete de oboe y corno inglés ya que el 9 de mayo de 1836 apareció como intérprete de unas *Variaciones de Blanca de Messina* de Vaccai para corno inglés.

¹¹⁵⁰ La *Orquesta Goñi* fue una agrupación orquestal sinfónica fundada en Valencia por el violinista Andrés Goñi (1865-1906) tras su ingreso en octubre de 1886 como profesor de violín y viola del Conservatorio de la capital levantina. La actividad de dicha agrupación comenzó en 1890 y se extendió hasta 1901. (Cit. en SANCHO CARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia...* Págs. 113-160).

1896¹¹⁵¹ en los que entre otras piezas se interpretó un *larghetto* para clarinete y cuerda de Mozart¹¹⁵².

También en la misma ciudad pero en marzo del año siguiente, 1897, se tiene referencias de la interpretación de la *Tarantela Op. 6 para flauta y clarinete con acompañamiento de orquesta* de Camille Saint-Saens por parte del eminente clarinetista Miguel Yuste (Alcalá del Valle -Cádiz-, 20-VI-1870; Madrid, IV-1947)¹¹⁵³ y del flautista Francisco González Maestre (Madrid, 28-VI-1862; Madrid, 28-V-1942)¹¹⁵⁴, en el curso del sexto programa de una gira que la Sociedad de Conciertos de Madrid había realizado por la capital del Túria. En este sentido, el *Boletín Musical de Valencia* con fecha de 20 de marzo de dicho año publica una reseña del concierto según sigue:

“1ª Parte. 1º La flauta Mágica de Mozart. 2º Tarantela para flauta y clarinete de Saint-Saens ejecutada por Francisco González y Yuste, que provocó una ovación inmensa, ya que los dos ejecutantes hicieron verdaderos prodigios de ejecución”¹¹⁵⁵.

La misma obra había sido interpretada por dichos intérpretes en la capital de España el domingo 7 de marzo de ese mismo año de 1897:

“ESPECTÁCULOS. Sociedad de Conciertos.

El domingo próximo se celebrará en el teatro del Príncipe Alfonso el sexto concierto de abono bajo la dirección del maestro Steinbach, y con arreglo al siguiente programa:

PRIMERA PARTE

1º. La flauta mágica (overtura), Mozart. 2º. Tarantela para flauta y clarinete, ejecutada por los Sres. González (D. Francisco) y Yuste, primera vez, Saint-Saëns. 3º. Carnaval (poema sinfónico), primera vez, Dyórák [sic].

SEGUNDA PARTE

1º. Tercera sinfonía (Heroica), Beethoven. I. Allegro con brío. II. Adagio assai (marcha fúnebre). III. Allegro vivace. Scherzo. IV. Allegro molto. Finale.

TERCERA PARTE

1º. *Tannhauser* (overtura), Wagner. 2º. Los murmullos de la selva, acto segundo de *Siegfried*, Wagner. 3º. Huldigungs march, Wagner”¹¹⁵⁶.

¹¹⁵¹ *Ibid.* Pág. 127.

¹¹⁵² Posiblemente se trataría del tiempo lento del Quinteto KV. 581 en versión orquestal.

¹¹⁵³ FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950): la influencia de los géneros populares y del contexto bandístico. [Inédito] Universidad de Granada: Cursos de Doctorado. Págs. 73-75; MUÑOZ TURÓN, Adelaida. “Yuste Moreno, Miguel” En: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 1069; RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. *El clarinetista, profesor y compositor Miguel Yuste Moreno (1870-1947): Estudio biográfico y analítico.* (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo: 2009.

¹¹⁵⁴ GERICÓ TRILLA, Joaquín; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *La Flauta en España en el Siglo XIX...* Págs. 81-84.

¹¹⁵⁵ *Boletín Musical de Valencia.* 20 de marzo de 1897. (Cit. en *Ibid.* Pág. 112).

¹¹⁵⁶ *La Iberia* (Madrid). Viernes, 5 de marzo de 1897. Pág. 3.

La misma obra era interpretada en este caso en Barcelona, la noche del domingo 31 de octubre del mismo año, tal y como indica una reseña periodística aparecida en el diario barcelonés *La Dinastía* del martes 2 de noviembre siguiente:

“CONCIERTOS NICOLAU. 7ª serie. Primer concierto.

Los amantes de la buena música congregáronse en el Lírico, en la noche del domingo, para saborear una vez más el último gran poema orquestal del inmortal Beethoven, que figuraba en el programa del primer concierto de esta nueva serie que con tanta inteligencia dirige el reputado maestro Nicolau.

[...] Componían la primera parte del programa la *ouverture Faust*, de Wagner, dos tiempos de *L'Arlesienne*, de Bizet y la *Tarantela* de Saint-Saëns. Esta última está escrita únicamente para el lucimiento de la flauta y el clarinete.

Los solistas señores Vila y Porrini hicieron gala de sus notables disposiciones.

El maestro Nicolau fue objeto de una ovación tan entusiasta como merecida, al final del concierto. –*J. H. y P.*”¹¹⁵⁷.

La citada *Tarantela* de Saint-Saëns debió gozar de una considerable popularidad, ya que años antes, el 7 de marzo de 1880, se había interpretado en Madrid por el clarinetista Enrique Calvist (¿?; 1897)¹¹⁵⁸ y el flautista Gosset, bajo la dirección orquestal de Tomás Bretón. Así, el diario madrileño *La Iberia* anunciaba el concierto ese mismo día:

“He aquí el programa del concierto que bajo la dirección del maestro Sr. Bretón se verificará hoy domingo en el teatro de Apolo:

PRIMERA PARTE:

1º *Overtura* de *Egmont*, Beethoven.

2º *Minuetto* para todos los instrumentos de cuerda. Boccherini; *Célebre Pizzicato* (2ª audición), Tanbert.

3º *Tarantelle*, obligada de flauta y clarinete con acompañamiento de orquesta, por los señores Gosset y Calvist (1ª audición), Saint-Saëns.

SEGUNDA PARTE:

1º *Overtura* de *Cleopatra* (a petición), Mancinelli.

2º *Aria di chiesa* (coro de hombres), Stradella.

3º *Gran marcha de Tanhauser* con coro de ambos sexos, Wagner.

TERCERA PARTE

1º Concierto de piano en *re menor* con acompañamiento de orquesta, ejecutado por el Sr. Zabalza (1ª audición), Mendelssohn.

2º *Sueños de amor* (vals), Kaulich”¹¹⁵⁹.

¹¹⁵⁷ *La Dinastía* (Barcelona). Martes, 2 de noviembre de 1897. Pág. 2.

¹¹⁵⁸ No se ha podido determinar el año de nacimiento de Enrique Calvist. Su fallecimiento, acaecido en 1897, se documenta por una mención al mismo aparecida en la revista *La Ilustración Española y Americana* de 8 de enero de 1898. Según Pamela Weston, Calvist fue alumno de Manuel González, y llegó a ser bien conocido como profesor, componiendo algunos estudios para clarinete. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 65). Compuso también diversas obras para banda de carácter popular, como por ejemplo la mazurca de concierto “Magdalena”, documentada en la reseña periodística del concierto realizado en Barcelona por la Banda Militar del Regimiento de Asia el 25 de julio de 1893. (*La Dinastía* – Barcelona –. 25 de julio de 1893. Pág. 3). Dirigió además la Banda de Alabarderos, como se indica en una pequeña reseña publicada en el periódico *La Iberia* (Madrid) de 17 de mayo de 1893. Pág. 3.

¹¹⁵⁹ *La Iberia* (Madrid). Domingo, 7 de marzo de 1880. Pág. 3.

Evidentemente, y como se puede deducir de las noticias anteriormente expuestas, un vaciado a fondo de las fuentes primarias de carácter hemerográfico a lo largo de los núcleos de población con una cierta importancia cultural en la España del XIX podría proporcionar presumiblemente mucha información al respecto. Sin embargo, se trata de un trabajo absolutamente inabarcable para el alcance de la presente tesis, y que por sí mismo podría constituir el objeto de una investigación distinta e independiente.

Teniendo en cuenta lo anterior, y a pesar de su incuestionable importancia, hay que señalar que las fuentes hemerográficas no son las únicas que avalan la presencia de actividad musical clarinetística concertante a solo con acompañamiento orquestal a lo largo del siglo XIX español. Así, la conservación de diversos juegos de partituras en diferentes archivos españoles indica, cuando menos, un cierto interés por este tipo de repertorio el cual se presume debió de ser general a todo el país. En este sentido hay que resaltar la conservación en la propia Biblioteca Real en Madrid, de un juego de partituras de una de las primeras ediciones del *Concierto para clarinete y orquesta K. 622* de Mozart¹¹⁶⁰. La recepción española de esta obra en concreto, teniendo en cuenta que la misma fue creada por el compositor austriaco en 1791, hubo de ser relativamente temprana¹¹⁶¹, puesto que existe constancia de la presencia de partituras en venta de dicha obra en Madrid hacia 1809, como indica la reseña publicitaria aparecida en el *Diario de Madrid* del martes 5 de septiembre de dicho año:

“En la librería de Villareal, calle de las Carretas, frente al correo, se hallan de venta las piezas de música siguientes: un grande trío para fortepiano, flauta y violonchelo, del Sr. Pleyel: 3 tríos para 2 flautas y fagot, del Sr. Rault: 3 dúos concertantes para 2 flautas, del Sr. Hoffmeister: un quinteto para 2 violines, 2 violas y violonchelo, del Sr. Girovetz: 3 dúos concertantes para 2 flautas, del Sr. Pleyel; y siguen 12 tocatas para flauta y violino, del Sr. Deviene: 3 grandes dúos para 2 flautas, del Sr. Pleyel: 3 Id. Id., del Sr. Deviene: 6 dúos concertantes para 2 flautas, del Sr. Pleyel: un concierto para clarinete, del Sr. Mozart: un método de clarinete, del Sr. Lefebre: un trío para flauta, clarinete y fagot, del Sr. Deviene: 2 cuartetos para flauta, clarinete, trompa o bajo, del Sr. Devienne: 3 cuartetos para flauta, violino, viola y violonchelo, del Sr. Pleyel: un concierto de flauta, del Sr. Deviene: 2 conciertos de serpentón, del Sr. Tarbouriech: un estudio de flauta, con variedad de caprichos, del Sr. Hoffmeister: y 3 tríos para flauta, violino y viola, del Sr. Rault”¹¹⁶².

¹¹⁶⁰ “Concert pour clarinette avec accompagnement de 2 violons, 2 flûtes, 2 bassons, 2 cors, viola et bass par W. A. Mozart. [...] Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic”. BRM. Sign. MUS/ CARP/ 3 (8). La edición conservada coincide con una de las que se considera pioneras, aparecida en 1801 (LAWSON, Colin. *Mozart. Clarinet Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Pág. 38).

¹¹⁶¹ La recepción en lo que se refiere al contexto europeo se estudia a fondo en *Ibid.* Págs. 35-41.

¹¹⁶² *Diario de Madrid* (Madrid) 5 septiembre de 1809. Pág. 268.

Existen otras obras conservadas en diferentes archivos, entre las que se puede citar aquí la conservación de lo que se podría denominar una *Sinfonía Concertante en Sib* para dos clarinetes solistas y orquesta en el Archivo de la Catedral de Mondoñedo¹¹⁶³, y cuyo autor, *Crémont*, responde a un apellido de origen claramente francés¹¹⁶⁴. Otro ejemplo es precisamente la ya citada *Tarantela para flauta y clarinete con acompañamiento de orquesta, Op. 6* de Camille Saint-Saëns, cuya partitura orquestal se conserva en la Biblioteca Nacional¹¹⁶⁵.

Junto a los ejemplos anteriores se puede citar también la presencia de los típicos arreglos o adaptaciones para clarinete solista y acompañamiento orquestal de fragmentos de óperas popularizadas en la época, a los cuales ya se ha hecho referencia con anterioridad. Es el caso de las partituras de atril del *Aria de clarinete tomada de la ópera Macbeth* de Verdi, que se conserva en el Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid¹¹⁶⁶. Se trata de cuatro libros encuadernados que contienen partes de violín 1º correspondientes a diferentes obras, entre las cuales aparece, con el número 4, la titulada “*Verdi. Macbeth. Aria de clarinete*”. Una descripción física de esta fuente, en la que aparecen varias anotaciones realizadas con lápiz, aclaratorias de diversos aspectos de su ejecución, nos indica en primer lugar que estas partituras fueron efectivamente usadas para ser interpretadas. Por otro lado, el que en cada uno de los libros encuadernados aparezcan los nombres de los músicos que seguramente las interpretaban, y que entre ellos se cite en varias ocasiones el apellido “*Arche*”¹¹⁶⁷, señala sin lugar a duda a los hermanos Luis y José Vicente Bermejo

¹¹⁶³ En la página 343 del catálogo del archivo de música de dicha catedral realizado por TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*. Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993, aparece citado como “1393. Sinfonía a dos clarinetes, en Sib: 2 Clar. solistas, 2 Fl., 2 Ob., 2 Clar., 2 Fag., 2 Cor., 2 Vl., Vla., Cont. (B.). Con partitura. Signatura: 41/25”.

¹¹⁶⁴ Seguramente se trata de Pierre Crémont (Aurillac -Francia-, 1784; Tours, 12-III-1846). Estudió clarinete y violín en el Conservatorio de París entre 1800 y 1803. Viajó a través de Alemania con algunos comediantes y artistas itinerantes, siendo en San Petersburgo donde fue nombrado director del Teatro Francés hasta 1817, año en el que volvió a París y tocó como primer violín en la Ópera Cómica hasta 1824. Tras su paso por la citada orquesta desarrollaría una exitosa carrera como director de orquesta. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 73).

¹¹⁶⁵ “Tarentelle pour flûte et clarinette avec accompagnemnt d'orchestre, op. 6 par Camille Saint-Saëns. Paris: Richault et Cie.”. Ca. 1879. BNE. Sign. M/3808. Es solo partitura sin partes.

¹¹⁶⁶ Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Sign. Mus 673 (II)-4

¹¹⁶⁷ Dentro del libro I, en la primera página del *Aria de clarinete*, esquina superior izquierda, aparece la inscripción “Luis Vicente Arche”. En el libro II, en la portada aparece la inscripción “León”, mientras en la primera página del *Aria de clarinete*, en la esquina superior izquierda, se lee perfectamente “Martz. y Arche” [sic]. En el libro III, aparece en la portada el nombre de “Vicente Casañ” (en lápiz), mientras que en la primera página del *Aria*, en su esquina superior izquierda, aparece “José Arche y Fiche” (con correcciones a lápiz). Finalmente, en el libro IV en la primera página del *Aria* y en su esquina superior izquierda aparece el nombre “Rodríguez y [ilegible]”.

[Arche]¹¹⁶⁸. Su actividad musical se desplegó tanto como intérpretes como compositores y directores de orquesta, especialmente en Madrid, pero también en provincias e incluso en el extranjero. Fundadores de un famoso conjunto instrumental, el *Sexteto Arche*, con él se pasearon por toda la geografía española realizando gran número de recitales en casinos y jardines de verano, así como en diversas Sociedades de Conciertos (como por ejemplo León, A Coruña o Santander). En las actuaciones de su sexteto, era habitual que intervinieran cantantes o solistas locales, por lo que es probable que dichos materiales sirvieran para alguna colaboración con algún solista de clarinete. Respecto a la propia obra, se documenta su primera representación en Madrid mediante la correspondiente reseña periodística aparecida en el diario madrileño *El Clamor Público* del viernes 25 de febrero de 1848, en la que no falta la mención a la participación del clarinete como solista:

“CRÓNICA DE TEATROS. Macbeth. El domingo último se puso en escena por primera vez en el teatro del Circo la ópera del célebre maestro Verdi titulada *Macbeth*. [...] En el cuarto acto hay una bellísima introducción instrumental a la escena del delirio de lady Macbeth. Sobresale en ella un gracioso arpegio de fagotes, en acompañamiento de pequeños solos alternativos de violín y clarinete. Este trozo arrancó repetidos aplausos. [...]”¹¹⁶⁹.

IV.2.1.3. Los virtuosos y su influencia en el repertorio clarinetístico concertante para clarinete solista con acompañamiento orquestal en España.

Como se puede observar en las Tablas IV-7, IV-8 y IV-9, referidas a Madrid, Barcelona y Cádiz respectivamente, es evidente que el clarinete tuvo en dichas ciudades una relativa presencia como instrumento solista con orquesta al menos en diversos momentos a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Dicha presencia se sostuvo apoyada en su mayor parte por la actividad de verdaderos virtuosos del instrumento¹¹⁷⁰. Así, exceptuando al portugués José Avelino Canongia, citado ya anteriormente, y que estuvo presente tanto en Madrid (en 1817 y 1821, como se muestra en la Tabla IV-7), como en Barcelona (1817, como indica la Tabla IV-8), y a virtuosos españoles tales como Jurch, Pedro Broca o Antonio Romero entre otros, cuyas figuras serán comentadas más adelante, el peso de las apariciones concertísticas del clarinete a lo

¹¹⁶⁸ SOBRINO, Ramón. “Vicente Arche. 2. Vicente Bermejo [Arche], Luis; 3. Vicente Bermejo [Arche], José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 845-846.

¹¹⁶⁹ *El Clamor Público* (Madrid). Viernes, 25 de febrero de 1848. Pág. 4.

¹¹⁷⁰ Una comparativa entre el clarinete y otros instrumentos no es el caso para la presente investigación, puesto que se pretende únicamente documentar la presencia del repertorio, y no tanto analizar la preponderancia de un tipo de instrumento sobre otro.

largo del siglo XIX español recayó en intérpretes extranjeros, especialmente italianos. Algunos de ellos aparecieron de paso, encuadrados en compañías operísticas que realizaban giras a lo largo de España e incluso del extranjero, como es el caso de los presentes en Cádiz, Mazzolani y Salieri. Otros lo hicieron realizando importantes giras como solistas, tales como Cavallini o Fasano, con actividad documentada en numerosas ciudades de la península. Finalmente, otros como Artemisio Salvatori o Emilio Porrini, se establecieron en nuestro país.

Por lo que respecta a los clarinetistas que actuaron en Cádiz entre 1834 y 1836, tal y como se indica en la Tabla IV-9, Mazzolani y Girolamo (Jerónimo) Salieri, hay que decir que especialmente en lo referido al primero no se conocen apenas datos biográficos. Intérprete en Cádiz, el 24 de julio de 1834 de una fantasía para clarinete de autor desconocido, es presumible que se tratara del mismo Pietro (Pedro) Mazzolani que en 1846 y 1847 aparece en La Habana formando parte de la compañía de ópera italiana que encuadraba entre sus efectivos al célebre contrabajista italiano Giovanni Bottesini (Cremona, 22-XII-1821; Parma, 7-VII-1889)¹¹⁷¹, y que representaría en el Teatro del Tacón de la capital cubana las óperas *Saffo* de Paccini, *Linda de Chamounix* de Donizetti y el *Corrado d'Altamura* de Federico Ricci (Nápoles, 22-X-1809; Conegliano-Treviso, 10-XII-1877)¹¹⁷². En este sentido, se puede citar la conservación de tres libretos operísticos impresos precisamente en La Habana en 1846¹¹⁷³ el primero, y 1847¹¹⁷⁴ los dos restantes, y que citan a ambos músicos en la plantilla de la orquesta del teatro, como primeros en sus respectivas especialidades instrumentales. Si efectivamente se trata de este mismo personaje, Mazzolani sería de origen boloñés atendiendo a la información aparecida en la revista italiana *Teatri, arti e letteratura* (1846) que al citar los nombres de los músicos de la plantilla orquestal de una compañía

¹¹⁷¹ SLATFORD, Rodney. "Bottesini, Giovanni" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 85-86.

¹¹⁷² BUDDEN, Julian. "Ricci, Federico" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 318-319.

¹¹⁷³ *Saffo, tragedia lírica en tres partes. Música del maestro Signor Giovanni Paccini, que ha de de representarse en esta capital, por primera vez en el gran teatro de Tacón [...]*. Habana: Imprenta de Barcina, 1846. (Digitalizado por la Universidad de Harvard, con acceso libre a través del buscador Google Books de Internet bajo la búsqueda "Mazzolani clarinete" el 15 de diciembre de 2008).

¹¹⁷⁴ *Linda de Chamounix o sea La Gracia de Dios. Drama lírico en tres actos. [...] Música del maestro señor Cayetano Donizetti [...] que se ha de representar en el gran teatro de Tacón [...]*. Habana: Imprenta de Barcina, 1847. (Digitalizado por la Universidad de Harvard, con acceso libre a través del buscador Google Books de Internet bajo la búsqueda "Mazzolani clarinete" el 15 de diciembre de 2008).; *Corrado d'Altamura. Drama lírico en tres actos. [...] puesta en música por el maestro Federico Ricci [...]*. Habana: Imprenta de Barcina, 1847. (Digitalizado por la Universidad de Harvard, con acceso libre a través del buscador Google Books de Internet bajo la búsqueda "Mazzolani clarinete" el 15 de diciembre de 2008).

de ópera, informa del “primo contrabasso al cembalo Giovanni Bottesini. –Primo clarinetto, Pietro Mazzolani di Bologna; più molti altri professori d’orchestra [...]”¹¹⁷⁵.

En lo que respecta a Girolamo (Jerónimo) Salieri, es muy presumible que se tratará del nieto del compositor Antonio Salieri, un importante y renombrado clarinetista italiano de su época, que además de realizar numerosos conciertos a lo largo de toda Italia se presentó como virtuoso en Viena en 1832 y 1834. Especialista también en la interpretación del *corno di bassetto*, compuso numerosas obras para clarinete y piano, así como para clarinete y cuarteto de cuerda, todas ellas en la tradición decimonónica de las piezas y arreglos virtuosos basados en temas operísticos¹¹⁷⁶. Precisamente, el hecho de que en el concierto llevado a cabo el 28 de abril de 1836 en Cádiz¹¹⁷⁷, se cite la interpretación por parte de Jerónimo Salieri de unas *Variaciones para clarinete sobre un tema de I Capuletti e I Montecchi* compuestas por él mismo, y que al mismo tiempo según Adriano Amore, el citado Girolamo Salieri fuera autor precisamente de unas *Variazioni su un tema dell’opera “Montecchi e Capuleto” di Bellini con accompagnamento orchestrale*¹¹⁷⁸, es una coincidencia que hace muy presumible la tesis de que se trata del mismo intérprete.

Por otro lado, y en lo que se refiere a la actividad concertística para clarinete a solo con acompañamiento orquestal registrada en Barcelona, si bien se documenta un considerable movimiento concertístico a lo largo de todo el siglo XIX, fue especialmente a partir de los años centrales del mismo cuando se produjo un verdadero florecimiento de los conciertos con la participación del clarinete solista y acompañamiento orquestal, coincidiendo con la visita de algunos de los más grandes virtuosos europeos de la época. Evidentemente, el interés del público por el clarinete como instrumento concertante aumentaría notablemente con estas apariciones estelares¹¹⁷⁹, de forma que en el último cuarto del siglo XIX, el clarinete llegó a ser considerado por algunos críticos como “el rey de los instrumentos de viento”. En este

¹¹⁷⁵ *Teatri, arti e letteratura*. 1846. Pág. 15 (Digitalizado por la Biblioteca Pública de Nueva York, con acceso restringido a través del buscador Google Books de Internet bajo la búsqueda limitada a fuentes en lengua italiana referida a “Mazzolani clarinetto” el 15 de diciembre de 2008).

¹¹⁷⁶ AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinetistica Italiana. Virtuosi e Didatti*. Frasso Telesino (Benavento): El Autor, 2006. Pág. 68; WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi of the past...* Pág. 215.

¹¹⁷⁷ Ver Tabla IV-9.

¹¹⁷⁸ AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinetistica Italiana. Virtuosi e Didatti...* Pág. 22.

¹¹⁷⁹ No se pretende aquí realizar una lista exhaustiva de los virtuosos que visitaron España a lo largo del siglo XIX, sino únicamente hacer notar que dicho fenómeno existió, y que por tanto tuvo que responder a un cierto interés del público en la audición del repertorio solista difundido por dichos virtuosos. Un estudio profundo de este aspecto requeriría un trabajo arduo y minucioso sobre fuentes primarias, especialmente las de tipo hemerográfico, las cuales por su dispersión geográfica estarían fuera del alcance y de los objetivos propios de la presente tesis.

sentido se puede reproducir la crítica del concierto interpretado en Barcelona hacia mediados de junio de 1882 aparecida en el diario *La Vanguardia* del 19 de junio de ese mismo año:

“El sábado último se vio favorecido el teatro Lírico por una numerosa y distinguida reunión que acudió a aquel elegante teatro a oír las piezas de música que componían el variado y escogido programa de concierto dado por el distinguido pianista don Antonio Picó, secundado por otros artistas. [...] El clarinetista señor Porrini entusiasmó a los concurrentes por su extraordinaria ejecución y grato sonido que hace producir al rey de los instrumentos de viento. De la última pieza repitió un tiempo para acallar los aplausos”¹¹⁸⁰.

Por otro lado, hay que señalar que de entre todos los virtuosos extranjeros que se presentaron en Barcelona, y de los que actualmente se tiene noticias (ver Tabla IV-8), sobresalieron el clarinetista portugués de origen español José Avelino Canongia ya citado anteriormente, que actuó en la propia Barcelona el 19 de septiembre de 1817 interpretando un *Allegro de concierto* y un *Tema y variaciones* de su propia composición, y los clarinetistas italianos Tomás Fasano (Nápoles, ca. 1800; ¿?)¹¹⁸¹ y Ernesto Cavallini (Milán, 30-VIII-1807; Milán, 7-I-1874)¹¹⁸². Según los datos aportados, ambos visitaron Barcelona, el primero en el año 1850 y el segundo en 1851.

Así, con respecto a la Tabla IV-8, pueden ser citadas alguna de las críticas, reseñas o avisos publicitarios de los conciertos realizados y en ella señalados. El

¹¹⁸⁰ *La Vanguardia* (Barcelona). 19 de junio de 1882 (Edición de la tarde). Pág. 3912.

¹¹⁸¹ Tommaso Fasano nacido en Nápoles hacia 1800, comenzó en París una exitosa carrera como solista, donde un ataque de apoplejía lo dejó ciego. De esta manera se le hizo imposible la interpretación orquestal, con lo que inició una carrera internacional como virtuoso, ayudado por su mujer y su familia. Tocaba siempre con un clarinete en Do, con la caña en la parte superior de la boquilla. Además de sus conciertos en España, se conocen conciertos suyos en Milán (17 enero de 1840), Frankfurt am Main y Weimar (1841), y en la Saale der Harmonie de Dresden (3 febrero de 1842). (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 98).

¹¹⁸² Ernesto Cavallini fue uno de los mayores virtuosos clarinetistas del XIX. Con diez años ingresó en el Conservatorio de Milán donde estudió con el célebre profesor e intérprete de clarinete Benedetto Carulli hasta 1830, año de su graduación. Poco después fue nombrado clarinete solista de *La Fenice* en Venecia donde además formó parte durante un corto período de tiempo de una banda del Piamonte. Volvió a Milán cuando fue nombrado clarinete segundo de *La Scala*, y a partir de 1837 inició una serie de viajes que lo llevarían a lo largo de Europa y que le granjearían una gran fama internacional como virtuoso, hasta el punto que el clarinetista inglés Henry Lazarus llegó a decir de él que “aunque su sonido no era el más puro, se le podría llamar perfectamente el Paganini del clarinete por su maravillosa ejecución”. En 1842 Cavallini fue nombrado miembro de honor de la Académie des Beaux-Arts en París, recibiendo numerosos títulos honoríficos como el de “Virtuoso de Cámara” de la Duquesa Maria Luisa de Parma-Módena (1846), miembro de la Sociedad Filarmónica de Roma, así como de la Sociedad Filarmónica de Bérgamo. Tras numerosos viajes a lo largo de Europa, se instaló en San Petersburgo en 1852, donde tocó en las orquestas de la corte y del teatro, adquiriendo una inmensa popularidad como solista. Cuando Rubinstein fundó el Conservatorio de San Petersburgo en 1862, Cavallini fue el primer profesor de clarinete, puesto que desempeñó hasta 1870, año en el que regresó a su Milán natal, donde desempeñó el cargo de profesor en el conservatorio hasta su muerte en 1874. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 68-69).

periódico barcelonés *El Àncora* en su ejemplar del jueves 22 de agosto de 1850 informa por ejemplo, de la realización de un concierto por el virtuoso Fasano:

“ESPECTÁCULOS / Salón adyacente al círculo del Liceo / CONCIERTO DE CLARINETE / Por el profesor don Tomás Fasano, para hoy jueves 22 de agosto de 1850.

Primera parte. -1º. Sinfonía ejecutada por la orquesta. -2º. Pot-pourri variado para clarinete compuesto y ejecutado por el señor Fasano. -3º. Walz, ejecutado por la orquesta. -4º. Gran fantasía para clarinete, compuesta y ejecutada por el señor Fasano.

Segunda parte. -1º. Sinfonía ejecutada por la orquesta. -2º. Grandes variaciones para cornetín de pistón, compuestas por Koenig y ejecutadas por el profesor señor Luigini. –Capricho brillante para clarinete, compuesto y ejecutado por el señor Fasano. Entrada 6 rs. A las 8”¹¹⁸³.

Según Montserrat Comellas, una vez llevado a cabo el primer concierto por el propio Fasano en el Liceo, el crítico musical Fargas le atribuye en el *Diario de Barcelona* de 24 de agosto de 1850 algunas cualidades interpretativas muy interesantes, tales como:

“[...] la invención de unos métodos y habilidades propias para hacer audibles al oyente los sonidos armónicos, creando así armonías y resonancias únicas; lo conseguía tocando muy suave el sonido fundamental y jugando con la embocadura y combinaciones de dedos”¹¹⁸⁴.

Un segundo concierto de Fasano en el *Liceo*, el 3 de septiembre de 1850, mereció magníficos comentarios del propio crítico Fargas:

“Encierra la nueva fantasía motivos bellos y sentidos, secundados a veces por la flauta, y en la ejecución de los cuales mostró el señor Fasano, como en la primera pieza, aquel buen gusto, expresión y sobre todo gradaciones de fuerza y colorido que tanto le distinguen y que tantos aplausos le han valido. Luego del sentido adagio rompe otro motivo elegante y original que sirve de tema a algunas variantes, en las cuales desplegó el artista sus habilidades de mecanismo, ora en difíciles juegos en toda la extensión del instrumento, glosando siempre el tema, ora haciéndole reproducir por la flauta mientras el concertista a manera de bordado hizo oír un arpegio en la octava grave del instrumento, producido con suma delicadez y muy sotto voce [...] ostentó el Sr. Fasano su flexibilidad, suavidad de sonido, sutileza y destreza de ejecución”¹¹⁸⁵.

Por su parte, en el ejemplar del diario barcelonés *El Àncora* con fecha de 5 de julio de 1851 se puede leer el anuncio publicitario de un concierto en el que participaría Cavallini:

¹¹⁸³ *El Àncora* (Barcelona) 22 mayo de 1850. Pág. 16.

¹¹⁸⁴ “[...] la invenció d’uns mètodes i habilitats propis per a fer audibles a l’oient els sons harmònics creant així harmonies i ressonàncies úniques; ho aconseguia tocant molt suau el so fonamental i jugant amb l’embocadura i combinació de dits”. (COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L’activitat concertística a Barcelona...* Pág. 140).

¹¹⁸⁵ *Diario de Barcelona*, 5 de septiembre de 1850. Pág. 4655. (Cit. en COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L’activitat concertística a Barcelona...* Pág. 141).

“ESPECTACULOS / GRAN TEATRO DEL LICEO. –Mañana domingo por la tarde se ejecutará por última vez la muy aplaudida zarzuela: *El duende* (2ª parte). Por la noche una variada y escogida función extraordinaria última de la compañía lírica, con la que se despedirán del público los apreciables artistas señora De Giuli y Brambilla y Sres. Gassier y Rodas, y en la que tomarán parte la Sra. Josefina Gassier y el acreditado profesor de clarinete Sr. Ernesto Cavallini”¹¹⁸⁶.

Con todo, no fue la ciudad catalana la única que vio actuar a ambos virtuosos. Por el contrario, se tiene constancia de la presencia de Fasano en Valencia en octubre de 1850, como indica el anuncio de un concierto suyo aparecido en la prensa de la capital levantina:

“Teatro Principal. Función extraordinaria del 16 de octubre de 1850. Hoy tendrá lugar el segundo y último concierto del Sr. Tomás Fasano, célebre concertista de clarinete y director general de todas las músicas militares de Francia. La empresa, en vista del buen éxito que ha obtenido dicho Sr. Fasano, y deseosa de que el público pueda admirar esta notabilidad, aprovechando su paso por esta capital para la corte, ha combinado la función en los términos siguientes:

1. Se tocará una brillante sinfonía; 2. Comedia en tres actos y en verso, original de Manuel Bretón de los Herreros, «Un tercero en discordia»; 3. «Gran fantasía», compuesta y ejecutada por el Sr. Fasano; 4. Se bailarán las «Corraleras de Triana», de D. Carlos Atané; 5. «Capricho brillante variado», compuesto y ejecutado por el Sr. Fasano; 6. Pieza en un acto titulada «Las ventas de Cárdenas»¹¹⁸⁷.

Por su parte, en el diario madrileño *El Clamor Público* del domingo 15 de diciembre de 1850, se reseña la actuación del virtuoso acompañado por la orquesta del teatro del Palacio Real¹¹⁸⁸:

“VARIEDADES. CRÓNICA DE LA CAPITAL.

CONCIERTO. –Esta tarde a la una y media dará en el gran salón del Liceo un concierto instrumental el célebre profesor de clarinete don Tomás Fassano, el cual hace algún tiempo se ha quedado ciego. Condolida S.M. de la suerte de este infeliz profesor y justa admiradora de su habilidad, ha puesto a su disposición la orquesta del teatro de Palacio para que tome parte en la función. En ella, y por obsequio al beneficiado tocará también unas variaciones en el flageolet el niño don Ciro Piconi Araujo”¹¹⁸⁹.

Asimismo, el diario barcelonés *El Áncora* del sábado 16 de noviembre de 1850 publicaba una pequeña reseña en la que se puede observar el éxito alcanzado por el intérprete en su citada actuación ante la familia real en Madrid:

“El profesor de clarinete, D. Tomás Fasano, ciego que haces pocas noches tuvo la honra de tocar delante de SS.MM., ha sido objeto de la munificencia soberana. S.M. le envió ayer la suma de diez y seis mil reales. Personas que

¹¹⁸⁶ *El Áncora* (Barcelona) 5 julio de 1851. Pág. 16.

¹¹⁸⁷ *Diario Mercantil de Valencia*, 16 de octubre de 1850. (Cit. en SANCHO CARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia...* Pág. 43).

¹¹⁸⁸ La creación de esta orquesta fue estudiada por SUBIRÁ, José. *El Teatro del Real Palacio...*

¹¹⁸⁹ *El Clamor Público* (Madrid). Domingo, 15 de diciembre de 1850. Pág. 3.

presenciaron el hecho de entregar al artista esta suma que lo arrancaba a la miseria, aseguran que dio origen a una escena que no se puede describir”¹¹⁹⁰.

Por su parte, se puede documentar la presencia de Cavallini también en Valencia en 1851. Así, el diario barcelonés *El Áncora* en su edición del 21 de septiembre de ese mismo año, publica una crónica respecto a ello:

“CRÓNICA ARTÍSTICA. Acaba de llegar a Valencia el barítono Mr. Gassier y su esposa, cantatriz de mérito, a los cuales acompaña Mr. Ernesto Cavallini, profesor de clarinete, que ha sido muy aplaudido en varios puntos de España y del extranjero. Parece que estos artistas piensan dar algunos conciertos en aquella capital, a cuyo efecto se han dirigido a las dos sociedades el Liceo y el Genio”¹¹⁹¹.

A su vez, Barbieri nos informa que el mismo virtuoso italiano realizó también conciertos en Madrid en el mes de abril de 1852:

“Dieron por esta época [abril de 1852] conciertos en el Circo la Pepa Cruz Gasier y el célebre clarinetista Ernesto Cavallini, que, aunque española ella, venían del extranjero y gustaron mucho. Esta Pepa Cruz cantó por primera vez en Madrid el *Vals de Benzano* que había sido compuesto para ella”¹¹⁹².

En este sentido, viene a corroborar lo anterior la crónica periodística aparecida de nuevo en el diario barcelonés *El Áncora* el jueves 26 de febrero de 1852, citando a su vez una publicación de la capital de España:

“CRÓNICA ARTÍSTICA. Leemos en un periódico de Madrid:

La empresa del Teatro Real ha contratado al célebre concertista Sr. Cavallini, primer clarinete absoluto del teatro de Milán, y a los esposos Gasier, los cuales tomarán parte el sábado próximo en un escogido concierto vocal e instrumental”¹¹⁹³.

Al igual que en Barcelona, las críticas referidas a Cavallini en su paso por Madrid fueron muy positivas. Así se puede citar la reseña aparecida en el diario madrileño *El Clamor Público* del domingo 29 de febrero de 1852:

[...] El concierto de anoche ejecutado en el Teatro Real ha sido, sin disputa, el mejor de cuantos hemos oído hace algunos años en Madrid. Sin perjuicio de hablar con más detención del mérito de los artistas que en él tomaron parte, diremos que el célebre *Ernesto Cavallini*, primer clarinete del teatro de la Scala, y profesor cuya reputación es europea, dejó sorprendido al público por su prodigiosa ejecución. Es imposible formar idea del sobresaliente mérito de este gran instrumentista sin oírle alguna de sus piezas favoritas. En sus manos es el clarinete una orquesta completa. Imita el canto de la voz humana de una manera increíble y acompaña de memoria los pasos más difíciles. Su tono, su método y

¹¹⁹⁰ *El Áncora* (Barcelona). Sábado, 16 de noviembre de 1850. Pág. 10.

¹¹⁹¹ *El Áncora*. (Barcelona) Domingo, 21 de septiembre de 1851. Pág. 16.

¹¹⁹² BARBIERI, Francisco Asenjo. *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863*. (Emilio Casares, ed.). Madrid: ICCMU, 2006. Pág. 91.

¹¹⁹³ *El Áncora*. (Barcelona) Jueves, 26 de febrero de 1852. Pág. 16.

sus maneras le hacen digno de ocupar el puesto que ha sabido conquistarse [...]”¹¹⁹⁴.

Además de en Barcelona, Madrid y Valencia, se ha podido documentar la presencia de Cavallini en Sevilla¹¹⁹⁵ y Cádiz. En lo que respecta a esta última ciudad en concreto, Gema León Ravina refiriéndose a la actividad musical de dicha capital andaluza, y basándose en información aparecida en el periódico gaditano *El Nacional* de 3 de enero de 1852, afirma que:

“[...] Ernesto Cavallini, primer clarinete del Teatro de la Scala de Milán que, junto con la soprano Josefa Cruz de Gassier y Luis Gassier, primer bajo cantante de la Compañía Italiana, dieron conciertos en el tiempo de descanso de la compañía y fuera de abono”¹¹⁹⁶.

De la estancia del virtuoso en Cádiz se puede transcribir una reseña periodística originalmente aparecida en el periódico gaditano *El Comercio* y que había sido reproducida a su vez en el diario madrileño *El Clamor Público* del sábado 24 de enero de 1852:

“LA GASSIER Y CAVALLINI. –*El Comercio* de Cádiz se expresa en estos términos:

«No eran exageradas ni mucho menos las buenas noticias que anticipadamente teníamos respecto a los distinguidos artistas que anoche se han presentado en el Teatro Principal. La señora Gassier y el señor Cavallini han arrebatado al público de entusiasmo. La primera tiene una voz admirable de tiple y canta con un gusto, con un sentimiento, con una maestría que es imposible oírla sin participar de las grandes emociones con que ella misma se impresiona y sabe impresionar a cuantos la escuchan. Es sorprendente la extensión de su voz y la facilidad y soltura con que la adapta lo mismo al canto puramente sentimental que al de fuerza o de bravura: sus trinos sostenidos y prolongados producen un efecto admirable. El señor Cavallini es también una verdadera notabilidad artística: nada hemos visto que se le parezca en el uso que hace del clarinete. En el dúo de la Norma la voz de la señora Gassier y el clarinete con tanto gusto tocado por el señor Cavallini hicieron prorrumper al público en numerosas salvas de aplausos y en bravos entusiastas que no nos hubieran dejado oír todo el dúo si no hubiese sido repetido como lo fue a ruegos de los concurrentes. Réstanos decir que el señor Gassier, aunque en grado más inferior, es también un buen cantante: posee una voz agradable y simpática, y fue con justicia aplaudido en todas las piezas que desempeñó. El público salió anoche complacidísimo del teatro y bien puede asegurarse que para el segundo concierto habrá una concurrencia inmensa»¹¹⁹⁷.

La estancia del virtuoso Ernesto Cavallini en España tuvo que significar un tremendo éxito para el propio músico, y posiblemente un cambio en la consideración

¹¹⁹⁴ *El Clamor Público* (Madrid). Domingo, 29 de febrero de 1852. Pág. 2.

¹¹⁹⁵ AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinettistica Italiana. Virtuosi e Didatti...* Págs. 22-25

¹¹⁹⁶ LEÓN RAVINA, Gema. *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cádiz: Asociación de Historia Actual, 2007. Pág. 66.

¹¹⁹⁷ *El Clamor Público* (Madrid). Sábado, 24 de enero de 1852. Pág. 3.

social que el clarinete tenía como instrumento concertante solista. Así lo atestiguan algunas de las crónicas y críticas periodísticas a sus actuaciones. Como ejemplo, se puede citar la aparecida en el *Diario de Barcelona* del 1 de julio de 1851, debida al crítico barcelonés Fargas:

“No solo reprodujo en las diferentes variantes que hizo sobre este tema los extensos arpegios y dilatadas carreras con que recorrió el instrumento en las dos citadas fantasías, sino que hizo gala de su sutileza y agilidad de ejecución con las repetidas y extensa escalas cromáticas y la flexibilidad de lengua en el doble picado. Esta complicación de mecanismo tan sorprendente por la suma habilidad y largo estudio que requiere del instrumento como por el bellissimo efecto que produce, da por sí solo al Sr. Cavallini la honrosa celebridad de que justamente goza”¹¹⁹⁸.

También se puede citar la aparecida en el diario *El Àncora*, el martes 26 de agosto de 1851:

“CRÓNICA ARTÍSTICA. Uno de nuestros suscriptores, entusiasta por la música, nos ha pasado para su inserción el siguiente juicio de los conciertos verificados en la noche de anteayer: «El tercer concierto que en la noche de anteayer tuvo lugar en el gran Salón del Consulado en nada fue inferior a cuantos le precedieron. [...] Dejamos a propósito para el último a CAVALLINI, a ese navío de tres puentes, a ese hombre medio pez que se pasa sin respirar, al cual es necesario no perder de vista para convencerse que de un instrumento puramente melódico puedan salir tantos y tan sorprendentes sonidos. Las delicadas yemas de sus dedos sacan del clarinete ligados de voz en los cuales no se percibe la croma. El oyente espera que después de escuchar una lluvia de notas que asustan por su número y duración, abra el profesor su boca para respirar; más, no sucede así, pues aquel hombre al parecer no está sujeto a esa miseria sin la cual no nos podemos pasar los demás, y es que aspira con la nariz, pero sin interrumpir la corriente saliente de la boca. CAVALLINI es en el clarinete más que Toulou en la flauta y tanto como Paganini en el violín; es una verdadera notabilidad; cantó con su instrumento con un gusto y expresión y con una delicadeza de colorido tal, que a los pocos compases el menos inteligente adivina al gran profesor. [...] Antes de concluir debemos no tributar elogios, sino hacer justicia al talento del SEÑOR OBIOLS, el que a pesar de los elementos heterogéneos con que cuenta ha combinado una gran orquesta; la sinfonía de *Fra-Diavolo* fue tocada por esta con precisión y colorido, haciendo resaltar con maestría los pianos, desempeñando admirablemente los *crescendos* y llenando el salón de música en los *fortes*. [...]»¹¹⁹⁹.

Por otro lado, la presencia de virtuosos extranjeros, fundamentalmente italianos, no se limitó a aquellos clarinetistas que visitaron España de paso, tales como los citados Mazzolini, Salieri, Fasano o Cavallini, sino que algunos de ellos establecieron aquí su residencia, frecuentemente al integrarse como solistas en diversos conjuntos orquestales, normalmente de carácter teatral. Es el caso de los clarinetistas italianos

¹¹⁹⁸ *Diario de Barcelona*, 1 de julio de 1851. Pág. 3852. (Cit. en COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L'activitat concertística a Barcelona...* Pág. 142).

¹¹⁹⁹ *El Àncora* (Barcelona). Martes, 26 de agosto de 1851. Pág. 16.

Artemisio Salvatori y Emilio Porrini¹²⁰⁰, los cuales formaron parte como primeros clarinetes de la orquesta del Liceo en distintos momentos de las últimas décadas del siglo XIX. Así, el periódico barcelonés *La convicción* publicaba el 10 de junio de 1871 la siguiente nota o aviso del concierto que se había de realizar al día siguiente domingo en el Gran Teatro del Circo:

“ESPECTÁCULOS. TEATRO DEL CIRCO. – Gran función para mañana domingo, en la que tomarán parte los profesores y concertistas de flauta don Andrés Parera y el señor Salvatori, primer clarinete del Gran Teatro del Liceo.

Primera parte. – Primer cuadro de la ópera del Mtro. Rossini, “Il Barbieri di Seviglia”, por los señores Tintoré, Cuyás, Soler y cuerpo de coros.

Segunda parte. – Capricho I fiori de Rossini, concierto de clarinete por el señor Salvatori. – Cavatina de la Lucía, por la Sra. Bona. – Romanza de la Marta, por el señor Tintoré. – Fantasía de flauta sobre un motivo holandés, por el señor Parera.

Tercera parte. – Sinfonía de la ópera Zampa, del Mtro. Herold. – Aria de la Favorita, por la señora Latour de Tintoré. – Fantasía de flauta sobre motivos de Lucía, por el señor Parera. – Gran dúo de la Ópera Belisario del Mtro. Donizetti, por la sra. Bona y el señor Cuyás. – Fantasía de clarinete sobre motivos de la Sonámbula, por el señor Salvatori. [...]”¹²⁰¹.

De la actividad concertística a solo con acompañamiento de orquesta de Salvatori se puede citar algunos de los ejemplos más reseñados en los periódicos de la época. Así, en el diario barcelonés *La Convicción* de 20 de septiembre de 1871 citando la información aparecida la tarde anterior en otro diario barcelonés de la época (*La Independencia*) se puede leer:

“Anoche en el Gran Teatro del Liceo, la compañía que dirige el eminente actor señor Mayeroni, puso en escena el tercero y cuarto actos de la *Dama de las Camelias* y el tercero y quinto de la tragedia *Otello*, que fueron interpretados de una manera admirable.

Al finalizar el cuarto acto de la *Dama* entró don Amadeo, sin que la concurrencia diera un solo viva; algunos aplausos que se confundieron con los acordes de la marcha real, fue todo.

El distinguido profesor de clarinete señor Salvatori, ejecutó de una manera sorprendente las variaciones sobre el *Carnaval de Venecia*, mereciendo ruidosos aplausos y el ser llamado al palco escénico. [...]”¹²⁰².

Se puede citar también algunos de sus éxitos como clarinete solista en la orquesta de ópera del Liceo, en el transcurso de la interpretación de algunas de las óperas de mayor éxito de la época, tales como el *Saffo* de Paccini, interpretada según reseña el diario barcelonés *La Vanguardia* el 6 de marzo de 1881:

¹²⁰⁰ No se han conseguido datos biográficos del primero de estos dos clarinetistas italianos, excepto los poquísimos que se desprenden de las distintas informaciones vertidas en las diferentes reseñas y críticas periodísticas a los conciertos en los que ambos participaron. Respecto al segundo, como se verá más adelante, ya el mismo Pedrell publicó una breve reseña biográfica en el número 115 de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, aparecido el 30 de octubre de 1892.

¹²⁰¹ *La Convicción. Periódico monárquico*. (Barcelona). 10 de junio de 1871. Pág. 15

¹²⁰² *La Convicción. Periódico Monárquico*. (Barcelona) 20 de septiembre de 1871. Pág. 7.

“Muy concurrido estuvo anoche nuestro Gran teatro con motivo de reanudarse en él las representaciones de ópera, elemento necesario para un público tan filarmónico como el de Barcelona, por cuyo motivo en ocasiones sabe demostrar benevolencia a los artistas.

Conocidos en su generalidad los que debían cantar la *Saffo* de Paccini, natural era que a su aparición se les dispensase acogida cordial sobre manera, recibiendo diferentes salvas de aplausos la señora Urban y los señores Abrugnedo y Giraltoni. Asimismo en el decurso de la ópera alcanzaron muestras de aprobación; y al terminarla, a la señora Urban le fue entregado en escena un hermoso ramo de flores. La contralto señora Celega, nueva aquí, habrá que esperar a juzgarla en otra representación o en otra obra. Los coros, sobre todo el ex-bello sexo, infernales. El maestro Gianuelli, acaso por no haber tenido tiempo de concertar a su gusto el spartito, no la llevó como hubiese sido de desear. Inmejorable el señor Salvatori en su soberbio solo de clarinete, en cuya ejecución hizo primores, obligándose a repetirlo con general aplauso. Es verdaderamente prodigiosa su habilidad, no menos que su aliento. [...]”¹²⁰³.

Como virtuoso de su instrumento, la actividad concertística de Salvatori no se limitó únicamente al área geográfica barcelonesa o aún catalana. Así, se puede documentar su presencia en Palma de Mallorca, como atestigua la siguiente reseña aparecida en el diario barcelonés *La Vanguardia* el 23 de octubre de 1883:

“Contratado por el conocido empresario de teatros señor Vallesi, saldrá en breve para Palma de Mallorca el notable concertista de clarinete Artemisio Salvatori que, a pesar de su reconocido mérito en aquella especialidad y también como profesor de orquesta, no forma parte, este invierno, de la del teatro Principal, conforme estuvo en el pasado, y anteriormente, durante muchos años, de la del Gran Teatro del Liceo”¹²⁰⁴.

También es posible documentar su presencia en Madrid en 1888:

“La empresa del teatro de la Alhambra ha invitado al célebre concertista de clarinete, Sr. Salvatori, que se halla de paso en Madrid, a dar un concierto en aquel teatro, ejecutando algunas de las piezas de su escogido repertorio.

El programa se anunciará oportunamente”¹²⁰⁵.

Como era bastante frecuente en su época, Artemisio Salvatori actuó en numerosas ocasiones como solista en diferentes cafés de Barcelona que ofrecían entretenimientos de carácter cultural o pseudo-cultural, dentro del movimiento ya ampliamente estudiado de los cafés-concierto¹²⁰⁶. Así, se puede señalar su insistente presencia en actuaciones llevadas a cabo en el denominado *Café del Siglo XIX* barcelonés, al menos en lo que respecta a las temporadas de 1884 y 1885. Prueba de

¹²⁰³ *La Vanguardia* (Barcelona). 7 de marzo de 1881. Pág. 584.

¹²⁰⁴ *La Vanguardia* (Barcelona). 23 de octubre de 1883. Pág. 6935.

¹²⁰⁵ *La Iberia* (Madrid). 22 de abril de 1888. Pág. 3.

¹²⁰⁶ CASARES RODICIO, Emilio. “Café” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 871-876.

ello, son las reseñas publicitarias de sus conciertos aparecidas periódicamente en el diario barcelonés *La Vanguardia* en esos años:

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. –Último concierto de clarinete, esta noche por el señor Salvatori”¹²⁰⁷.

“Bastante concurrido se vio ayer el primero de los conciertos que el dueño del café sucursal del Siglo XIX ha organizado para todos los días festivos de once a una de la mañana. Para dichos conciertos ha sido contratado el aplaudido profesor de clarinete señor Salvatori”¹²⁰⁸.

Las apariciones de Salvatori como solista no se limitaron únicamente al acompañamiento de orquesta y de piano, sino que frecuentemente lo hizo con el concurso de agrupaciones musicales bandísticas, o incluso de música ligera y bailable. Así, se puede citar alguna de sus actuaciones contratado con la banda municipal de Barcelona, o con alguna orquesta de baile:

“Esta tarde, a las tres, la banda municipal, situada en el Paseo de Gracia, ejecutará las piezas siguientes: «El duendecillo», paso-doble, de Sellenick. –Concierto obligado de requintos y clarinetes, de Wettge. –«Es medianoche», serenata a solo de bugle, por el señor García, de Labit. –«El carnaval de Venecia», variaciones de requinto, por el señor Salvatori, de Mirco. –«Retreta tártara» de Sellenick”¹²⁰⁹.

“El pueblo de Sentmanat celebrará mañana y pasado, días 27 y 28 del actual, su fiesta mayor, para la cual se han venido haciendo muchos preparativos a fin de que tenga la mayor brillantez.

El Círculo Recreativo ha contratado para los bailes que dará la acreditada orquesta de don Juan Escalas, que entre otros renombrados profesores, cuenta con los hábiles concertistas de clarinete y cornetín señores Salvatori y Ciervo, aumentándose el lunes dicho número con el propio director señor Escalas”¹²¹⁰.

“Brillante promete ser la fiesta mayor de la villa de Palafrugell en los días 20, 21 y 22 del corriente mes, a la cual concurrirán cinco orquestas, entre ellas una compuesta de profesores del Gran teatro del liceo, en unión del celebrado clarinete señor Salvatori, y dirigida por el renombrado señor Ciervo, y las acreditadas coplas de Figueras y Castellón para tocar las antiguas sardanas”¹²¹¹.

La actividad musical de Salvatori en Barcelona abarcó también además de la lógica actividad interpretativa la enseñanza de su instrumento. Así, lo encontramos de profesor de clarinete en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, si atendemos a la información aparecida en *La Vanguardia* el 3 de septiembre de 1886:

“El Ayuntamiento de esta ciudad anuncia, para conocimiento de los alumnos inscritos en la matrícula de la Escuela municipal de música, en la sección

¹²⁰⁷ *La Vanguardia* (Barcelona). 17 de mayo de 1884. Pág. 3259.

¹²⁰⁸ *La Vanguardia* (Barcelona). 2 de enero de 1889. Pág. 12354.

¹²⁰⁹ *La Vanguardia* (Barcelona). 18 de noviembre de 1886. Pág. 7373.

¹²¹⁰ *La Vanguardia* (Barcelona). 26 de abril de 1884. Pág. 2760.

¹²¹¹ *La Vanguardia* (Barcelona). 10 de julio de 1881. Pág. 3416.

instrumental, que desde el día 1º del corriente han quedado abiertas las clases correspondientes a la misma que se expresan a continuación:

[...]

Clase de flauta. –Profesor don Juan escalas. –Lunes, miércoles y viernes, a las diez y media de la mañana.

Clase de flautín. –Profesor don José Vila. –Martes, jueves y sábados, a las diez y media de la mañana.

Clase de clarinete. –Profesor don Artemisio Salvatori. –Lunes, miércoles y viernes, a las diez y media de la mañana.

[...]»¹²¹².

Han sido localizadas otras informaciones sobre Salvatori en distintas publicaciones, abarcando cronológicamente desde el propio 1871 hasta 1895¹²¹³.

Respecto al anteriormente citado Emilio Porrini, su proyección como intérprete clarinetista fue tan grande en la Barcelona de las dos últimas décadas del siglo XIX, que el mismo Pedrell publicó una breve reseña biográfica en el número 153 de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publicada en Barcelona el 30 de octubre de 1892, en la que ensalzaba sus cualidades musicales y personales. La primera noticia que se ha encontrado sobre él data de 1876, momento en el que se hallaba cursando estudios de clarinete en el Conservatorio de Milán bajo la tutela del eminente profesor y virtuoso italiano Romeo Orsi (Como, 18-X-1842; Milán, 11-VI-1918)¹²¹⁴. La fuente que nos confirma este hecho no es otra que una narración del propio José Inzenga (Madrid, 3-VI-1828; Madrid, 29-VI-1891)¹²¹⁵, quien en el transcurso de uno de sus viajes por Italia, y precisamente en una visita al Conservatorio de Milán, en el que pudo escuchar una audición de algunos de los alumnos del aquel centro, tuvo la ocasión de escuchar entre ellos al propio Porrini:

“[...] Otra de las piezas del programa, tan corto como interesante, era una fantasía para clarinete titulada *L’Attente* de Reissigar [sic], de cuyo difícilísimo desempeño logró salir algo más que airoso el alumno Emilio Porrini, discípulo del profesor Orsi”¹²¹⁶.

Es presumible que Porrini se formara también como alumno del propio Ernesto Cavallini, en la última etapa de este como profesor del Conservatorio de Milán a partir

¹²¹² *La Vanguardia* (Barcelona). 3 de septiembre de 1886. Pág. 6334.

¹²¹³ En el Anexo I.7. *El clarinetista Artemisio Salvatori: repertorio de noticias y menciones hemerográficas* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral, se transcriben diversas noticias y avisos publicitarios periodísticos de actividades musicales relacionados con este clarinetista.

¹²¹⁴ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi of the past...* Pág. 189-190.

¹²¹⁵ SOBRINO, Ramón. “Inzenga” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 441-450.

¹²¹⁶ INZENGA, José. “Impresiones de un artista en Italia” En: *Revista Europea* (Madrid). Nº 116. 14 de mayo de 1876. Pág. 431.

de 1870¹²¹⁷. En este sentido se puede citar la reseña de prensa aparecida en el diario barcelonés *La Vanguardia* de 15 de junio de 1882:

“Esta noche debutará con «La Traviata» la señora de Montelio, y mañana tomará parte en el espectáculo el concertista de clarinete señor Emilio Porrini, alumno del célebre Cavallini, cantándose además la «Norma» por las hermanas Ravogli”¹²¹⁸.

Precisamente, la anterior es la referencia más antigua encontrada hasta el momento de la presencia de Porrini en Barcelona. Precisamente una crítica a una de esas interpretaciones apareció unos días después, en *La Vanguardia* del 19 de junio de 1882, en los siguientes términos:

“El sábado último se vio favorecido el teatro Lírico por una numerosa y distinguida reunión que acudió a aquel elegante teatro a oír las piezas de música que componían el variado y escogido programa de concierto dado por el distinguido pianista don Antonio Picó, secundado por otros artistas. [...] El clarinetista señor Porrini entusiasmó a los concurrentes por su extraordinaria ejecución y grato sonido que hace producir al rey de los instrumentos de viento. De la última pieza repitió un tiempo para acallar los aplausos. En medio de lo mucho que consideramos digno de aplauso en este artista, hallamos algo que merece censura. Por lo pronto el cambio de sonido (tono) en los pasajes de ejecución, en los que hace perder al instrumento la dulzura y suavidad de las notas tenidas, y el cortar notas en los pasajes de ejecución para respirar nos parecen que no acreditan su escuela de clarinete”¹²¹⁹.

Ya en 1883, encontramos a Porrini como profesor de clarinete del *Conservatorio de Música del Liceo* barcelonés, como se puede ver en el anuncio oficial aparecido en el diario *La Vanguardia* de dicha ciudad del 6 de septiembre de 1883:

“CONSERVATORIO DE MÚSICA DEL LICEO BARCELONÉS DE S. M. LA REINA D.^a ISABEL II.

Principiando el día 15 de Septiembre el curso de 1883 a 1884 en las enseñanzas de música de este Conservatorio, la Junta Directiva del mismo ha dispuesto que el día 5 del actual empiece la matrícula de los jóvenes de ambos sexos que deseen ingresar como alumnos a alguna de las clases que a continuación se expresan [...].

CLASES	PROFESORES
[...]	[...]
Flauta	Don Juan Escalas.
Clarinete	D. Emilio Porrini.
Oboe	D. Juan Fontseré.
Fagot	Don Juan Balaguer.

Barcelona, 1º de septiembre de 1883. – El Secretario 1º, Víctor Gebhard”¹²²⁰.

¹²¹⁷ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi of the past...* Págs. 68-69.

¹²¹⁸ *La Vanguardia* (Barcelona). 15 de junio de 1882. (Edición de la tarde). Pág. 3831.

¹²¹⁹ *La Vanguardia* (Barcelona). 19 de junio de 1882. (Edición de la tarde). Pág. 3912.

¹²²⁰ *La Vanguardia* (Barcelona). 6 de septiembre de 1883. Pág. 5855.

Años después, ya a finales del siglo XIX, se puede documentar el establecimiento de una clase específica de clarinete bajo en el propio *Conservatorio del Liceo* de la cual se hizo cargo el mismo Porrini, como muestra la siguiente reseña aparecida en *La Vanguardia* de Barcelona, el 13 de marzo de 1895:

“La dirección del Conservatorio del Liceo Barcelonés ha dispuesto que pasado mañana, 15 del corriente, quede abierta una nueva clase para la enseñanza de «clarinete-bajo». El conocido profesor don Emilio Porrini ha sido encargado de dicha enseñanza, para la cual queda abierta la matrícula en la administración de dicho establecimiento”¹²²¹.

Dos años después, Porrini fue nombrado profesor de clarinete de la Escuela Municipal de música de Barcelona, posiblemente como sucesor de Artemisio Salvatori. Así se desprende de la información publicada en el diario barcelonés *La Dinastía* de 23 de marzo de 1897:

“Han sido designados por el jurado que nombró el Ayuntamiento al efecto, los siguientes opositores para ocupar las cinco plazas de profesores de la Escuela Municipal de Música:

Piano, doña Julia Obradors de Jaumendreu; flauta, señor Vila; oboe, señor, Sr. Sauté; clarinete, señor Porrini; fagote, señor Sadurni”¹²²².

En los años de su permanencia como clarinete solista de la orquesta del Liceo en Barcelona, Porrini desplegó una intensa actividad como intérprete solista del clarinete¹²²³ tanto en la propia ciudad como en sus alrededores. Así, se puede citar el anuncio aparecido en el diario barcelonés *La Dinastía* el miércoles 23 de marzo de 1887:

“TEATRO DEL CIRCO. – Extraordinaria función para hoy miércoles, a beneficio de la tan aplaudida tiple señora Ferni, con la tercera representación de la preciosa ópera del inmortal Bellini titulada Norma, en que tanto se distingue la beneficiada. En el intermedio del segundo al tercer acto el reputado concertista de clarinete señor Porrini, ejecutará una fantasía sobre motivos de la ópera I Puritani. – Entrada general 2 reales”¹²²⁴.

También el aparecido en la misma publicación barcelonesa el 4 de noviembre de 1892:

“Pasado mañana a las tres de la tarde, la Asociación musical de Barcelona dará en el Salón de Congresos del Palacio de Ciencias su concierto número 32. Tomará

¹²²¹ *La Vanguardia* (Barcelona). 13 de marzo de 1895. Pág. 2.

¹²²² *La Dinastía* (Barcelona). Martes, 23 de marzo de 1897. Pág. 2.

¹²²³ En el Anexo I.8. *El clarinetista Emilio Porrini: repertorio de noticias y menciones hemerográficas* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral, se transcriben diversas noticias y avisos publicitarios periodísticos de actividades musicales relacionados con este clarinetista.

¹²²⁴ *La Dinastía. Diario político, literario y mercantil*. (Barcelona). Miércoles, 23 de marzo de 1887. Pág. 2.

parte en el mismo, una numerosa orquesta dirigida por los maestros señores Rodríguez Alcántara y García Robles, y como solistas la señorita Morentini, artista de canto, y el señor Porrini profesor de clarinete. Se interpretarán composiciones de Gluck, Mozart, Mendelssohn, Rodríguez de Alcántara, Araithi, Haydn, Morera y otros maestros”¹²²⁵.

O el publicado el 5 de marzo del año siguiente, en el que se da cuenta del éxito obtenido por dicho intérprete con la interpretación del *largo* del quinteto para clarinete y cuerdas de Mozart:

“Sociedad catalana de conciertos. Tercer concierto de la segunda serie.

Felizmente va arraigando en esta capital la afición a los conciertos; ya no sucede como antes que se veían casi desiertos, malogrando todos los esfuerzos e iniciativas de las empresas. [...]

Si bien el programa de este concierto no ofrecía la novedad de los anteriores, no obstante, figuraban en él piezas tan aplaudidas como la bellísima *gavota en re menor* de S. Bach, la *Introducción* al poema sinfónico «L’Atlántida» de Morera, «Venusberg» de Wagner, el *largo* del quinteto en *la* de Mozart, la *overtura* «La Gruta de Fingal» de Mendelssohn y la *oda sinfónica* «Le Désert» de David.

De dichas composiciones merecieron los honores de la repetición el «Largo» del quinteto en *la* de Mozart. «La Gruta de Fingal» y la tercera parte de la *oda* conocida por *la salida del sol*.

[...]

En el *largo* quinteto de Mozart hizo prodigios de ejecución el profesor de clarinete señor Porrini.

Veremos que novedades se ofrecerán en el concierto próximo.

Joaquín Homs Parellada”¹²²⁶.

Prueba de su actividad a lo largo del área geográfica catalana es la información aparecida en el *Diario de Gerona* del sábado 23 de junio de 1900, con motivo de la muerte del propio intérprete:

“Ha fallecido en Barcelona el reputado concertista de clarinete maestro Porrini que tantas veces habían aplaudido los concurrentes a las fiestas mayores de las principales poblaciones de esta provincia.[...]”¹²²⁷.

Además, la fama de Porrini como virtuoso explica que se presentara en concierto en otras ciudades de fuera del área de influencia barcelonesa y catalana. Así, y ya a finales de siglo, en febrero de 1892, se tiene constancia de su presencia en Valencia, donde junto al pianista valenciano José Bellver (Valencia, 1869; Valencia, 10-I-

¹²²⁵ *La Dinastía. Diario político, literario y mercantil.* (Barcelona). Viernes, 4 de noviembre de 1892. Pág. 3.

¹²²⁶ *La Dinastía. Diario político, literario y mercantil.* (Barcelona). Domingo, 5 de marzo de 1893. Pág. 2

¹²²⁷ *Diario de Gerona* (Gerona). Sábado, 23 de junio de 1900. Pág. 4.

1945)¹²²⁸ actuó en el *Café de España* de la citada ciudad con un programa basado en fantasías y variaciones sobre óperas¹²²⁹.

Se ha documentado a su vez, la colaboración de dicho intérprete con conjuntos musicales de carácter a priori más popular que la formación orquestal sinfónica, tales como las bandas de música. Es el caso de la información aparecida de nuevo en el diario barcelonés *La Vanguardia* de 19 de agosto de 1887, en el que se informa de la presencia de Porrini en Sitjes, formando parte de una banda:

“La villa de Sitjes celebra en los días 24 y 25 del actual su fiesta mayor, para la cual ha sido contratada la banda que dirige don Luis Fernández, aumentada con el concertista de clarinete señor Porrini”¹²³⁰.

También la publicada en el mismo diario barcelonés *La Vanguardia* de 30 de agosto de 1888 y que da cuenta de la presencia de Porrini en una banda en las fiestas mayores de la localidad de Artés:

“Fiesta mayor de Artés. La pintoresca villa de Artés, como en años anteriores, celebrará en los días 1, 2 y 3 del mes próximo venidero, con espléndidos festejos los días de su santo patrón San Víctor. Tenemos noticias de que será numerosa la concurrencia, atraída por el esplendor de los festejos.

A las doce del día primero con repique de campanas se inaugurarán los festejos. Por la noche se cantarán completas en la iglesia parroquial con acompañamiento de orquesta, formando parte de esta el profesor de clarinete del Conservatorio del Liceo señor Porrini”¹²³¹.

O incluso la aparecida en el diario *La Dinastía* en su edición del 16 y 17 de enero de 1893:

“Mañana por la noche la antigua «Sociedad de Caleseros de San Antonio Abad» celebrará con un suntuoso baile de sociedad en la platea del teatro de Calvo-Vico la festividad de su santo patrón, según costumbre tradicional. Ejecutará los número del programa la acreditada banda que dirige el señor Fernández, de la cual forma parte el célebre concertista de clarinete señor Porrini”¹²³².

Al igual que Artemisio Salvatori, Porrini actuó en numerosas ocasiones en diferentes cafés barceloneses, entre los cuales destacó el denominado *Café del Siglo XIX*. Así, se puede leer en el diario barcelonés *La Vanguardia* de 22 de diciembre de 1885:

¹²²⁸ GALBIS LÓPEZ, Vicente; CLIMENT, José. “Bellver Abells, José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 342-343.

¹²²⁹ *Diario Las Provincias* (Valencia), 19 de febrero de 1892. (Cit. en SANCHO CARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia...* Pág. 252).

¹²³⁰ *La Vanguardia* (Barcelona). 19 de agosto de 1887. Pág. 5176.

¹²³¹ *La Vanguardia* (Barcelona). 30 de agosto de 1888. Pág. 2.

¹²³² *La Dinastía. Diario político, literario y mercantil*. (Barcelona). Lunes, 16 de enero de 1893. Pág. 2; Martes, 17 de enero de 1893. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Último concierto, esta noche, por los señores Terraza, Rocamora y Laporta, tomando parte el distinguido concertista de laúd señor Cateusa. –Mañana, primer concierto de clarinete por el conocido profesor señor Porrini”¹²³³.

Entre el repertorio más usual interpretado por Porrini, no sólo se encuentra las típicas fantasías y arreglos sobre motivos de óperas, en versión para clarinete y orquesta o para clarinete y piano, sino que en ocasiones él mismo componía obras que luego interpretaba en concierto, normalmente pequeñas piezas bailables de carácter virtuoso. Así, se puede citar la reseña aparecida en el periódico barcelonés *La Vanguardia* fechado el 6 de abril de 1886:

“He aquí el programa de las piezas que serán ejecutadas bajo la dirección de don Luis Bressonier, durante el baile que tendrá lugar hoy, a las once de la noche, en el teatro Principal, a beneficio de las Escuelas francesas gratuitas de Barcelona:

1ª parte. –Preludio «Ouverture de Raimond», de Ambroise Thomas. –Vals «Regalo de amigo», de Espinosa. –Mazurka «Joven Mercedes», de Maíz. –Rigodón «La Mascotte», de Audran. –Americana «La Virtuosa» (ejecutada por el autor), de Porrini. –Vals «El Canal», de Furés. –Polka «La Befana», de Canti. –Rigodón «Le tic tac de la Meunière», de Lamotte.

2ª parte. –«El Folleto», de Farbach. –Rigodón «Los Piratas», de Urgellés. –Mazurka «Dans les Champs», de Waldteufeld. –Rigodón «Doña Juanita», de Suppé. –Americana «La Mulata», de Escalas. –Vals «Andalucía», de Urgellés. –Rigodón «La fête du village», de Lamotte.

Forma parte de la orquesta el acreditado profesor de clarinete señor Porrini”¹²³⁴.

El nivel y calidad como intérprete clarinetista de Porrini debió ser muy elevado, puesto que se documenta incluso su presencia en compañías operísticas europeas en gira por América del sur, concretamente en Argentina:

“*Extranjero*. –La empresa Ferrari- Ciacchi ha contratado para la próxima temporada de ópera en Buenos Aires a los siguientes artistas: Adalgisa gabbi, Margherita Baux, Elvira Cotonnese, Zina Dalty, Maria Van Cautelen, Amalia Stahl, Emma Leonardo, Francisco Tamango, Fernando De Lucía, Enrico de Marchi, Vittorio Laurel, Giuseppe Kaschmann, Arturo Marescalchi, Francesco Navarrini y Paolo Wulmann.

Como directores de orquesta, a los señores Marino Mancinelli, Arnaldo Conti y Enrico Bernardi.

Para formar parte de la orquesta, compuesta de profesores de la Scala de Milán y del Comunal de Bolonia, ha sido contratado el concertista de clarinete del Liceo don Emilio Porrini.

La compañía se embarcará en Génova el día 24 de abril y debutará con el *Otello* de Verdi”¹²³⁵.

¹²³³ *La Vanguardia* (Barcelona). 22 de diciembre de 1885. Pág. 8189.

¹²³⁴ *La Vanguardia* (Barcelona). 6 de marzo de 1886. Pág. 1493.

¹²³⁵ *La Dinastía* (Barcelona). 25 de marzo de 1890. Pág. 3.

Como ya se ha comentado anteriormente, las noticias biográficas sobre este intérprete son muy escasas. En el diario barcelonés *La Dinastía* del 22 de junio de 1900 se informa sobre su fallecimiento:

“Ha fallecido en esta ciudad el afamado concertista de clarinete don Emilio Porrini, que figuró durante muchas temporadas en la orquesta del teatro Liceo y desempeñó la cátedra de clarinete en el Conservatorio de Música y declamación. D.E.P.”¹²³⁶.

Por otro lado, no fueron sólo clarinetistas extranjeros los responsables de la interpretación pública de las diversas funciones musicales en las que a través de los años apareció el clarinete como instrumento solista con orquesta. Así, en el caso concreto de Barcelona y su Teatro Principal o de la Santa Cruz (ver Tabla IV-8) aparecen diversos clarinetistas españoles, normalmente ligados al ejército, interpretando diferentes piezas de concierto. Es el caso de los hoy desconocidos Vicente Ramón, Músico Mayor del Primer Regimiento del Infante D. Carlos, que interpretó un *Concierto* el 29 de enero de 1816, Jaime Brutau que interpretaría una *Pieza para clarinete y una Polaca concertante para clarinete y orquesta* en 1829, y el 24 de mayo de 1839 respectivamente, así como Benito Moreno¹²³⁷ quien interpretaría unas *Variaciones* debidas al famoso clarinetista de origen bohemio Joseph Beer¹²³⁸, el 11 de febrero de 1843. Caso aparte es el de Josep

¹²³⁶ *La Dinastía* (Barcelona). 22 de junio de 1900. Pág. 2. La fecha exacta de fallecimiento había sido el día anterior, tal y como señalan otras fuentes periodísticas (*La Vanguardia* –Barcelona-. Viernes 22 de junio de 1900. Pág. 3).

¹²³⁷ Probablemente, se trata del mismo intérprete que había sido alumno del Real Conservatorio de Madrid, y que ya fue citado con motivo del concierto realizado en dicho centro musical el 6 de enero de 1834 (ver página 307, nota al pie 1067).

¹²³⁸ Joseph Beer (Grünwald, ahora Pastviny, 18-V-1744; Berlín, 28-X-1812). Clarinetista y compositor bohemio. Tras instalarse en París a la edad de 16 años, fue empleado como clarinetista por el Duque de Orleans (1767-1777) y por el Príncipe de Lambesc (1778-1779, 1781-1782). Realizó su primera aparición como solista en los Concert Spirituel interpretando un concierto de C. Stamitz el 24 de diciembre de 1771. Posteriormente realizó 27 apariciones hasta 1779, interpretando sus propios conciertos y otros de Stamitz, muchos de los cuales le fueron dedicados especialmente. Incluso colaboró en la composición de uno de ellos (publicado en 1793). Fétis adjudica a Beer el añadido de la quinta llave al clarinete, pero parece más probable que en la década de 1770 el músico realizara sus interpretaciones con un clarinete de cinco llaves fabricado en Alemania o en Bohemia, mientras que por la misma época, otros clarinetistas profesionales continuaban usando en París el clarinete de cuatro llaves.

Durante la década de 1770 Beer viajó mucho. Así, en 1774 participó en Londres en la primera interpretación de la cantata *Amor vincitori* de J. C. Bach, tocando también en Holanda, Suecia, Dinamarca, Italia, así como en su país natal, Bohemia. Después de 1779, dejó París para aparecer en Frankfurt, San Petersburgo, Moscú y Varsovia. Desde 1783, formó parte como clarinete solista de la Orquesta del Teatro Imperial de Moscú, pero siguió viajando y realizando conciertos en Berlín, Viena, Praga y Pressburg. A partir de 1792 se estableció en Postdam donde realizó conciertos para el propio Guillermo II de Prusia, aunque durante los siguientes cuatro años también visitó Copenhague, Weimar, Gotha, Viena y Praga. En 1809, a la edad de 65 años, interpretó un concierto en la Gewandhaus de Leipzig siendo aclamado por el público.

Beer no solo fue importante por ser uno de los primeros virtuosos del clarinete, sino porque popularizó el estilo alemán de tocar este instrumento, que incluía un sonido expresivo y suave, junto a una brillante técnica. Tuvo una gran influencia sobre otros clarinetistas, como Michel Yost (1754–86),

Jurch (Barcelona, 2-VII-1800; 1891), quién en su tiempo logró gran renombre como clarinetista y compositor de música popular. Saldoni en su *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles* nos informa sobre este músico:

“Día 2, 1800 [del mes de julio]. Nace en Barcelona D. José Jurch y Rivas. Antes de los diez años de edad ingresó en el primer regimiento de artillería como músico de menor edad y bajo la dirección del músico mayor D. José Puig, con quien estudió solfeo, flautín, clarinete y fagot, de modo que en 1829, o antes, ya estaba colocado en una de las orquestas llamadas *Coplas* [sic], motivo por el cual y sin conocimientos de armonía, compuso varias contradanzas y vales al estilo de Cataluña; y en vista de lo mucho que agradaron, y de los consejos de lo amigos, estudió la armonía con D. Francisco Arbós. Habiéndose acreditado cada vez más el señor Jurch con su música, le nombraron músico mayor (1835) de uno de los batallones de la Milicia Nacional de Barcelona. Después fue nombrado primer clarinete solista de la orquesta del Liceo de Isabel II, establecido en el ex-convento de Montesión, continuando en dicha plaza cuando en 1847 se inauguró el gran teatro del mismo Liceo, alternando en los grandes conciertos matinales que tenían lugar en el indicado teatro, con los solistas que tomaban parte en ellos, siendo también Jurch director de la banda del propio teatro, hasta que en 1852 se le ofreció y aceptó el destino de músico mayor del regimiento de infantería de Navarra, número 25, que ocupó hasta 1856, en que volvió a desempeñar la plaza de primer clarinete del teatro del Liceo, la cual renunció por gozar de poca salud en 1870, continuando empero escribiendo varias piezas de todos géneros para orquesta, y también para banda, cuyo número pasa del asombroso de 2000, y cuyos títulos poseemos. En 1875 tenía establecido en Barcelona un almacén de música española y extranjera. Verdaderamente que hay pocos compositores que hayan escrito tan gran número de obras, por más que éstas sean en su mayor parte de baile, lo cual prueba su gran laboriosidad; y así es que desde 1842 hay en su ciudad natal una orquesta o copla [sic] que lleva su nombre *Jurch*”¹²³⁹.

Si bien, y como ya se comentó en su momento, la objetividad de la información proporcionada por Saldoni debe ser puesta siempre bajo sospecha, una reseña biográfica del carácter de la anteriormente transcrita, puede considerarse como una aproximación biográfica bastante verosímil de la trayectoria de un músico decimonónico como Jurch. Por otra parte, el nivel de virtuosismo que éste intérprete debió alcanzar explica posiblemente el elevado número de interpretaciones solistas a su cargo realizadas en los primeros años de andadura del Teatro del Liceu en Barcelona, las cuales se han extractado en la Tabla IV-10.

Etienne Solère (1753–1817) y Heinrich Baermann (1784–1847). RICE, Albert R. “Beer, (Johann) Joseph” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. III. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 71.

¹²³⁹ SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...* Vol. III. Págs. 7-8.

TABLA IV-10
Conciertos en Barcelona (Teatro del Liceu) entre 1838 y 1850 con presencia de alguna obra o composición perteneciente al repertorio concertante para clarinete solista con acompañamiento orquestal y realizados por el clarinetista español Josep Jurch (Extracto de Tabla IV-8).

Fecha	Teatro	Datos del intérprete	Nacional.	Obras Interpretadas	Autor
1838 16,19,23-06	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Tema y variaciones</i>	
1839 1-09	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Concierto para clarinete, corneta y trombón</i>	Panizza
1840 18-04	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Adagio y variaciones</i>	J. Beer
1847 13-06	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	
1847 11,18-7	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	Sabon
1848 25-06	Liceu	Josep Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	
1849 24-06	Liceu	Joseph Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	Klosé
1849 15-07	Liceu	Joseph Jurch	Español	<i>Grandes variaciones</i>	
1850 7,14-7	Liceu	Joseph Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	
1850 18-08	Liceu	Joseph Jurch	Español	<i>Variaciones</i>	Sabon

Se puede aportar transcripción de las diferentes reseñas publicitarias aparecidas en la prensa de la época referidas a los numerosos conciertos realizados por Jurch y que aparecen en la Tabla IV-10. Así, es el caso del realizado el 1 de septiembre de 1839 en el Liceo, en el que intervinieron el propio Jurch, junto a un intérprete de corneta de llaves y un trombonista:

“LICEO. Academia instrumental al medio día. PRIMERA PARTE. 1º Sinfonía de la ópera *Las Bodas de Fígaro*, del maestro Mozart. 2º Concierto para clarinete, corneta de llaves, y trombón por el maestro Panizza ejecutado por los Señores Turch [sic], Aguilo y Pauli. 3º Sinfonía del egregio maestro Mercadante. SEGUNDA PARTE. 1º Sinfonía del maestro Haydn. 2º Concierto de violoncello compuesto y ejecutado por el señor Garreau, quien se ha prestado a hacer este obsequio a la sociedad. 3º Sinfonía de la ópera Guillermo Tell. A las 12”¹²⁴⁰.

También se transcribe la nota publicitaria del concierto realizado el 14 de julio de 1850 publicada por el diario barcelonés *El Áncora* del mismo día, en la que se describe el programa a interpretar:

¹²⁴⁰ *El Guardia Nacional* (Barcelona). 1 de septiembre de 1839. Pág. 6.

“ESPECTÁCULOS. GRAN TEATRO DEL LICEO. Concierto matinal ejecutado por la orquesta del Liceo, dirigida por D. Juan Bautista Dalmau: *Programa*. - Primera parte- 1º. Sinfonía de la ópera *La sirena* del maestro Aubert. 2º. Valz *El Liceo*. 3º. Variaciones de clarinete, arregladas y ejecutadas por el señor Jurch. 4º. Sinfonía de la ópera *Zanneta* del maestro Aubert. – Segunda parte – 1º. Cuadrilla *El Herrero Polaco* de Muzard. 2º. Sinfonía de la ópera *Pres aux Cleres* del maestro Herold. 3º. Variaciones de flauta, por el profesor señor Baltra. 4º. Sinfonía de la ópera *La esmeralda* del maestro Mazzucato. [...] Entrada general 4 rs. – A las doce y media”¹²⁴¹.

Según indica Montserrat Comellas, “La crítica musical va elogiar la tècnica de Jurch, i va afirmar que posseïa «bon gust, suavitat en el seu instrument i interpretació molt neta fins i tot en passatges de gran dificultat»”¹²⁴². Según Antonio Elías de Molins, Jurch murió en 1891¹²⁴³.

Un ejemplo parecido al de Jurch, pero en este caso en lo que se refiere a Madrid, lo representan los clarinetistas, oboístas e intérpretes de corno inglés Pedro Broca y Casanovas, y su hermano Ramón, así como el gran virtuoso del clarinete Antonio Romero y Andía.

La figura de Pedro Broca y Casanovas (Barcelona, 26-VI-1794; La Habana, 22-IX-1838)¹²⁴⁴ constituye en realidad la del primer gran virtuoso español del clarinete. Su trayectoria vital ya fue brevemente reseñada por Saldoni,¹²⁴⁵ así como por el propio Subirá¹²⁴⁶. Como muchos de los músicos e intérpretes de su época, formaba parte de una saga familiar con una gran tradición musical. Hijo de un militar, músico mayor en el cuerpo de artillería, numerosos de sus familiares fueron renombrados intérpretes de diferentes instrumentos¹²⁴⁷. Aunque nacido en Barcelona, comenzó sus estudios

¹²⁴¹ *El Àncora*. (Barcelona) 14 de julio de 1850. Pág. 16.

¹²⁴² “La crítica musical elogió la técnica de Jurch, y afirmó que poseía «buen gusto, suavidad en su instrumento e interpretación muy limpia incluso en pasajes de gran dificultad»”. *Diario de Barcelona*, 26 de junio de 1849. (Cit. en COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L'activitat concertística a Barcelona...* Pág. 155).

¹²⁴³ ELÍAS DE MOLINS, Antonio. *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. Vol. II*. Barcelona: Imprenta de la Calzada, 1895. (Facsimil. Pamplona: Analecta, 2000). Pág. 32.

¹²⁴⁴ KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Broca. 1. Broca Casanovas, Pedro” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 712.

¹²⁴⁵ SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...* Vol. II. Págs. 577-578.

¹²⁴⁶ SUBIRÁ, José. *El Teatro del Real Palacio...* Págs. 123-127.

¹²⁴⁷ Es el caso de sus hermanos Domingo Broca y Casanovas (Cuenca, 4-VIII-1800; Madrid, 3-VI-1870), notable virtuoso del trombón y fígle, solista durante años en algunas de las mejores orquestas madrileñas de mediados del siglo XIX, y profesor de su especialidad en el Real Conservatorio de Madrid, y de Ramón Broca y Casanovas (Madrid, 19-XI-1815; Madrid, 30-I-1849), clarinetista y oboísta, célebre en su actividad como profesor en el citado centro de enseñanza musical, y como solista de la Real Capilla y de las principales orquestas de los teatros madrileños de la época. Otros miembros de su familia, como sus sobrinos Enrique Broca Rodríguez (Alicante, 13-VIII-1822; La Habana, 14-II-1839), Enrique Alejandro Broca Rodríguez (Madrid, 17-II-1843; ¿?) y Fernando Broca Rodríguez (Barcelona, 15-XI-1829; Madrid, 13-X-1851), todos ellos hermanos e hijos de Domingo Broca, se dedicaron profesionalmente a la música,

musicales en Cuenca con el maestro de capilla de la catedral Pedro Aranaz y Vides (Tudela, 2-V-1740; Cuenca, 24-IX-1820)¹²⁴⁸, para luego iniciarse en el clarinete con Andrés Martínez, uno de los más afamados profesores del instrumento en el Madrid de 1805. En 1808, con catorce años, Broca era ya clarinete principal en el batallón de cazadores de Zafra, tomando parte como intérprete a partir de aquel momento en las bandas de varios regimientos militares. En 1816 ganó las oposiciones a la plaza de clarinete solista en la Real Capilla y en la banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, a la sazón, probablemente la más importante banda militar del momento, dedicada al servicio exclusivo del rey. En 1818 accedió a su vez, y por oposición, a la plaza de oboe solista del teatro del Príncipe de Madrid. Su presencia en la orquesta de este coliseo podría explicar los numerosos y variados conciertos que en él se dieron con su participación como solista entre 1820 y 1823 (ver Tabla IV-7). Se puede citar las reseñas y avisos publicitarios de algunos de estos conciertos aparecidos en diversos diarios madrileños de la época, como por ejemplo el publicado en el *Diario de Madrid* del domingo 16 de enero de 1820, donde se puede leer:

“Nota. Mañana en este teatro se ejecutará la comedia antigua del maestro Tirso de Molina en 3 actos titulada La Villana de la Sagra. El primer obue [sic] de la orquesta del mismo teatro D. Pedro Broca tocará un concierto de clarinete en esta forma, concluida la segunda jornada ejecutará el primer allegro, y después de la comedia, un adagio con su allegro y variaciones, y se dará fin con un divertido sainete. La entrada de este día es a beneficio del culto de Ntra. Sra. de la Novena, Patrona de los autores cómicos de España”¹²⁴⁹.

Por otro lado, Subirá nos informa de las posteriores actividades y ascensos de Broca como militar a partir de 1823:

“El 2 de abril de 1823 se presentó en San Juan de Luz (Francia) al general en jefe del Ejército real don Vicente Genaro de Quesada, y quedó al punto nombrado subteniente del segundo batallón de Guipúzcoa. Pocas semanas después ascendió a teniente del batallón de Guías de Quesada. El 8 de septiembre de 1824 alcanzó el retiro con uso de uniforme y fuero militar, y el 12 de marzo de 1826 se le concedió el grado de capitán”¹²⁵⁰.

Precisamente, el 20 de febrero de 1824 había sido nombrado clarinete de la Real Cámara, sustituyendo al fallecido Francisco Schindelert, citado ya con anterioridad. De

con el clarinete el primero, el violín el segundo, y el trombón el último de ellos. (KENYON DE PASCUAL, Beryl; CASARES RODICIO, Emilio. “Broca” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 712; SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*).

¹²⁴⁸ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. “Aranaz y Vides, Pedro Felipe” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 548-554.

¹²⁴⁹ *Diario de Madrid* (Madrid). Domingo, 16 de enero de 1820. Pág. 4.

¹²⁵⁰ SUBIRÁ, José. *El Teatro del Real Palacio...* Pág. 125.

nuevo Subirá nos informa de la denegación de una solicitud de Broca a la administración real:

“En enero de 1830 le deniegan la ayuda de costas que había solicitado para comprar unos clarinetes nuevos, por habersele inutilizado aquellos que tenía durante las funciones que había ejecutado en el Real Sitio del Pardo. Como no existía noticia de que hubiera sucedido eso, y además faltaban precedentes de concesiones similares, la solicitud fue denegada”¹²⁵¹.

Por otro lado, y como es lógico durante su pertenencia a la misma, la presencia de Pedro Broca como miembro de la Real Capilla en las actuaciones de la misma era casi siempre una constante. Como la inmensa mayoría de los instrumentistas de la Real Capilla, actuaba también en conciertos y *fiestas* externas a la propia actividad de la institución real, como demuestra una fuente manuscrita conservada en los fondos del Legado Barbieri:

“Lista de los individuos que asistieron a la misa de la bendición de las banderas el día 28 del presente, con licencia del Excmo. señor patriarca. Capellanes de coro: D. Miguel Jalgaren, D. Fernando Calahorra; tiples: D. Ramón Mateos; violines: D. Pedro Cruz, D. Antonio Daroca, D. Manuel Salvatierra; violas: D. Juan Díez, D. Ventura Siguer; fagot: D. Manuel Silvestre; contrabajos: D. Mariano Aguirre, D. Paulino Sesé; oboe: D. José Álvarez; clarinete: D. Pedro broca; violón: D. Felipe García.
Madrid, 23 de junio de 1832”¹²⁵².

Al crearse el Real Conservatorio de Madrid en 1831, Pedro Broca fue incluido en el claustro de profesores, pero no como especialista en clarinete, como en principio habría sido de esperar, sino como profesor de oboe y corno inglés. La cátedra de clarinete, junto con la de flauta y flautín, la desempeñaría Magín Jardín (Cervera - Lérida-, 30-XII-1782; Madrid, 17-II-1869)¹²⁵³. En este sentido, apareció en el cuaderno nº 30 de la revista madrileña *Cartas Españolas*, publicado el 23 de diciembre de 1831, una reseña del orden seguido en los exámenes realizados ese mismo mes en el recién creado Conservatorio:

“[...] *El orden de los exámenes, ha sido de esta suerte. [...]*
Segundo día. Entre otras pruebas, una de ellas la de cantar los alumnos de la clase de composición algunas producciones suyas, con acompañamiento de piano, se verificaron los ejercicios en las clases de violoncelo, al cargo de don Juan Antonio Rivas: en la de gramática castellana, al de Wenceslao Muñoz: en la de flauta, al de don Magín Jordan [sic] [...].

¹²⁵¹ *Ibid.* Pág. 123.

¹²⁵² Cit. en BARBIERI, Fco. Asenjo. *Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri)*. Vol. II. (Emilio Casares, ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988. Pág. 197. Sign. Ms. 14091-388.

¹²⁵³ SOBRINO, Ramón. “Jardín [Jardí]. 1. Magín” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 553-554.

Tercer día. Las alumnas, en iguales términos, lucieron sus progresos en las clases de solfeo, de piano, de composición, de gramática castellana, reuniéndose la ejecución de un rondino final a cinco pianos. Se procedió igualmente al examen de la clase de oboe y corno inglés a cargo de don Pedro Broca, y al de lengua italiana, por parte de las alumnas.

Cuarto día. Clase de clarinete, al cargo de don Magín Ferrer [sin duda se trata de un error del periodista, y el profesor en realidad era el mismo Magín Jardín [...]]¹²⁵⁴.

La actividad de Broca en el Conservatorio no se limitó a la enseñanza, sino que participó en numerosos recitales y conciertos en él organizados. Ejemplo es el que tuvo lugar el sábado 30 de marzo de 1833, y del cual aparece una reseña en el periódico madrileño *La revista española* del martes 2 de abril de 1833:

“REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MARIA CRISTINA.

Cuarto concierto celebrado en la noche del sábado 30 del pasado [marzo].

En nuestros artículos anteriores hemos tenido ocasión de encomiar tanto los progresos rápidos de los alumnos que en estos conciertos han dado manifiestas e irrecusables pruebas de lo mucho que debemos esperar de este establecimiento, como la singular habilidad de las personas que en clase de aficionados han tenido la bondad de prestarse al piadoso fin de tan laudable suscripción. Poco podemos, pues, añadir a lo ya dicho.

Cantaron como en los demás los alumnos, ya ventajosamente conocidos, D. Joaquín Reguer, Doña Manuela Oreiro Lema, Doña Dolores García y Doña Dolores carralero; y en clase de aficionados, las señoritas de la Cerda, Doña Paz Van-Halen, y los caballeros D. Manuel de Mazarredo y D. Manuel de Ojeda merecieron a porfía los aplausos de la numerosa y lucida concurrencia, honrada con la presencia de los Serms. Sres. Infantes.

El cantor Pasini, tan aplaudido en nuestros teatros, se presentó también a cantar con su acostumbrado gusto en dos de las piezas de la función.

No dejaremos de citar a los profesores D. Juan Díaz, D. Pedro Broca, D. Juan Antonio Rivas y D. Vicente González, que en el violín, clarinete, violoncello y fígle compitieron en inteligencia, y se granjearon la admiración del auditorio.

La mayor parte de las piezas ejecutadas fueron de la ópera de Rossini, titulada *Mossé*, y a ellas se agregaron una aria del mismo, un dúo, y una cabatina de *Vaccaj*, y otra cabatina de *Pacini*¹²⁵⁵.

En abril de 1833, Broca solicitó al rey una solicitud de licencia por cuatro meses por supuestos motivos de salud, como atestigua un oficio con fecha de 24 de abril de 1833 del *Patriarca de las Indias*, responsable administrativo de la Real Capilla dirigido al propio maestro de capilla, Francisco Andreví:

“*Real Capilla.*

Sr. D. Francisco Andreví.

Para evacuar un informe que de Real Orden se me pide acerca de la instancia que ha presentado al Rey Nuestro señor, el profesor de música de su real capilla, D. Pedro Broca, maestro del Real Conservatorio de María Cristina, en solicitud de real licencia por cuatro meses, con el fin de tomar aires y baños, para

¹²⁵⁴ *Cartas Españolas* (Madrid). Cuaderno XXX, 23 de diciembre de 1831. Págs. 303-304.

¹²⁵⁵ *La Revista Española* (Madrid). Martes, 2 de abril de 1833. Pág. 463.

restablecerse de su salud, necesito que Ud. a la más posible brevedad me diga si este individuo podría hacer falta en la expresada Real Capilla el tiempo que permanezca ausente de esa corte.

Dios guarde a Ud. m. a.

Madrid, 24 de abril de 1833”¹²⁵⁶.

Sin embargo, es muy posible que los motivos de salud alegados fuesen una mera excusa legal para solicitar dicha licencia, necesaria para una posible gira de conciertos en Francia. De hecho, se puede documentar la presencia de Broca en París en julio de 1833, donde se presentó en concierto:

“En el programa de un concierto que ha de ejecutarse en el teatro *Ventadour* [en París] leemos el nombre de nuestra Loreto García, encargada de cantar con varios artistas italianos algunas escenas del Barbero de Sevilla, y el del Sr. Broca, primer clarinete de la capilla de S.M.C., que debe tocar varias piezas”¹²⁵⁷.

El cambio político de signo liberal que se produjo en la propia administración real a partir de 1833 propiciado por la muerte de Fernando VII, fue la causa de que Broca junto con otros músicos fuese despedido de la Real Capilla el 6 de junio de 1834. En este sentido afirma Subirá que:

“Por Real Orden de 6 de junio de 1834, Broca, igual que otros compañeros suyos, fue separado del servicio de la capilla sin sueldo ni consideración alguna, por razones políticas. El día 11 de aquel mismo mes, eleva una instancia. Declárase ahí adicto a la Reina; lamentaba la separación de su cargo y manifiesta que, por su adhesión a doña Isabel II, le había dedicado varias composiciones musicales. Pedía a continuación que se abriera un juicio contradictorio en el Juzgado que designara S.M., para que Broca pudiera justificarse «de su conducta y buen porte de los tiempos y épocas de convulsiones políticas» y que, en consecuencia de ello, se le declarase «criminal» o «buen vasallo» y se dictara, por tanto, «su castigo o premio», pues «con el concepto de desafecto» a la Reina que venía pesando sobre él, llenándole de amargura, «no le es posible sobrevivir»”¹²⁵⁸.

Respecto al despido de Pedro Broca de la Real Capilla, hay que señalar que se conserva un manuscrito en el Legado Barbieri, bajo el título genérico de “*Oficios de despido*”, en el que aparece precisamente su nombre junto al de otros muchos músicos de dicha institución musical¹²⁵⁹. De hecho, al cabo de un tiempo, el 18 de octubre del mismo 1834, la plaza que Pedro Broca había desempeñado hasta aquel momento se adjudicó al ya citado Magín Jardín, que a su vez había sido expulsado de la institución musical real en 1823, también por motivos políticos, pero en este caso por su

¹²⁵⁶ BARBIERI, Fco. Asenjo. *Documentos sobre música española...* Vol. II. Pág. 199. Sign. Ms. 14073-13.

¹²⁵⁷ *La Revista Española* (Madrid). 19 de julio de 1833. Pág. 725.

¹²⁵⁸ SUBIRÁ, José. *El Teatro del Real Palacio...* Pág. 123.

¹²⁵⁹ BARBIERI, Fco. Asenjo. *Documentos sobre música española...* Vol. II. Pág. 203. Sign. Ms. 14091-421.

presumible cercanía a la ideología liberal. En este sentido, hay que señalar que en el fondo documental del Legado Barbieri se conservan varios documentos referentes precisamente al cese de Magín Jardín en la Real Capilla, consecuencia casi con total seguridad de una de las purgas anti-liberales desatadas con el fin del trienio liberal, y la reafirmación del absolutismo fernandino:

“*Real Capilla*. El Excmo. señor D. Antonio Allue, patriarca de las Indias, hoy mismo me ha comunicado lo siguiente:

El Excmo. señor conde de Miranda, mayordomo mayor de S.M., me ha comunicado de orden del Rey, nuestro señor, con fecha de antes de ayer, que S.M. se ha servido separar de su servidumbre a los individuos de la Real Capilla siguientes:

D. Hermenegildo Luego, teniente de la parroquia ministerial, D. Francisco Brunetti, D. Francisco Vacari, D. Dámaso Cañada, D. Juan Font, D. Vicente Asensio, D. Santiago Medech y su mujer, D. Calisto Filipo, D. Magín Jardín, D. Mariano Ledesma, D. Matías Tres-Puentes, D. Miguel Maniel, D. Manuel Ducaci y D. Ignacio Ducaci, siendo al mismo tiempo su real voluntad que a estos individuos se les abone sus sueldos hasta el 31 de octubre próximo pasado, y que en adelante no perciban asignación alguna sea cual fuese en procedencia. [...] Madrid, 22 de noviembre de 1823. Andrés de Aransay, receptor. – Sr. D. José Lidón”¹²⁶⁰.

El control y manipulación ideológica de las plazas de la administración real en general, y de las de la Real Capilla en concreto, era moneda corriente en la época fernandina. Ejemplo de ello es el documento conservado en el fondo del Legado Barbieri, referido precisamente a la adscripción política de varios músicos de la Capilla Real en 1823, y que en esencia constituye una auténtica delación:

“*Excelentísimo Señor*. Satisfaciendo a lo que V.E. se sirve ordenarme en su oficio de 6 del presente, hecho cargo de su contenido, le expongo: cómo me consta positivamente que el profesor de clarinete D. Juan Antonio Martínez, desde el año de 19 al presente de 23, posee éste con conocido adelantamiento instrumento en virtud de su mucho estudio sobre él y grande práctica, agregándosele a estas cualidades la de su arreglada conducta y pública adhesión a ella, sistema realista nacido del afecto que ha profesado y profesa a S.M., que Dios guarde.

En cuanto a D. Manuel Ocón, incluso igualmente en el oficio, hago presente a V.E. como habiéndome acercado reservadamente a varios sujetos que lo han tratado y tratan en el día, me informan hallarse con el mismo mérito y mayor práctica en su instrumento del violín: mas en orden a su conducta política, en los años últimos que han precedido le han notado ser del sistema liberal por las Juntas a que asistía, reunido con los demás individuos que las componían, en donde, según los indicios, se trataban en ellas asuntos pertenecientes a dicho sistema constitucional.

¹²⁶⁰ Cit. en BARBIERI, Fco. Asenjo. *Documentos sobre música española...* Vol. II. Pág. 185. Sign. Ms. 14091-330.

Es cuanto puedo y debo informar a V.E. sobre este particular que expresa su oficio. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid, 11 de diciembre de 1823. Excmo. señor patriarca de las Indias¹²⁶¹.

En cuanto a la situación de Pedro Broca, según Subirá, y a pesar de varias tentativas por parte del propio clarinetista, con la entrega de diversas instancias en las que se declara “inteligente en el oboe, corno inglés y flauta, y miliciano urbano”, y que desde el primer momento había salido en defensa de los derechos legítimos de la reina, Broca no será repuesto en su plaza hasta el 30 de noviembre de 1835, con destino de primer clarinete, desplazando a Magín Jardín al puesto de primer flauta, y a Fischer como segundo clarinete con un sueldo de 10000 reales. En agosto de 1836 Broca pidió permiso para viajar a La Habana. Los verdaderos motivos de este viaje a Cuba fueron posiblemente también de tipo político. Así, según informa Subirá, refiriéndose a una instancia posterior del mismo Pedro Broca:

“[...] le obligó a trasladarse [se refiere a su viaje a La Habana] con su familia la seguridad y reposo de que carecía en la Corte, tan necesario para su profesión, «por haberse contemplado como delito en el desempeño popular de los partidos una acción de que jamás podría arrepentirse ningún ser humano, cualesquiera que sean la opiniones que profese, cual fue la de haber procurado salvar la vida del ilustre General Quesada»¹²⁶².

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe decir que es probable que Pedro Broca profesara una cierta lealtad personal hacia la figura del general Quesada. Precisamente había sido bajo las órdenes directas del citado militar, el momento en el que había disfrutado de varios ascensos en su carrera militar en 1823 y 1824¹²⁶³. Por todo ello, no es extraño por tanto, que Broca aparezca en febrero de 1824 como uno de lo encargados de hacer llegar diferentes suministros, en concreto numeroso vestuario, a las tropas del ejército real al mando del susodicho Quesada. Dichos suministros habían sido adquiridos gracias a las numerosas donaciones de la población. En este sentido en el

¹²⁶¹ Cit. en BARBIERI, Fco. Asenjo. *Documentos sobre música española...* Vol. II. Pág. 185. Sign. Ms. 14091-332.

¹²⁶² SUBIRÁ, José. *El Teatro del Real Palacio...* Pág. 124.

¹²⁶³ En este sentido, hay que señalar el hecho que Quesada tuvo probablemente una influencia determinante en la trayectoria y posiciones políticas del propio Pedro Broca. Hay que subrayar que este militar había evolucionado desde un apoyo sin reservas al absolutismo fernandino, ejemplo del cual fue su participación activa en la invasión de los denominados *Cien Mil Hijos de San Luis* que propiciaría la restauración absolutista y el inicio de la denominada *Década Ominosa*, hasta un apoyo claro a la autoridad de la regencia tras la muerte de Fernando VII, asumiendo incluso la implicación política de esta con las ideologías liberales. En este sentido, participó activamente en la primera guerra carlista, como jefe del ejército real del norte, combatiendo a las fuerzas de Zumalacárregui. Destinado posteriormente en Madrid, reprimió con dureza la sublevación de la Milicia Urbana en 1835. Cuando unos meses después, triunfó el motín de La Granja en 1836, fue detenido y asesinado el 15 de agosto de 1836 por una muchedumbre simpatizante de las facciones liberales más extremistas. (BLEIBERG, Germán. *Diccionario de Historia de España*. Vol. III. Madrid: Alianza Editorial, 1979. Pág. 378).

Diario de Madrid del 27, 28 y 29 de febrero de dicho año, se hacía pública la contabilidad de las donaciones recibidas, y el uso al que se habían destinado, señalando que a Broca se le había entregado una cantidad considerable de vestuario:

“Concluye la inversión de los donativos recibidos por la Comisión establecida en el convento de PP. Trinitarios Calzados, para el Ejército Real de operaciones al mando del Excmo. Sr. General Quesada.

[...]

It. A Pedro Broca, por su recibo: treinta y seis casacas, setenta y dos chaquetas, cuarenta y dos pantalones de paño con sus botines y trabillas, ciento cincuenta y nueve pantalones de lienzo con botines y trabillas, doscientas tres camisas, veinte y un corbatines, sesenta y seis gorras de cuartel, veinte y siete mochilas con su correaje y sesenta morriones con sus fundas y pompones. [...]¹²⁶⁴.

Pedro Broca finalmente realizaría el viaje a La Habana, donde según Saldoni desempeñó el cargo de músico mayor de la brigada de artillería y el de clarinete solista de la ópera italiana, siendo nombrado *Socio perpetuo facultativo de la sociedad filarmónica de Santa Cecilia* al poco tiempo de residir en la capital cubana. A pesar que se reclamó su vuelta desde instancias administrativas de la Capilla Real, dándole un plazo improrrogable de seis meses, Pedro Broca ya no volvió a España, pues murió en La Habana el 22 de noviembre de 1838. De su actividad musical en la capital cubana se puede citar diversas apariciones solistas, tanto con el clarinete como con el oboe y el corno inglés, como la registrada en la función a su propio beneficio que tuvo lugar en el Teatro Principal el 28 de febrero de 1838¹²⁶⁵.

La actividad musical de Pedro Broca no se limitó exclusivamente a la interpretación del clarinete, del oboe y del corno inglés, sino que también se puede documentar su dedicación a la composición de diversas piezas musicales destinadas preferentemente a sus instrumentos. Así, señala Subirá que:

“[...] En los primeros exámenes públicos celebrados tras su creación [la del Real Conservatorio de Madrid], los cuales fueron fijados para los días 11 a 15 de diciembre de 1831 «para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de su augusta protectora doña María Cristina de Borbón, Reina amadísima de España», el alumno don Carlos Rodríguez ejecutó un «Capricho de oboe, compuesto por el maestro Broca, acompañado con un cuarteto instrumental»¹²⁶⁶.

De nuevo el mismo Subirá informa de la actividad compositiva de Pedro Broca, cuando afirma que:

¹²⁶⁴ *Diario de Madrid* (Madrid). Domingo, 29 de febrero de 1824. Págs. 2-3.

¹²⁶⁵ GONZÁLEZ, Jorge Antonio. *La composición operística en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1986. Pág. 47.

¹²⁶⁶ SUBIRÁ, José. *El Teatro del Real Palacio...* Pág. 126.

“En los exámenes públicos celebrados a fines del mismo año [1832] para solemnizar el tercer cumpleaños de la entrada en Madrid de doña María Cristina de Borbón, actuaron los alumnos de diversas clases [...]. Un número de tan extenso programa, correspondió al sexto día de ejercicios y dice así: «El alumno don Ramón Broca, de la clase de corno inglés a cargo del profesor don Pedro Broca, tocará una pieza variada, compuesta por dicho profesor». Otro número, correspondiente al noveno día, se anunció diciendo: «El alumno de la clase de oboe don Carlos Rodríguez, tocará las variaciones arregladas por el maestro de dicha clase don Pedro Broca»¹²⁶⁷.

Con la ausencia de Pedro Broca de Madrid a partir de 1836 tras autorizarse su viaje a La Habana, y como él mismo había solicitado, fue su hermano Ramón Broca y Casanovas (Madrid, 19-XI-1815; Madrid, 30-I-1849)¹²⁶⁸ quien le sustituyó primero de forma interina, y a la postre definitivamente, en los principales puestos que aquel desempeñaba, tanto en la Capilla Real como en los principales teatros madrileños o en el propio Conservatorio. En este sentido, Subirá nos informa que:

“En agosto de 1836 pide [Pedro Broca] le concedan un año de licencia para La Habana, y que le sustituya interinamente su hermano don Ramón. El informe declara que este otro músico tenía conocimiento y habilidad en el instrumento del clarinete para desempeñar la plaza en primer lugar”¹²⁶⁹.

Ramón Broca demostró desde muy joven un talento especial para la interpretación musical. Así, según Beryl Kenyon de Pascual, en enero de 1830, con solo catorce años de edad tocó como solista en un concierto dado en el Teatro de la Cruz de Madrid¹²⁷⁰. Había estudiado oboe y corno inglés desde los primeros momentos de la fundación del mismo Real Conservatorio con su propio hermano, Pedro Broca, profesor en dicho centro. Prueba de ello, es la reseña periodística aparecida en la revista semanal *Cartas Españolas* en la que se da cuenta del programa de concierto interpretado en el Conservatorio el lunes 26 de marzo de 1832, y en el que participó Ramón Broca como intérprete de corno inglés:

“REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA

El lunes último tuvieron todos los alumnos de este Real establecimiento el honor de presentar a SSMM. los primeros ensayos de su aplicación, dando en ellos un nuevo testimonio de sus progresos y de sus felices disposiciones.

[...] En seguida los alumnos pasaron a sus ensayos, los cuales fueron:

Primera parte. 1º Un capricho sobre temas españoles, compuesto por el maestro Carnicer, a toda orquesta. 2º Un rondó para piano, sobre un tema del *Crociato* de Meyerbeer, ejecutado por el alumno don Juan Nepomuceno Retes, y acompañado

¹²⁶⁷ *Ibid.* Págs. 126-127.

¹²⁶⁸ KENYON DE PASCUAL, Beryl; CASARES RODICIO, Emilio. “Broca” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 712.

¹²⁶⁹ SUBIRÁ, José. *El Teatro del Real Palacio...* Pág. 124.

¹²⁷⁰ KENYON DE PASCUAL, Beryl; CASARES RODICIO, Emilio. “Broca” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 712.

de un cuarteto instrumental. 3º Un aria de Amaltea, en el *Moisés*, del maestro Rossini, cantada por la externa pensionada doña Manuela Villó, y los coros por las alumnas de las clases de canto. 4º Pieza variada de corno inglés, a toda orquesta, por el alumno don Ramón Broca. [...] ¹²⁷¹.

De hecho, y según la citada investigadora Beryl Kenyon de Pascual, “después de examinarse en el Real Conservatorio a finales de 1831, fue nombrado repetidor de clases de oboe y corno inglés”. Por otro lado, ya en su época de estudiante del Real Conservatorio se puede documentar la asistencia de Ramón Broca como colaborador a la Capilla Real. En este sentido, se puede citar un documento conservado en el Fondo Barbieri referido explícitamente a este hecho:

“Receptoría de la Real Capilla. El Excmo. señor patriarca de las Indias, con fecha de ayer, me inserta una Real Orden comunicada a S.E. por mayordomía mayor en 9 del corriente mes, por la que S.M. se ha dignado condescender con la solicitud a D. Ramón Broca, profesor de música instrumental, para que asista a tocar a la Real Capilla y Cámara, pero con circunstancia de que no pueda alegar derecho a sueldo ni opción, pues deberá proveerse en alguna vacante por oposición. Lo comunico a V. para su inteligencia.

Dios guarde a V. muchos años. Madrid, 20 de marzo de 1831. Ginés de Moya, receptor. Sr. D. Francisco Andreví”¹²⁷².

Unos años después, en septiembre de 1834, se documenta explícitamente la asistencia de Ramón Broca a la Capilla Real como oboísta, pero esta vez ya siéndole abonados sus honorarios como intérprete:

“Cuenta de los gastos ordinarios que presenta el Maestro de la Capilla Real de música de S.M. al Excmo. Sr. Patriarca de las Indias, su jefe, correspondientes al segundo tercio del presente año de 1834.

[...]

A D. José Sineo por haber asistido con la trompa a 15 funciones a la Real Capilla a razón de 30 r. por asistencia, cuenta nº 3, 510 r. [...] A D. Magín Jardín por tres asistencias, con el clarinete, cuenta nº 6, 90 r. A D. Ramón Broca, por tres asistencias con el oboe, cuenta nº 7, 90 r. [...]

Madrid, 6 de septiembre de 1834.

El Maestro de Capilla. F.A. [Francisco Andreví]”¹²⁷³.

Poco después, Ramón Broca comenzó a ser considerado ya como músico empleado de la propia administración real, o cuando menos, con un estatus distinto al del simple músico contratado como refuerzo musical ocasional:

“Función fúnebre de las exequias celebradas en la Real Capilla los días 8 y 9 del corriente mes, por el alma del Sr. Rey d. Fernando VII (q.e.p.d.) y nota de los profesores que de orden del Excmo. Sr. Mayordomo mayor de la Reina Nª Sª han

¹²⁷¹ *Cartas Españolas* (Madrid). Cuaderno XLV. Jueves, 29 de marzo de 1832. Págs. 386-387.

¹²⁷² Cit. en BARBIERI, Fco. Asenjo. *Documentos sobre música española...* Vol. II. Pág. 195. Sign. Ms. 14091-375.

¹²⁷³ *Ibid.* Pág. 204. Sign. Ms. 14073-13.

asistido a solemnizar estos actos con expresión de los puntos a que cada uno ha acudido.

Dos tenores (Ribas, José de Juan) de la Encarnación, a 30 r. punto 2. 120. Cuatro salmistas (Ribas, José de Juan, José López, Guerbós) con obligación de cantar en segundo coro 2. 240.

Instrumentistas

[...] No se incluyen en esta cuenta los señores D. Antonio Hernández, D. Magín Jardín, D. Ramón Broca y D.N. Asensio, por considerarlos ya como empleados de la Real casa de orden superior.

Madrid, 10 de octubre de 1834.

Comisionado de orden del excmo. Sr. Mayordomo Mayor de S.M. (Q.D.G.) para la dirección d la música en esta función organista interino de la Real Capilla. Pedro de Albéniz¹²⁷⁴.

Precisamente y con referencia a la cuestión anterior hay que señalar que según Beryl Kenyon de Pascual, Ramón Broca disfrutó a partir precisamente de 1834, de un sueldo de 6000 reales anuales “como segundo oboe de la Real Cámara con la obligación de tocar también el clarinete y otros instrumentos suyos”. Por otro lado, al mismo tiempo que escalaba puestos en las instituciones musicales *oficiales* del Madrid de la época, Ramón Broca había iniciado ya una incipiente carrera como solista que lo haría presentarse en diversas ocasiones en los teatros de Madrid. Como ejemplo de ello se puede citar el concierto registrado en el teatro del Príncipe el 23 de marzo de 1833, y que se reseñó en el periódico madrileño *La revista Española* de 26 de marzo de 1833:

“TEATROS. COLISEO DEL PRÍNCIPE. *Décimocuarto y último Concierto celebrado el 23 del corriente.*

Con este tuvieron feliz término los que en esta cuaresma han llamado al teatro la concurrencia de los alumnos de Euterpe: la ejecución siguió el mismo camino de los más de los trece precedentes. [...] El capricho de corno inglés y su ejecución por D. Ramón Broca, no dejaron nada que desear al auditorio: recompensó con sus aplausos la suavidad, limpieza y dulzura, que singularmente le distinguieron. [...]”¹²⁷⁵.

De su actividad concertística, se puede señalar también el concierto que años después daría Ramón Broca en la *Academia filarmónica matritense*, tal y como se reseñaba en el diario *El Guardia Nacional* del martes 30 de julio de 1839:

“Anoche concurrió S.M. la Reina Gobernadora a la *Academia filarmónica matritense*. La función fue muy concurrida y brillante, el salón se había adornado con mucho gusto, y las señoritas Ezpeleta, Montenegro y Azcona, como también los señores Pérez, Salas, Rodríguez Calonge y Broca agradaron extraordinariamente, esforzándose en tales términos que no pudo cantarse el Rondó final por indisposición de la señorita Azcona”¹²⁷⁶.

¹²⁷⁴ *Ibid.* Pág. 204.

¹²⁷⁵ *La Revista Española* (Madrid). 26 de marzo de 1833. Pág. 445.

¹²⁷⁶ *El Guardia Nacional* (Madrid). Martes, 30 de julio de 1839. Pág. 1.

Al igual que su hermano Pedro Broca, su actividad en el Real Conservatorio de Madrid no se limitó exclusivamente a la enseñanza, sino que participó frecuentemente en los conciertos que esta institución de enseñanza organizaba regularmente. En el marco de estos se halla su aparición en la actuación realizada el domingo 20 de diciembre de 1846 en el propio conservatorio:

“CONCIERTO. El domingo se verificó en el conservatorio de música y declamación de María Cristina el segundo ejercicio mensual.

SSMM. la Reina y el Rey honraron con su presencia esta función, a que también concurrió la fundadora del conservatorio, doña María Cristina. Empezó el ejercicio por la brillante sinfonía de Weber a toda orquesta, ejecutada por los alumnos, siguiendo a esto la comedia en un acto de don Manuel Bretón de los Herreros, titulada: *Mi Secretario y yo*, desempeñada por los alumnos doña Isabel García, doña Rita Femenía, don Domingo López y don Pedro Delgado, de una manera que debió dejar completamente satisfechas las esperanzas de su maestros.

La segunda parte del ejercicio, del todo consagrado a la música se compuso de las piezas siguientes:

1º Sexteto instrumental obligado de piano, del maestro Bertini, ejecutado por el alumno don Julián Aguirre.

2º Cavatina de la *Cleonice*, del maestro Saldoni, obligada de corno-inglés, que ejecutó el profesor de clarinete del conservatorio don Ramón Broca [...]”¹²⁷⁷.

Ramón Broca desempeñó el puesto de profesor de clarinete en el Real Conservatorio de Madrid hasta su muerte, en enero de 1849. En este sentido, su nombre y cargo aparece en la plantilla de profesorado del Real Conservatorio que como mínimo desde 1842 se publicó en la denominada *Guía de Forasteros en Madrid*¹²⁷⁸, hasta el mismo año de 1849. Precisamente tras su muerte, se convocaron casi inmediatamente oposiciones a la plaza de profesor en el conservatorio que había desempeñado, como se puede ver en la nota informativa publicada en el diario madrileño *El Clamor Público* del martes 13 de marzo de 1849:

“OPOSICIÓN. Habiendo resuelto S.M. la Reina que se saque a oposición la plaza de maestro de clarinete del conservatorio de música y declamación, dotada con 5000 reales de sueldo anual y vacante por fallecimiento de don Ramón Broca, que la desempeñaba, los profesores de dicho instrumento, que no pasando de 50 años aspiren a obtenerla, presentarán sus solicitudes en el término de 30 días, y podrán enterarse de los ejercicios a que habrán de someterse en la secretaría del expresado establecimiento, sito en la calle de María Cristina, número 25”¹²⁷⁹.

¹²⁷⁷ *El Clamor Público* (Madrid). Miércoles, 23 de diciembre de 1846. Pág. 3.

¹²⁷⁸ *Guía de Forasteros en Madrid para el año 1842*. Madrid: Imprenta nacional, 1842. Pág. 222. Esta publicación apareció en sucesivos años, y en todos ellos, hasta el de 1849 incluido, se documenta el nombre de Ramón Broca como profesor de clarinete del Real Conservatorio.

¹²⁷⁹ *El Clamor Público* (Madrid). Martes, 13 de marzo de 1849. Pág. 4.

Dichas oposiciones serían ganadas finalmente por el eminente clarinetista y profesor Antonio Romero y Andía (Madrid, 11-V-1815; Madrid, 7-X-1885)¹²⁸⁰, reconocido en su tiempo como uno de los más importantes clarinetistas españoles de la época, logrando gran renombre como intérprete, pedagogo y editor musical. Compositor de interesantes piezas para clarinete y piano, para oboe, así como de diversas obras pedagógicas para instrumentos de viento, entre ellas su importante *Método Completo para Clarinete* que será analizado más adelante, fue responsable incluso del desarrollo e invención de un nuevo sistema mecánico para su instrumento, que recibió el nombre de *sistema Romero*.

Según Gosálvez Lara¹²⁸¹, Antonio Romero nació en Madrid, el 1 de mayo de 1815 muriendo el 7 de octubre de 1885. Ambas fechas representan casi con seguridad un error, puesto que el resto de fuentes consultadas indican el 11 de mayo de 1815 como su nacimiento, y el 7 de octubre de 1886 como su defunción¹²⁸². Como la inmensa mayoría de los intérpretes de viento de la época, comenzó sus estudios musicales con varios músicos militares, entre los cuales sería Antonio Piriz, apodado “el Tormenta”, quien le introdujo en el estudio del clarinete. Según afirma el propio Romero en la *Reseña histórica del clarinete* aparecida en la tercera edición de su *Método*¹²⁸³, sus primeros pasos con el instrumento, a partir de 1826, los realizó con un instrumento de cinco llaves, ya bastante obsoleto para la época, y que no debía ser de gran calidad, puesto que en muchas ocasiones “tenía que tapar con cera sus rajaduras, cuando no darle un baño, para que la madera se hinchase y aquellas se cerraran”¹²⁸⁴. Muy pronto inició su actividad profesional con el clarinete, empleándose en las compañías teatrales que actuaban en las cercanías de Madrid. A los catorce años ya había sido admitido en una compañía teatral de Valladolid, y poco después, tras regresar a Madrid en 1830 obtuvo por oposición el puesto de clarinete primero del Regimiento de Artillería de la

¹²⁸⁰ La figura de Antonio Romero ha sido el objeto de una Tesis Doctoral en sí misma (VEINTIMILLA BONET, Alberto. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2002).

¹²⁸¹ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. “Romero y Andía, Antonio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 384-387.

¹²⁸² ANÓNIMO: “D. Antonio Romero” En: *La Iberia* (Madrid). 8 de octubre de 1886. Pág. 2; ESPERANZA Y SOLA, J. M.: “Necrológica” En: *La Ilustración española y americana* (Madrid). 15 de octubre de 1886. Págs. 10-11; SALDONI: *Diccionario biográfico-bibliográfico...* Vol. II. Págs. 396-399.

¹²⁸³ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Reseña histórica del clarinete” En: *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 (3ª edición). Pág. 2. Ver Anexo I.6. *Antonio Romero: Introducción a la 3ª edición del Método completo de clarinete (ca. 1886)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

¹²⁸⁴ ESPERANZA Y SOLA, J. M.: “Necrológica” En: *La Ilustración española y americana* (Madrid). 15 de octubre de 1886. Págs. 10-11

Guardia Real. A partir de ese momento, Romero opositó a diferentes cuerpos militares, es de suponer que buscando mejorar su estatus social y situación económica. Así, en marzo de 1832 consiguió la plaza de requinto de la banda del Cuarto Regimiento de Infantería de la Guardia Real. Con esta unidad militar, fue desplazado hacia las provincias del norte al estallar la primera guerra carlista, tomando parte activa en diversos enfrentamientos armados. Fue precisamente en Pamplona donde en 1834 inició estudios de armonía y composición con José Guelbenzu (Arazuri -Navarra-, 1785; Madrid, 30-III-1855)¹²⁸⁵, padre del famoso pianista Juan María Guelbenzu. Previamente, y como él mismo afirma en la citada *Reseña histórica del clarinete*, había adoptado en 1833 el más evolucionado clarinete de trece llaves, a la sazón denominado sistema *Müller*.

En 1836, tras dejar momentáneamente el ejército, se convirtió en director musical del Circo Ecuestre de Paul, dirigido por el empresario francés Paul Laribeau, con el cual realizó una gira por Andalucía. Precisamente en el curso de ella, en Sevilla, entró en contacto con Hilarión Eslava en aquellos momentos maestro de capilla de la catedral de la capital andaluza, con quien amplió sus conocimientos de teoría musical, armonía y composición. Tras su regreso a Madrid, en 1841 fue contratado como músico mayor en uno de los Regimientos de Infantería de la Guardia Real, apareciendo además en diversas ocasiones como solista con orquesta, tal como lo indica la crónica aparecida en *El Gabinete de Lectura, Gaceta de las Familias*, el 5 de enero de 1842:

“En la noche del 29 [29 de diciembre de 1841] se dio por extraordinario a beneficio de don Hilarión Eslava [sic], *Il Solitario*; música del mencionado maestro, concluido el acto primero se presentó el profesor D. Agustín Romero [sin duda se trata de una errata, y se refiere a Antonio Romero], a ejecutar una fantasía de clarinete, (del maestro Beer) en obsequio de su maestro de contrapunto Sr. Eslava; [...] La función fue digna del beneficiado, esmerándose todos los artistas en sobresalir con brillantez en sus papeles respectivos; tocando la orquesta dirigida por el Sr. Aguirre con el aplomo, unidad y delicadeza que le distinguen.

El maestro fue aplaudido con entusiasmo y llamado por dos veces al palco de la autoridad, donde recibió el homenaje debido a su calidad de maestro compositor y de español. El Sr. Romero estuvo felicísimo en la elección de la pieza, y ejecutó las variaciones con inteligencia, buen tono y una delicadeza exquisita en todos los pasajes de marcada dificultad; una advertencia amigable le haremos, y es que quisiéramos ver desechada la continua movilidad de su cuerpo al expresar los

¹²⁸⁵ Importante organista, compositor, teórico y profesor de origen navarro, y que desarrolló su actividad en Pamplona y en Madrid. (SOBRINO, Ramón. “Guelbenzu. 1. José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 15).

pasos de inteligencia, pues le quita mucho efecto en el público el no conservar una posición fija”¹²⁸⁶.

Debido a diversos avatares políticos, en 1842 tuvo que emplearse de nuevo en una compañía de ópera con la que realizó giras por Andalucía y Aragón, iniciando el estudio del oboe, para perfeccionarse luego con Pedro Soler y Soler (Vidrá -Gerona-, 20-II-1810; París, 30-VI-1850)¹²⁸⁷, instrumento en el que consiguió un nivel interpretativo casi tan alto como en el clarinete. Precisamente de una de las actuaciones realizadas por Romero en su gira aragonesa ofrecía una pequeña reseña el periódico *La Iberia Musical y Literaria* de 1 de enero de 1843:

“Zaragoza. Nuestro corresponsal nos dice que en la noche del 16 del corriente [léase por diciembre de 1842] se ejecutó en el teatro de aquella capital y a beneficio de los coristas de ambos sexos, una variada función en la que el señor don Antonio Romero primer clarinete de la orquesta, tocó en este instrumento unas variaciones sobre la jota [...]”¹²⁸⁸.

Se tienen noticias además de su aparición en Cádiz el 6 de octubre de 1843, así como el 3 de marzo de 1844, interpretando unas *variaciones para clarinete*¹²⁸⁹.

En el mismo sentido se puede señalar la mención expresa que Romero mereció en una de sus interpretaciones en Sevilla, aparecidas en el periódico *La Floresta Andaluza*, el 27 de octubre de ese mismo año de 1843:

“[...] La orquesta dirigida por el señor don José Foghel ha cumplido satisfactoriamente. No podemos pasar en silencio, ahora que hablamos de la orquesta, lo mucho que nos agradó el señor don Antonio Romero, primer clarinete, cuando salió a tocar en el escenario la noche de la segunda repetición de las *Treguas*, por su maestría e inteligencia. Este joven, discípulo de armonía del señor Eslaba [sic], está dotado de comprensión maravillosa en la música, y promete dar algunos días de gloria a su patria”¹²⁹⁰.

En el mes de mayo de 1844 ganó por oposición la plaza de clarinete supernumerario en la Real Capilla puesto que desempeñó hasta su jubilación en 1867, simultaneándolo con el de primer oboe del Teatro del Circo. Esta oposición se desarrolló en dura competencia con otro gran clarinetista español de la época, el ya

¹²⁸⁶ *El Gabinete de Lectura, Gaceta de las Familias* (Madrid). 5 de enero de 1842. Pág. 120.

¹²⁸⁷ Pedro Joaquín Raimundo Soler y Soler fue uno de los instrumentistas españoles más brillantes del siglo XIX, aunque tras estudiar el oboe en Lyon y en el conservatorio de París (donde obtuvo el primer premio en 1836), hizo prácticamente la totalidad de su carrera en Francia, especialmente en las orquestas del Teatro de la Ópera cómica y del teatro italiano de la capital francesa. (KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Soler Soler, Pedro Joaquín Raimundo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 1137).

¹²⁸⁸ *La Iberia Musical y Literaria* (Madrid). Domingo, 22 de enero de 1843. Pág. 31.

¹²⁸⁹ LEÓN RAVINA, Gema. *La Ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II...* Págs. 167 y 170.

¹²⁹⁰ *La Floresta Andaluza. Periódico Semanal de Literatura y Artes* (Sevilla). Viernes, 27 de octubre de 1843. Pág. 190.

citado anteriormente Enrique Fischer, tal y como reseñó el periódico madrileño *El Clamor Público* de 23 de mayo de 1844:

“En la tarde del sábado último se verificaron en la capilla Real los ejercicios de oposición a dos plazas de supernumerarios de clarinete y flauta, vacantes en la misma. La justa celebridad artística de algunos de los opositores atrajo a presenciar este acto una concurrencia numerosa. Los señores Fischer [sic] y Romero, profesores de clarinete, rivalizaron en hábil ejecución y buen gusto, distinguiéndose particularmente el segundo por la admirable perfección y sorprendente facilidad con que ejecutó la sonata improvisada”¹²⁹¹.

Tras superar la oposición anteriormente citada, Romero seguiría ofreciendo conciertos en los teatros de Madrid como solista con orquesta. Así, se puede transcribir la crítica aparecida en el diario madrileño *El Clamor Público* de 26 de junio de 1844:

“CIRCO. BENEFICIO DEL SEÑOR SENTIEL. La novedad de presentarse en esta función el señor Salas, separado hace algunos años de los teatros de esta capital, y la de cantar el señor Sentiel, a quien tampoco habíamos oído después de su larga permanencia en las provincias, atrajo al Circo en la noche del sábado último numerosa y escogida concurrencia.
[...] El señor Romero, profesor de la orquesta, ejecutó unas variaciones de clarinete con muy buen tono; y advertimos que ha tomado algo de la escuela de Soler. Una de las primeras circunstancias a que debe atender un instrumentista para tocar solo, es la elección de las piezas; y en este punto nos parece que no estuvo muy acertado el señor Romero, porque aquellas variaciones no pudieron agradar al público a pesar de haber sido tan bien desempeñadas”¹²⁹².

Hacia 1846, inició la publicación de la primera edición de su *Método Completo para Clarinete* que supuso un gran vuelco en la enseñanza del clarinete en España, ocupando también los puestos de músico en el Cuerpo de Alabarderos (sucesor de la Guardia Real), y en 1848, el de director de la Banda del Regimiento de Granaderos. La oposición más importante, y que impulsaría definitivamente su fama y prestigio como virtuoso del clarinete tuvo lugar en 1849, ganando el puesto de profesor de dicho instrumento en el Conservatorio de Madrid, en el cual se mantendría hasta su jubilación el 28 de septiembre de 1876. Una importante reseña de dicho concurso apareció en el diario madrileño *La España* del domingo 6 de mayo de 1849, en la que además de alabar el nivel técnico y artístico del propio Romero, se describe el tipo de pruebas en que consistió la propia oposición. Dicha reseña se transcribe en el Anexo I.9 de esta Tesis Doctoral, bajo el título de *Descripción de la oposición y sus pruebas específicas que Antonio Romero tuvo que realizar para acceder a la plaza de profesor de clarinete en el Conservatorio de Madrid en 1849*.

¹²⁹¹ *El Clamor Público* (Madrid). 23 de mayo de 1844. Pág. 4.

¹²⁹² *El Clamor Público* (Madrid). Miércoles, 26 de junio de 1844. Pág. 3.

Desde su puesto como profesor, Romero desempeñó una importante labor pedagógica formando a algunos de los mejores y más aplaudidos clarinetistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX, entre los que cabe citar a Manuel González y Val (Madrid, 20-XI-1835; Madrid, 7-XII-1909), quien años después le sucedería como profesor del propio conservatorio en 1883¹²⁹³. Por otra parte, con la estabilidad que le proporcionaba el estatus como profesor en el Conservatorio de Madrid, su inquietud le llevó a ser el primer intérprete clarinetista español en adoptar para el clarinete el denominado *sistema Boehm*, con mayor mérito, si se tiene en cuenta que dicho sistema había sido desarrollado por el constructor y el clarinetista francés Buffet y Klosé muy pocos años antes, en 1844. Según afirma el propio Romero:

“Cuatro años de estudios comparativos me demostraron que aunque cada uno de los citados sistema [se refiere a los sistemas denominados Boehm, omnitónico y Lefebvre] ofrecía algunas ventajas sobre el de 13 llaves, el más completo era el llamado *sistema Boehm*, y cuando en el año 1849 obtuve por oposición la plaza de profesor de Clarinete del Real Conservatorio de Música y declamación de María Cristina en Madrid, adopté definitivamente dicho sistema como lo había adoptado antes para el oboe, tanto porque deseaba desempeñar cada vez mejor mis cargos artísticos, cuanto porque consideré de mi deber, como profesor del primer Establecimiento oficial de la Nación, impulsar y difundir los progresos realizados en otros países”¹²⁹⁴.

A partir de ese momento, además de sus frecuentes apariciones en conciertos como solista o en el seno de diversas orquestas, realizó otras actividades que le supondrían todavía un mayor reconocimiento artístico. Así, hacia 1853 concibió un nuevo sistema mecánico para el instrumento que finalmente vería puesto en práctica en 1862, y cuyo desarrollo y características se estudiará más adelante. En 1854, Romero fundó un comercio de instrumentos que finalmente se transformaría en una firma editorial y comercial de primera magnitud en el panorama español de la segunda mitad del siglo XIX. Así, en la prensa madrileña de la época se puede encontrar numerosos

¹²⁹³ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 115-116. Por su parte, Manuel González fue posiblemente el alumno más aventajado de Romero, ganando el Primer Premio en el Concurso del Conservatorio del año 1857, tal y como indica la reseña de prensa aparecida el 21 de julio de dicho año en el periódico madrileño *La Iberia*:

“CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN. Terminado el curso de este año, se han verificado los exámenes públicos y privados de costumbre en los días desde el 16 al 30 del pasado mes [...]. He aquí la relación del resultado que han obtenido los exámenes: [...] *Idem de clarinete* [Concurso el día 25]. – Primer premio, don Manuel González. – Segundo idem, don Faustino Buesa. – Primer accésit, don Félix Julia”. (*La Iberia* -Madrid- 21 de julio de 1857. Pág. 3).

¹²⁹⁴ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Reseña histórica del clarinete” En: *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 (3ª edición). Pág. 5. Ver Anexo I.6. *Antonio Romero: Introducción a la 3ª edición del Método completo de clarinete (ca. 1886)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

ejemplos de publicidad de su recién creado comercio, y en los que se puede apreciar además como su método también se vendía por fascículos. Es el caso del diario madrileño *El Clamor Público* del viernes 27 de octubre de 1854:

“NUEVO ALMACÉN DE INSTRUMENTOS MÚSICOS de A. Romero, profesor de clarinete de la real Capilla, del Conservatorio Nacional de Música y del Teatro Real, calle del Pez, núm. 25, cuarto principal. Madrid.

En este almacén hallarán los que gusten favorecerle, los mejores instrumentos que se fabrican en Alemania y Francia, como son: instrumentos de metal de cilindros, de pistones y lisos. Ídem de madera de llaves y de anillos. Id. de cuerda de todas clases. Pianos, arpas, música moderna, cuerdas, arcos, boquillas y cañas. Clarines, cornetas y cajas de guerra de varias hechuras todo cuanto pertenece al importante arte de la música.

En el mismo se vende el método de clarinete del señor Romero a 10 rs. cada entrega, y a 110 reales completo, y varias óperas modernas con todas las partes de voces y orquesta”¹²⁹⁵.

Todo lo anteriormente dicho, posibilitó que Romero estableciera relaciones profesionales con diversos clarinetistas franceses, entre ellos H. Klosé, quien le llegó a dedicar una de sus piezas para clarinete y piano¹²⁹⁶. Poco a poco, su trabajo y esfuerzo fueron recompensados con distintos galardones de carácter honorífico. Así, en palabras de Saldoni:

“Es académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando desde que se creó en ella la sección de música [1873].

Fue nombrado por el gobierno de S. M. doña Isabel II individuo de las comisiones de estudio para las Exposiciones Universales de Londres en 1862 y de París en 1867, habiendo escrito las Memorias correspondientes sobre los instrumentos músicos en ellas presentados.

Ha sido premiado con once medallas en exposiciones españolas y extranjeras.

Está condecorado con la cruz de caballero y con la de comendador ordinario de la Real y distinguida Orden española de Carlos III; con la de comendador de la Orden Americana de Isabel la Católica; con la de caballero de la Orden de Nuestro Señor Jesucristo de Portugal, y en 20 de Enero de 1873 con la gran cruz de la Orden Civil de María Victoria, por reunir muchas de las circunstancias que prescribe su reglamento”¹²⁹⁷.

¹²⁹⁵ *El Clamor Público* (Madrid). Viernes, 27 de octubre de 1854. Pág. 4.

¹²⁹⁶ KLOSÉ, H. *7me. Solo. Op. 17. Souvenir a Don Antonio Romero*. París: Costallat & Cia., ¿?. Aunque no se puede afirmar categóricamente, es muy posible que esta pieza fuese compuesta por Klosé el año 1851. Así, teniendo en cuenta que se puede documentar la presencia de Romero por primera vez en París en dicho año (ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Reseña histórica del clarinete” En: *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 -3ª edición-. Pág. 6; ver Anexo I.6. *Antonio Romero: Introducción a la 3ª edición del Método completo de clarinete (ca. 1886)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral), y que precisamente, en ese año la obra obligada en los concursos de clarinete del Conservatorio de París fue el citado 7º Solo de H. Klosé (DANGAIN, Guy. *A propos de... la clarinette*. París: G. Billaudot, 1978. Pág. 89), no es difícil aventurar que la fecha de composición de dicha obra coincidiría con la puesta en contacto de ambos clarinetistas, con toda probabilidad el mismo 1851.

¹²⁹⁷ SALDONI: *Diccionario biográfico-bibliográfico...* Vol. II. Págs. 398-399.

La prensa se hizo eco de algunas de las condecoraciones que se le concedían a Antonio Romero. Así, un pequeño anuncio en el diario madrileño *El Liberal* de 22 de mayo de 1857, informaba de la concesión de la Cruz de Carlos III a Romero:

“GACETILLA. Cruz. Se ha concedido la cruz de Carlos III al clarinete de la capilla real señor Romero”¹²⁹⁸.

También el 17 de mayo de 1874 la madrileña *Gaceta de los Caminos de Hierro* publicaba la lista de los participantes premiados en la “*Exposición Nacional de 1873*” en la que aparecía:

“D. Antonio Romero y Andía. – Medalla de plata, por los instrumentos músicos de su fabricación, caja clara de su invención y por el método de clarinete de que es autor”¹²⁹⁹.

Su virtuosismo y nivel interpretativo explica el elevado número de apariciones como solista o en el seno de grupos camerísticos en el Madrid de la época, muchas de las cuales quedaron reflejadas en reseñas hemerográficas, y que se han extractado en la Tabla IV-11.

TABLA IV-11
Menciones en prensa de conciertos y apariciones
realizadas por el clarinetista español Antonio Romero y Andía¹³⁰⁰.

Fecha	Teatro	Comentario	Fuente
Ca. 28-V-1850 (días posteriores)	Teatro Real	Romero apareció junto al flautista P. Sarmiento y al chelista Lutgen	<i>El Clamor Público</i> (Madrid). 28-V-1850. Pág. 3.
27-VI-1853	Teatro del Circo	A beneficio de Emilio Arrieta. Junto con Sarmiento (flauta), Melliez (fagot) y Roaldes (arpa).	<i>El Clamor Público</i> (Madrid). 25-VI-1853. Pág. 3.
13-III-1859	Palacio	Romero y otros. Acompañamiento de piano u orquesta	<i>La Iberia</i> (Madrid). 13-III-1859. Pág. 3
27-III-1859	Teatro Jovellanos	Se interpreta el Septimino Op. 20 de Beethoven y una Fantasía concertante para flauta y oboe (que interpreta Romero)	<i>La Iberia</i> (Madrid). 27-III-1859. Pág. 3.
31-I-1860	Conservatorio	Se interpreta Solo con piano de H. Klosé, y Dúo de clarinete y fagot (Romero y Melliez)	<i>La Iberia</i> (Madrid). 31-I-1860. Pág. 3.
6-IV-1862	Sociedad de Socorros Mutuos. ¿Conservatorio?	Romero interpreta un “concierto” con piano. Participa Jesús de Monasterio.	<i>La Iberia</i> (Madrid). 8-IV-1862. Pág. 4.

¹²⁹⁸ *La Iberia. Diario liberal de la mañana* (Madrid). 22 de mayo de 1857. Pág. 3.

¹²⁹⁹ *Gaceta de los Caminos de Hierro* (Madrid). 17 de mayo de 1874. Pág. 8.

¹³⁰⁰ La presente Tabla no pretende ser exhaustiva sino señalar una muestra suficiente de la intensa actividad concertística que desarrolló Antonio Romero en Madrid entre 1859 y 1876.

Fecha	Teatro	Comentario	Fuente
18-IV-1863	Conservatorio	Romero interpreta una Fantasía sobre motivos de la “Linda de Chamounix” de E. Cavallini	<i>La Iberia</i> (Madrid). 18-IV-1863. Pág. 3.
6-III-1864	Conservatorio	Romero interpreta un dúo con fagot (Melliez) sobre motivos de <i>La Sonámbula</i> .	<i>La Iberia</i> (Madrid). 9-III-1864. Pág. 3.
20-III-1864	Conservatorio	Romero interpreta una Fantasía sobre motivos de <i>I Puritani</i> .	<i>La Iberia</i> (Madrid). 22-III-1864. Pág. 3.
25-IX-1864	Conservatorio	Romero presenta el nuevo clarinete de su invención.	<i>La Iberia</i> (Madrid). 28-IX-1864. Pág. 3.
7-III-1866	Conservatorio	Romero interpreta <i>El Eco</i> de Liberani, una pieza a dúo de soprano (Rosario de Zapater) y clarinete	<i>La Iberia</i> (Madrid). 7-III-1866. Pág. 3.
26-IV-1868	Concierto privado	Romero interpreta un Solo de H. Klosé.	<i>La Nueva Iberia</i> (Madrid). 29-IV-1868. Pág. 3.
18-VI-1871	Palacio	Romero interpreta la Fantasía sobre motivos de <i>I Puritani</i> de L. Bassi	<i>La Iberia</i> (Madrid). 20-IV-1871. Pág. 2.
ca. 28-II-1872	Teatro Alambra	Romero interpreta una fantasía para clarinete.	<i>La Convicción</i> (Barcelona). 28-II-1872. Pág. 11.
24-IV-1876	Circo de Madrid	Romero interpreta el primer y segundo movimientos del Trío Op. 11 para clarinete, violonchelo y piano de Beethoven.	<i>La Iberia</i> (Madrid). 25-IV-1876. Pág. 4.

Se puede transcribir algunas de las reseñas publicitarias aparecidas en prensa referentes a la actividad concertística de Romero anteriormente citada. Así, el 13 de marzo de 1859 se anunciaba su participación en un gran concierto en el propio Palacio Real:

“[...] Se han repartido ya las esquelas de convite para el gran concierto que tendrá lugar en Palacio esta noche a las nueve. En el tomarán parte como cantantes, las señoras De Giuli, Kennet y Angri, y los señores Giuglini, Bartolini y Llorens; y como instrumentistas, los señores Lasserre (violoncelista), Romero (clarinete), Dombrowski (pianista), Melliez (fagot), Sarmiento (flauta), y Cano (guitarrista). Acompañará al piano el director de los conciertos de la reina señor Valdemosa y el señor Guelvenzu, maestro del rey. La orquesta estará dirigida por el señor Valdemosa”¹³⁰¹.

La reseña crítica publicada en el suplemento de “salones y teatros” del diario madrileño *El Mundo Pintoresco* del domingo 20 de marzo de 1859, y aparecida tras la realización del concierto anterior, documenta como Romero no solamente componía e

¹³⁰¹ *La Iberia* (Madrid). 13 de marzo de 1859. Pág. 3.

interpretaba piezas en el clarinete, sino que también lo hacía en su segundo instrumento, el oboe:

“CONCIERTO EN PALACIO. El domingo se verificó el gran concierto anunciado en el Regio Alcázar, que ha sido una de las fiestas musicales más brillantes allí celebradas. [...] Cuando S.S.M.M. y A.A. se dignaron tomar asiento, dio principio la función con arreglo al siguiente programa:

Primera Parte: [...] Fantasía para oboe, compuesta y ejecutada por el señor Romero. [...].

Segunda Parte: [...] Recuerdos de Linda de Chamounix, para clarinete, compuesto y ejecutado por el señor Romero. [...]”¹³⁰².

Es probable que la anterior referencia a la composición de una composición sobre motivos de la ópera *Linda de Chamounix* por parte de Romero fuera en realidad una confusión del redactor de la reseña. Por un lado, no se ha documentado otra referencia a la composición de esta obra por parte de dicho virtuoso, y por otro lado, se puede documentar la interpretación de dicha obra, en la que su composición se adjudica al clarinetista italiano E. Cavallini:

“Esta noche en el teatro del Circo, a beneficio de la orquesta. –*La segunda dama duende*, comedia en tres actos. –Fantasía para violín sobre motivos de la *Sonámbula* y del *Pirata*, arreglada por Artel y ejecutada por el Sr. Calahorra, acompañado al piano por el Sr. Sos. –Fantasía para clarinete sobre motivos de la *Linda de Chamounix*, arreglada por Cavallini y ejecutada por el Sr. Romero. [...]”¹³⁰³.

Muy interesante es la crítica aparecida en *La Iberia* del 3 de febrero de 1860, referida al concierto realizado en el Salón del Conservatorio unos días antes, el 31 de enero:

“CONCIERTO. En la noche del martes, tuvo efecto en el Conservatorio de música, uno de los conciertos más notables que hace mucho tiempo hemos presenciado. La justa reputación de la señorita Ramos y de los señores Sighicelli, Romero y Melléis, habían atraído al salón un concurso tan numeroso como escogido.

[...]

El señor Romero, además de un dúo, ejecutó un solo de clarinete sobre motivos de *La Sonámbula*. Para expresar todas las sensaciones que recibimos al escuchar el dulce sonido de su magnífico instrumento, sería preciso ser tan maestros, tan sublimes en la manifestación del pensamiento, como este distinguido profesor lo es en el arte. Con las grandes facultades que posee, revela siempre, en todos sus cantos, el corazón del artista que, inspirado por el instinto de lo bello, comunica a los sonidos todo el encanto que encierra el más sublime lenguaje del alma.

El entusiasmo del público le prodigó todo género de aplausos”¹³⁰⁴.

¹³⁰² *El Mundo Pintoresco* (Madrid). Suplemento de salones y teatros. Domingo, 20 de marzo de 1859. Pág. 2.

¹³⁰³ *La Época* (Madrid). Lunes, 27 de junio de 1859. Pág. 4.

¹³⁰⁴ *La Iberia* (Madrid). 3 de febrero de 1860. Pág. 3.

Referente a su actividad pedagógica son numerosas las referencias a actuaciones de sus alumnos en los concursos del propio conservatorio, o en recitales o audiciones en él organizados. Así, se transcribe parte de la reseña periodística aparecida el 1 de julio de 1860 y en la que se da cuenta del resultado de los concursos o exámenes convocados en el Conservatorio, a los que se presentan varios alumnos de Romero:

“[...] En el clarinete se presentaron los discípulos del señor Romero señores don Justo San José, que concurría por primera vez; don Juan de la Cruz Rodríguez (por segunda vez), accésit en 1859; don Rafael Blasco (por primera vez) y don Antonio Aguado (por segunda vez), segundo premio en 1859.

El tribunal votó por unanimidad no haber lugar al primer premio; húbole al segundo por siete bolas blancas contra cuatro negras, adjudicándosele a don Rafael Blasco, y al accésit con que fue agraciado don Justo San José”¹³⁰⁵.

También la aparecida el 3 de julio de 1864 en el periódico madrileño *La Iberia* informando de los resultados del concurso o examen convocado en el Conservatorio de Madrid:

“[...] Vamos ahora a dar cuenta detallada del resultado de los concurso que han tenido lugar en el Conservatorio de música y declamación, sin entrar en apreciaciones sobre el poco resultado que ofrecen en punto a producir artistas dramáticos, pues esto nos apartaría de nuestro propósito, que no es otro por ahora que el de publicar los nombre de los alumnos que han alcanzado premios.

Empezaron estos concursos el 20 de junio, y terminaron el 30 del mismo mes. He aquí su resultado:

[...] En el mismo día y con el mismo Jurado [Día 25. Jurado: don Pedro Sarmiento, don Magín Jardín, don Enrique Fischer, don Enrique Marzo y don Manuel Aguilar], se presentaron tres alumnos de la enseñanza de clarinete, discípulos de don Antonio Romero, obteniendo el PRIMER PREMIO don Ramón Rovira, y el segundo premio don Pedro Adames. [...]”¹³⁰⁶.

El desarrollo e invención del clarinete *sistema romero* también tuvo su eco en la prensa. Así, el 28 de septiembre de 1864 se daba cuenta del éxito de la presentación del citado instrumento en Madrid:

“Nuevo clarinete. El domingo último, ante una numerosa concurrencia, compuesta en la mayor parte de nuestras notabilidades en el arte musical, tuvo efecto en el Conservatorio la prueba de la reforma que el distinguido profesor de clarinete don Antonio Romero ha hecho en este difícil instrumento. Los grandes conocimientos que de él posee, y el profundo estudio a que por espacio de muchos años se ha dedicado, han producido un resultado altamente satisfactorio para el arte”¹³⁰⁷.

La importancia de su actividad concertística, pedagógica, e incluso comercial en las décadas centrales del siglo XIX no puede ser obviada. Así, su influencia en la

¹³⁰⁵ *La Iberia* (Madrid). 1 de julio de 1860. Pág. 3.

¹³⁰⁶ *La Iberia* (Madrid). 3 de julio de 1864. Pág. 3.

¹³⁰⁷ *La Iberia* (Madrid). 28 de septiembre de 1864. Pág. 3.

historia del clarinete en España fue enorme, hasta el punto que en numerosas ocasiones se le señala como el verdadero fundador de la escuela española de dicho instrumento.

IV.2.1.4. El repertorio decimonónico español para clarinete solista y acompañamiento orquestal: Obras conservadas y características analíticas generales de las mismas.

Junto al conjunto de obras actualmente conservadas, destinadas al clarinete solista con acompañamiento orquestal, y que serán enumeradas, descritas y analizadas un poco más adelante, se sabe de la existencia de otras compuestas a lo largo del siglo XIX, y que a día de hoy permanecen desaparecidas. Si bien el conocimiento de dicha existencia es en ocasiones fruto de fuentes documentales de carácter muy frágil, en ocasiones prácticamente imposibles de corroborar, se piensa que no por ello deben de dejar de ser utilizadas, aunque siempre poniendo el acento en dicha condición de fragilidad. En este sentido, se puede citar las aportaciones compositivas debidas a Indalecio Soriano Fuertes (Cella -Teruel-, 21-XI-1787; Madrid, 21-VIII-1851)¹³⁰⁸. Es Barbieri, al transcribir en su *Legado* la relación de obras que figuraban en 1869 en el archivo personal del citado músico, conservado en aquel momento por su hijo Mariano Soriano Fuertes (Murcia, 28-III-1817; Madrid, 26-III-1880)¹³⁰⁹ quien permite saber que era autor de varias piezas para clarinete solista y orquesta. Se trata de un *Adagio y vals obligado de clarinete con orquesta*, cuya partitura aparecía fechada según el propio Barbieri en 1818, y de un *Andante y variaciones de clarinete con orquesta*, sin fecha, pero que posiblemente cabría fechar entre 1810 y 1830 aproximadamente¹³¹⁰.

Por otra parte, y junto a las obras de Soriano Fuertes citadas anteriormente, se ha documentado la existencia de una “escena nueva de clarinete a toda orquesta”, la cual fue interpretada por el clarinetista Pedro Broca en Madrid en el Teatro del Príncipe, el martes 19 de marzo de 1822¹³¹¹, y que había sido compuesta por Francisco Bañeras (Barcelona, 28-XII-1786; Santiago de Compostela, 29-XII-1863)¹³¹².

¹³⁰⁸ CASARES RODICIO, Emilio. “Soriano (I). 1. Soriano Fuertes, Indalecio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 11-12.

¹³⁰⁹ CASARES RODICIO, Emilio. “Soriano (I). 2. Soriano Fuertes, Mariano” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 12-16.

¹³¹⁰ BARBIERI, Francisco Asenjo. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri I*. (Emilio Casares Rodicio ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986. Págs. 462-463. La signatura de dicho catálogo en el conjunto del *Legado Barbieri* depositado en la BNE es Ms. 14044 (216-231).

¹³¹¹ *Diario de Madrid* (Madrid). Martes, 19 de marzo de 1822. Pág. 8.

¹³¹² CASCUDO, Teresa. “Bañeras Torres, Francisco” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 175.

La presencia de este tipo específico de repertorio no se circunscribió sólo al área de Madrid o de los músicos relacionados con la corte, como a priori se podría deducir de los casos anteriormente citados. De hecho, por su datación, es muy probable que las composiciones para clarinete solista debidas a Soriano Fuertes fueran escritas por este músico en Murcia y no en Madrid, donde no llegó sino hasta 1832, año en que fue nombrado “compositor de la Cámara de Su Majestad” bajo el reinado de Fernando VII¹³¹³. En este sentido, y como ejemplo de la difusión geográfica de este tipo de repertorio, hay que citar también la presencia de una obra para clarinete y presumible acompañamiento orquestal, bajo la denominación de *capricho*, debida a Julián Roig¹³¹⁴, ejecutada dentro del programa que interpretó el *Orfeón Barcelonés* el miércoles 6 de diciembre de 1865 en el Teatro Odeón de la capital catalana, tal y como anunciaba el diario barcelonés *El Lloyd Español* del martes 5 de diciembre de ese mismo año:

“ORFEÓN BARCELONÉS. El miércoles 6 del corriente se celebrará en el teatro del Odeón la función inaugural (del 6º año) en que tomarán parte las secciones dramática e instrumental del mencionado instituto, bajo la dirección de los maestros Tolosa.

He aquí el programa:

Primera parte. -1º Sinfonía del maestro Ricci, «*Il Sonnábulo*».

2º. La comedia en un acto, «Pascual Carranza».

3º. Variaciones de flauta ejecutadas por el joven profesor Sr. Corredó.

4º. La gatada, «Las Carbassas de Mont-roig».

5º. En el intermedio del 1º al 2º acto de la gatada, se tocará por el profesor señor Calduch, un capricho de clarinete compuesto por don Julián Roig”¹³¹⁵.

El acompañamiento orquestal de dicho *capricho* sería probablemente asumido por una formación orquestal de carácter reducido, más indicada para música ligera o bailable, tal y como se podrá analizar un poco más adelante.

Otra mención a la aparición del clarinete como instrumento solista, probablemente en este caso con acompañamiento de pequeña orquesta, y en este caso en el seno del contexto académico representado por el Conservatorio del Liceo, es la reseña periodística del acto de entrega de medallas que dicho centro realizaría el 7 de enero de 1893, en la que se interpretaría un *Divertimento*¹³¹⁶ de Ramón Puig. Respecto a este músico en particular, son muy escasas las noticias biográficas que se pueden aportar. Por algunas menciones esporádicas a su nombre, aparecidas en la prensa barcelonesa de

¹³¹³ CASARES RODICIO, Emilio. “Soriano (I). 1. Soriano Fuertes, Indalecio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 11-12.

¹³¹⁴ Excepción hecha de la presente reseña hemerográfica, no se ha podido localizar información biográfica sobre este autor.

¹³¹⁵ *El Lloyd Español* (Barcelona). Martes, 5 de diciembre de 1865. Pág. 2.

¹³¹⁶ *La Dinastía* (Barcelona). Jueves, 5 de enero de 1893. Pág. 2.

finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y siempre en el contexto de noticias o comentarios de carácter musical, se sabe que probablemente fue alumno y luego profesor adjunto del conservatorio del Liceo bajo la dirección del virtuoso Emilio Porrini¹³¹⁷. Se ha podido documentar a su vez, su acceso como requinto a la Banda Municipal de Barcelona en 1898¹³¹⁸, así como su aparición como intérprete en diversos conciertos camerísticos a lo largo del año 1899¹³¹⁹. Décadas más tarde, en 1921, se le cita de forma genérica como “director musical”¹³²⁰.

Por otro lado, hay que señalar que en el contexto específico de la Cataluña de la segunda mitad del siglo XIX se ha localizado la presencia de lo que podría denominarse una categoría especial de repertorio para clarinete solista con acompañamiento orquestal, en ocasiones con la participación de otros solistas de viento. Su especificidad reside tanto en la reducida y característica plantilla orquestal que desarrolla el acompañamiento, como se ha comentado ya con anterioridad más propia de las composiciones de música ligera yailable de la época que de obras de estética más ambiciosa, como en el hecho de que se trata de un repertorio en el que abundan precisamente formasailables, tales como las americanas¹³²¹, contradanzas¹³²², schotisch¹³²³, valeses, y otros similares. Así, la plantilla orquestal que presentan estas obras solía estar formada por violines 1º y 2º, bajo, flauta, clarinetes 1º y 2º, cornetín 1º y 2º, y fiscorno solista¹³²⁴, con la ocasional inclusión de otros, tales como flautín (octavino), trompas, trombón, o en los casos más antiguos bucsen.

¹³¹⁷ *La Vanguardia* (Barcelona). 23 de marzo de 1895. Pág. 2; *Idem*. 23 de agosto de 1896. Pág. 3.

¹³¹⁸ *La Vanguardia* (Barcelona). 17 de agosto de 1898. Pág. 2.

¹³¹⁹ *La Vanguardia* (Barcelona). 5 de febrero de 1899. Pág. 2; *Idem*. 9 de mayo de 1899. Pág. 2.

¹³²⁰ *La Vanguardia* (Barcelona). 19 de octubre de 1921. Pág. 6.

¹³²¹ Se trataba de una forma de danza popularizada a lo largo del siglo XIX español, muy cercana a la habanera, de la cual se diferenciaba casi únicamente en su tempo más rápido. (VÁZQUEZ TUR, Mariano. “Americana. 1. España” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 411-412).

¹³²² Baile presumiblemente de origen inglés, que fue especialmente popular en la España del último tercio del siglo XVIII, y que mantuvo su vigencia con más o menos fortuna hasta muchos años después, ya en pleno siglo XIX. (RUIZ MAYORDOMO, Mª José; CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Joseph. “Contradanza. I. España” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 919-920).

¹³²³ Baile muy popular a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX que terminó por identificarse con un cierto madrileñismo, pero que estuvo en realidad presente a lo largo de toda la geografía de la España de la época, introduciéndose desde la música de salón, hasta en el repertorio lírico, pasando por las composiciones interpretadas por las bandas del siglo XIX, que lo popularizaron aún más en medios no únicamente urbanos. (SOBRINO, Ramón. “Schotis. 1. España” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 868-870).

¹³²⁴ Se trata de un instrumento de viento-metal desarrollado a partir de la corneta, y que actualmente se incluye en la familia de los sax-hornos. En el caso concreto que aquí se analiza, y teniendo en cuenta por un lado la propia escritura del instrumento en las partituras a las que se ha tenido acceso, en las que aparece claramente escrito como un instrumento de tesitura grave con notación en clave de fa en cuarta, y

La presencia del citado repertorio para clarinete solista y acompañamiento de orquesta reducida se documenta ya como mínimo desde principios de la década de 1850. En este sentido hay que señalar por ejemplo el conjunto de composiciones que con la participación especialmente relevante del clarinete, y debidas al catalán José Marraco Ferrer (Barcelona, 6-IV-1835; Barcelona, 1913)¹³²⁵ se conservan en el seno del Fondo “Sancho Marraco” depositado en la Biblioteca de Cataluña. Dichas composiciones se relacionan en la Tabla IV-12 que se presenta a continuación.

TABLA IV-12
Obras para orquesta reducida, ligera o de baile
debidas a José Marraco Ferrer¹³²⁶.

Título	Plantilla	Datación	Signatura¹³²⁷
<i>Terceto de Flauta, Clarinete y Cornetín</i>	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, Buccen.	9 de enero de 1854	M 4773/3
<i>Pilé de Clarinetes y Corneta</i>	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, Buccen.	Julio 1854	M 4775/4
<i>Contradanza de Clarinetes</i>	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, Buccen.	Abril 1854	M 4775/32
<i>Contradanza de Clarinetes</i>	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, Buccen.	Febrero 1855	M 4775/34
<i>Contradanza de Clarinetes</i>	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, Buccen.	1855	M 4775/37
<i>Valz [sic] de Clarinetes</i>	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, Buccen.	1855	M 4775/63
<i>Valz [sic] de Clarinetes</i>	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, Buccen.	[ilegible]	M 4775/64
<i>Valz [sic] de Clarinetes</i>	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, Buccen.	1855	M 4775/65
<i>Valz [sic] de Clarinetes</i>	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, Buccen.	Sin fecha	M 4775/81

por otro lado la información proporcionada por KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Fliscorno” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 161-162, este instrumento correspondería sin lugar a duda a una especie de barítono o bombardino, similar a los que con disposición horizontal se usan actualmente en las coblas catalanas.

¹³²⁵ CORTÉS i MIR, Francesc. “Marraco. 2. Marraco Ferrer, Josep” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 219-220.

¹³²⁶ Del conjunto de obras que se citan en esta tabla se ha escogido el “Terceto” el cual se edita en el Anexo II.1.1 del 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹³²⁷ Todas las signaturas hacen referencia al Fondo “Sancho Marraco” depositado en la Biblioteca de Cataluña.

Título	Plantilla	Datación	Signatura ¹³²⁷
<i>Valz [sic] con Introducción de Clarinetes</i>	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, Buccen.	25-XI-1852	M 4775/98

Relacionado con lo anterior, y aunque de época tardía con respecto a la presente investigación, la presencia del clarinete en estas pequeñas orquestas de baile se puede observar también con claridad en un tipo de fuente documental distinta como es la reseña publicitaria aparecida en el diario de Gerona *La Lucha* del 26 de mayo de 1904:

“GRAN ORQUESTA. Orfeón Cassanense. CASSÁ DE LA SELVA. Compuesta por los profesores siguientes:

DIRECTOR: D. Félix Sanz, clarinete solista.

ORQUESTA

Joaquín Vidal, violín solista. Enrique Sanz, violín solista. Ignacio Pastells, violín 2º. Martín Estartús, flauta y flautín solista. Félix Sanz, clarinete solista. Pedro Busquets, clarinete 2º. Fidel González, cornetín solista. José Vidal, cornetín 2º. Facundo Plá, fiscorno solista. Segundo Vidal, contrabajo. [...]”¹³²⁸.

En ocasiones, repertorio originariamente pensado y compuesto para otras agrupaciones musicales era adaptado para una agrupación orquestal de plantilla reducida y repertorio ligero, como las que se ha citado con anterioridad. Es el caso de la pieza *I Canti Siciliani* para clarinete solo y piano, muy célebre e interpretada en las últimas décadas del siglo XIX en el contexto musical catalán y barcelonés en concreto, y que se conserva en una versión para dos violines, contrabajo, flauta, clarinete solista, clarinete segundo, cornetines y fiscorno, en el Archivo Comarcal de Ripoll¹³²⁹. Los materiales, manuscritos datables a finales del siglo XIX o principios del XX atendiendo a las características de la propia escritura, presentan un sello en el que se puede leer “José Pi Pascual. Profesor de Música. Barcelona”, viniendo firmados por dicho músico, con lo que no sería extraño pensar que este fuera realmente su arreglista o adaptador¹³³⁰.

Relacionado con el tipo específico de repertorio solista citado anteriormente, así como con el que se desarrolló a través del uso de una plantilla orquestal más estandarizada, se ha localizado un corpus de obras de autor español que se relacionará a continuación. En este sentido, es importante señalar que el repertorio español para clarinete solista y acompañamiento orquestal localizado hasta el momento, y que se

¹³²⁸ *La Lucha* (Gerona). Jueves, 26 de mayo de 1904. Pág. 2.

¹³²⁹ *Fantasia de Clarinete «I Canti Siciliani»*. Archivo Comarcal de Ripoll. Sign. 163/1.

¹³³⁰ De José Pi y Pascual no se conocen apenas datos biográficos. Cronológicamente su vida estuvo a caballo entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Originario de Pals (Gerona), se dedicó principalmente a la composición instrumental, habiendo estudiado primeramente con Joan Carreras i Dagas, para luego ampliar sus estudios en el Conservatorio del Liceo. (VILAR I TORRENS, Josep Maria. “Pi i Pascual, Josep” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 748-749).

conserva efectivamente en la actualidad, no es cuantitativamente muy numeroso dado que se reduce a doce obras repartidas a lo largo de todo el siglo y primeros años del siglo XX¹³³¹. Por orden de antigüedad son el *Concierto para clarinete y orquesta* datado ca. 1823 y debido a Camilo Mojón¹³³², el *Solo* y el *Verso de Prima*, para clarinete solista y orquesta el primero, datado en 1845, y para trío de viento (clarinete, trompa y fagot) y orquesta el segundo¹³³³, datado a su vez en 1846, ambos del compositor de origen italiano afincado en Gran Canaria, Benito Lentini (Palermo, 1793; Las Palmas de Gran Canaria, 1846)¹³³⁴; la *Fantasia para clarinete y orquesta*¹³³⁵ del ya citado Ramón Carnicer, datada en 1849; la *Picola Fantasia* de Juan Canepa, datada también ca. 1849¹³³⁶; el *Andante y allegro para clarinete en Sib*¹³³⁷ debido a Hilarión Eslava (Burlada -Navarra-, 21-X-1807; Madrid, 23-VII-1878)¹³³⁸, sin fecha exacta de datación¹³³⁹, y el *Aria obligada de clarinete con acompañamiento de orquesta*¹³⁴⁰

¹³³¹ Se trata, como ya se ha señalado con anterioridad, de aquellas obras que cronológicamente se compusieron a lo largo del siglo XIX y primeros años del siglo XX.

¹³³² *Concierto de Violines, Clarinete Obligado, Órganos, Trompas y Acompañamiento. Compuesto por Don Camilo Mojón, Organista 1º del Real Monasterio de San Clodio*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Madrid. Sign. Leg. 0/37/2. Esta obra se edita en el Anexo II.1.2 del 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹³³³ “SOLO DE CLARINETE [...] Ms. 1845”; Sign. I/IV-8. “VERSO DE PRIMA, [...] Ms. 1846”; Sign. I/IV-11. (TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. “El Archivo de música de la catedral de Las Palmas” En: *El Museo Canario*, Vol. 93-96, Año XXVI -1965-. Págs. 147-203).

¹³³⁴ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Lentini Messina, Benito” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 860.

¹³³⁵ *Fantasia para Clarinete Obligado con Acomp. de Orquesta. Por Don Ramón Carnicer. Año 1849*. Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Sign. Mus 742/1. Junto a la versión destinada para el clarinete solo y acompañamiento orquestal, y en la signatura inmediatamente adyacente (Mus 742/2) se conserva otra para clarinete y piano. La versión orquestal se edita en el Anexo II.1.2 del 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹³³⁶ *Picola Fantasia por [sic] Clarinete por Dn. Juan Canepa*. Archivo Comarcal de Ripoll. Sign. 162/2. Esta obra se edita en el Anexo II.1.2 del 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹³³⁷ AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Expediente 525 Caja 256. (*Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid...* Pág. 256).

¹³³⁸ ANSORENA, José Luis. “1. Eslava Elizondo, Miguel Hilarión [Hilarión Eslava]” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 748-759.

¹³³⁹ Respecto al *Andante y allegro para clarinete en Sib*, ante su conservación en el archivo musical heredado de la propia Capilla Real, parece lógico pensar que fuera compuesto por Eslava en sus años de vinculación a la citada institución musical, primero como Supernumerario entre 1844 y 1847, y luego como Maestro de Capilla entre 1847 y 1878, año de su muerte. Teniendo en cuenta lo anterior, el clarinetista y editor Pedro Rubio señala en el prólogo a su reciente edición de esta obra en versión para clarinete y piano (ESLAVA, Hilarión. *Andante y Allegro para clarinete y piano*. -Pedro Rubio, ed.-. Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007), hacia el año 1844 como la fecha más probable de composición de la obra, por tratarse del momento en el que el clarinetista A. Romero accedió por oposición a la Real Capilla en dura competencia con Enrique Fischer, otro de los grandes virtuosos españoles de la época. A pesar de todo, y ante la falta de confirmación documental expresa, no se puede asegurar una fecha concreta. No hay que olvidar, que dentro del período cronológico en el que Eslava fue Maestro de Capilla, es perfectamente posible que la pieza hubiera sido compuesta en 1877, probablemente como obra de lectura a primera vista destinada a ser interpretada en las oposiciones para la plaza de clarinete de la propia Real Capilla que se llevaron a cabo ese mismo año, y en las que resultó vencedor el clarinetista Federico Fischer, hermano y alumno del anterior. (HERGUETA, Narciso. *Profesores músicos de la Real Capilla de S.M. según Documentos de su Archivo, clasificados y puestos*

debida a Celestino Vilá de Forns (Belpuig -Lleida-, 11-I-1830; Granada, 5-VII-1915)¹³⁴¹, de la cual tampoco se puede ofrecer una fecha de composición exacta. También se puede citar, según Lothar Siemens, una “*interesante Fantasía para clarinete y orquesta de cuerdas*”¹³⁴² debida a Agustín Millares Torres (Las Palmas de Gran Canaria, 25-VIII-1816; 1896?)¹³⁴³, conservada en el archivo musical del Museo Canario. En el mismo archivo musical, se conserva a su vez una pieza para clarinete solista y orquesta de cuerda que aunque no se encuentra fechada con exactitud, pertenece con toda seguridad al último período del siglo XIX o primeros años del XX. Se trata de la *Fantasía sobre La Africana de Meyerbeer*¹³⁴⁴, debida al compositor de origen aragonés y afincado en Gran Canaria, Bernardino Valle Chiniestra (Villamayor - Zaragoza-, 21-V-1849; Las Palmas de Gran Canaria, 2-III-1928)¹³⁴⁵. Por otra parte, datada según la propia partitura en Olot (Gerona) en marzo de 1893, se conserva el *Aria para clarinete sobre temas de Attila*, debida según mención explícita de los propios materiales manuscritos a la pluma de Miguel Viñolas y A. Nicolau¹³⁴⁶.

Ya en el siglo XX, y debida a Camilo Pérez Laporta (Alcoy, 13-II-1852; Alcoy, 5-II-1917)¹³⁴⁷, se registra la presencia de un *Capricho para clarinete con acompañamiento de orquesta*, datado en 1903 y conservado en el archivo musical de la Sociedad “Centro Instructivo Musical Apolo” de Alcoy (Alicante)¹³⁴⁸.

por orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, *Capellán de Altar*. Manuscrito inédito. Santuario de Loyola. Archivo de música; SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...* Vol. III. Pág. 293).

¹³⁴⁰ “996. Aria, obligada de clarinete, original de D. Celestino Vila. Cl, 2 vns, fl, 2 tps en sol, figle, y ac. Signatura: 112/2”. (LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991-1992). Esta obra se edita en el Anexo II.1.2 del 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹³⁴¹ LÓPEZ-CALO, José. “Vila de Forns, Celestino” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 891-894.

¹³⁴² SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Efeméride de seis compositores de Canarias en 1996” En: *El Museo Canario*, LI (1996). Pág. 444.

¹³⁴³ CASARES RODICIO, Emilio. “Millares. 2. Millares, Agustín” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 576; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Efeméride de seis compositores de Canarias en 1996” En: *El Museo Canario...* Pág. 444.

¹³⁴⁴ Catalogada con el nº 59, la *Fantasía sobre La Africana de Meyerbeer* está pensada para clarinete y orquesta de cuerda. Se conserva en forma de siete partituras de atril, a saber: clarinete sólo en La, versión parcial de lo mismo para clarinete en Sib, violín 1º, 2º, viola, violonchelo y contrabajo. (SANTANA GIL, Isidoro. “Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chiniestra conservadas en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria” En: *Nassarre*, X-1 -1994-. Pág. 217).

¹³⁴⁵ *Ibidem*; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Valle Chiniestra, Bernardino” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 694.

¹³⁴⁶ *Attila. Aria de clarinete por el Maestro Verdi. Olot y Marzo de 1893. Miguel Viñolas y A. Nicolau*. Archivo Comarcal de Ripoll. Sign. 163/1. Esta obra se edita en el Anexo II.1.2 del 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹³⁴⁷ VALOR CALATAYUD, Ernesto. “Pérez (II). 1. Pérez Laporta, Camilo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Pág. 617.

¹³⁴⁸ Aunque los responsables del archivo de la Sociedad “Centro Instructivo Musical Apolo” de Alcoy han proporcionado todas las facilidades para que dicha obra pudiera ser consultada *in situ* sin ningún

Finalmente, hay que citar la presencia en los fondos conservados en la Biblioteca de Catalunya de una pieza titulada *Estudio sinfónico en forma de variaciones para clarinete en Sib y orquesta. Op. 655*¹³⁴⁹ debida al compositor catalán Manuel Burgés (Barcelona, 10-I-1874; Barcelona, 3-XI-1945)¹³⁵⁰, ya muy tardía en lo que se refiere al período cronológico estudiado en esta Tesis Doctoral, puesto que según reza la portada de la propia partitura, está datada en octubre de 1911.

Respecto al repertorio para clarinete solista y acompañamiento de orquesta reducida, ligera o de baile se puede clasificar a su vez en dos grandes subgrupos. Así, por un lado se sitúan aquellas obras pensadas para un clarinete, o una pareja de ellos, que actúan como únicos solistas, interpretando variaciones técnicamente muy dificultosas y de carácter virtuoso sobre un tema. Por otro lado, se registra otro conjunto de composiciones, en las que el instrumento desempeña diversos solos e intervenciones virtuosas, pero alternando con la participación solista de otros instrumentos de la plantilla orquestal, normalmente la flauta, pero sin excluir los cornetines o incluso el físcorno. Un claro ejemplo de ambos planteamientos compositivos lo proporciona la reseña periodística aparecida en el periódico *El Eco de la Montaña* publicado en la localidad catalana de Olot (Gerona), el 23 de abril de 1893:

“El domingo pasado tuvo lugar el *Roser* de San Juan les Fonts, concurriendo un gentío inmenso de los pueblos comarcanos, estando muy bien representada nuestra Villa, pues se veía allí lo más selecto de la sociedad olotense.

Dos orquestas rivalizaron tocando ambas un escogido repertorio en sardanas: la dirigida por el Sr. Prat de esta, y la de Tortellá por el Sr. Santaló. Esta última dio un concierto en el café Oriol ejecutando con gran precisión y ajuste las siguientes piezas: 1º. Valentina de Milán a toda orquesta. 2º. Capricho con variaciones de clarinete, en las que dejó ver sus buenas dotes y gran disposición para ese instrumento el joven Florencio Suñé. 3º. Capricho con variaciones de físcorno, por los señores Francisco Suñé y Juan Boschá quienes se tributaron justos y merecidos aplausos en todas las partes obligadas de aquel instrumento, y 4º. Vals de flautines, en que dieron prueba de una facilidad y un dominio y conocimiento del instrumento, los Sres. Juan Bosch y José Santaló. [...]”¹³⁵¹.

Por otro lado, y en lo que respecta a ambos tipos de composiciones señaladas anteriormente se pueden citar algunos títulos, todos ellos datables en las últimas décadas del siglo XIX o primeros años del siglo XX, y procedentes del Archivo Comarcal de

problema, no se ha conseguido la autorización de la Junta Directiva de dicha sociedad en orden a reproducir de forma completa dicha composición.

¹³⁴⁹ Biblioteca de Catalunya, Sign. M 2371/1. Se transcribe en el Anexo II.1.2 del 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹³⁵⁰ AVIÑO A PÉREZ, Xosé. “Burgés, Manuel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 788.

¹³⁵¹ *El Eco de la Montaña* (Olot). 23 de abril de 1893. Pág. 3.

Ripoll (Gerona)¹³⁵². Se relacionan en la Tabla IV-13. Si bien es difícil datar con exactitud dichas piezas, se pueden situar presumiblemente a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX o primeros años del siglo XX, si se atiende según los casos a la escasa información explícita de algunas partituras, al tipo de caligrafía, así como a los escasos datos biográficos de sus autores.

TABLA IV-13
Obras para clarinete solista, o con solos y variaciones virtuosas de clarinete incluidas en el repertorio para orquesta reducida, ligera o de baile (Fondo Archivo Comarcal de Ripoll)¹³⁵³.

Título	Autor	Plantilla	Sign.	Comentario
<i>Vals de trompas.</i>	Juan Pujadas ¹³⁵⁴	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1º, Tpa. 2º, Tbn.	208/2	Con variaciones de flauta, violín, clarinete y cornetines.
<i>El Mejicano. Introducción y Vals de variaciones</i>	Juan Escalas ¹³⁵⁵	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tbn., Fiscorno.	186/3	Con variaciones de flauta y clarinetes.
<i>Vals</i>	Julián Roig ¹³⁵⁶	VI. 1º, VI. 2º, Cb., Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Fiscorno.	199/4	Con variaciones de flauta y clarinetes. Copia de 1905
<i>Gran Vals</i>	Julián Roig	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Tpa. 1º, Tpa. 2º, Fiscorno.	197/3	Con variaciones de flauta y clarinetes.

¹³⁵² Se tiene constancia de la conservación de fondos musicales en otros muchos archivos históricos comarcales catalanes (ESTER-SALA, Maria; VILAR, Josep Maria. “Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya” En: *Anuario Musical*, XLII -1987-. Págs. 229-243; _____. “Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya. II” En: *Anuario Musical*, XLIV -1989-. Págs. 155-166; _____. “Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya. III” En: *Anuario Musical*, XLVI -1991-. Págs. 295-320). Sin embargo, considerando que en sí mismo el fondo procedente de Ripoll es una excelente muestra de este tipo de repertorio, y que por otra parte es logísticamente imposible consultar todos los archivos susceptibles de guardar algún tipo de material musical de este tipo, se ha tomado la decisión de trabajar analíticamente sobre este repertorio citado en concreto.

¹³⁵³ Del conjunto de obras que se citan en esta tabla se ha escogido una selección representativa de las mismas, selección de obras que se editan en el Anexo II.1.2 del 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹³⁵⁴ Apenas se han encontrado datos documentales acerca de este músico. Su nombre se menciona como autor de una pieza coral en el periódico *El Lloyd Español* (Barcelona) del sábado 4 de junio de 1864.

¹³⁵⁵ Aunque no se conoce ni el año ni el lugar de su nacimiento, se sabe que murió en Barcelona el 16 de noviembre de 1896. Flautista, compositor y director de gran éxito en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XIX, su producción compositiva centrada en la música del géneroailable fue muy interpretada por las orquestas dedicadas a este tipo de música de la época. (CAZURRA I BASTÉ, Anna. “Escalas, Juan” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 702).

¹³⁵⁶ Como ya se señaló anteriormente son muy escasas las noticias existentes sobre este músico. Así, según el diario barcelonés *El Lloyd Español* del martes 5 de diciembre de 1865 transcrito con anterioridad, se interpretó en el Teatro Odeón de Barcelona un capricho de clarinete de su composición. Ver notas 1314 y 1315 (página 383) del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

Título	Autor	Plantilla	Sign.	Comentario
<i>Contradanza</i>	B. Blanch ¹³⁵⁷	VI. 1º, VI. 2º, Oct., Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Bucsen ¹³⁵⁸ .	201/4	Con variaciones de flauta y clarinetes.
<i>Vals</i>	B. Blanch	VI. 1º, VI. 2º, Oct., Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Bucsen.	201/4	Vals de clarinetes.
<i>Schotisch</i>	Julián Roig	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Fiscorno.	197/1	Con variaciones para clarinete solista. Fechado el 5-IX-1866
<i>Vals</i>	Anónimo ¹³⁵⁹	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Buccen, Oct., Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º.	199/2	Con variaciones de clarinete
<i>Introducción y Vals</i>	José Badía ¹³⁶⁰	VI. 1º, VI. 2º, Bajo, Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Fiscorno.	189/3	Introducción de clarinete. Vals con variaciones de clarinete. Propiedad de Pedro Sabatés.
<i>Americana "La cruz de cristal"</i>	Pedro Pastells y Pujol ¹³⁶¹	VI. 1º, VI. 2º, Cb., Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Ct. 1º, Ct. 2º, Fiscorno.	207/1	Con variaciones de clarinete.

Como se ha comentado anteriormente, es evidente que el corpus de repertorio español conservado actualmente para clarinete solista y orquesta en lo referido al siglo XIX es muy escaso. Sin embargo, teniendo en cuenta todo lo anterior se intuye que este

¹³⁵⁷ Se trata sin duda del músico catalán Bartomeu Blanch Castells, nacido en Monistrol de Montserrat (Barcelona), el 30 de noviembre de 1816, y muerto en Buenos Aires en 1891. Formado en la Escolanía de Montserrat, desempeñó una importante actividad como organista, profesor y compositor de música sacra y profana en diversas localidades catalanas, en las que se conservan diversas composiciones musicales a él debidas. (BALLESTER I GIBERT, Jordi. "Blanch Castells, Bartomeu" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 501).

¹³⁵⁸ Según Beryl Kenyon de Pascual, el bucsen era un instrumento de viento cuyo pabellón tenía forma de dragón o serpiente. Procedente de Francia, su uso en la música militar, teatral e incluso eclesiástica está totalmente documentado en España, donde existieron incluso fabricantes nacionales. (KENYON DE PASCUAL, Beryl. "Bucsen" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 746).

¹³⁵⁹ Aunque esta composición no tiene mención de autor ni está datada explícitamente, se ha decidido incluirla en esta tabla teniendo en cuenta su estilo y características caligráficas, muy similares al resto de composiciones aquí citadas, así como el uso de un instrumento tan propio de la música instrumental del siglo XIX como el bucsen.

¹³⁶⁰ Violinista, arpista y compositor, José Badía Planas desempeñó diferentes puestos musicales en Barcelona a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, hasta su fallecimiento en dicha ciudad catalana en 1904. Entre estos se puede citar su pertenencia como violín primero de la Orquesta del Liceo, maestro de Capilla de la iglesia de Nuestra Señora del Pino de la propia ciudad condal, así como profesor de arpa en el mismo conservatorio del Liceo. Como compositor hay que decir que su música fue bastante popular en la primera mitad de la década de 1860. (CALVO-MANZANO, M^a Rosa. "Badía Planas, José" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 36).

¹³⁶¹ Si bien no se conocen datos biográficos sobre este músico catalán, su nombre, Pedro Pastells, así como el de su hermano Luis, son mencionados explícitamente como contrabajista y director, e intérprete virtuoso de fiscorno respectivamente de la orquesta "Principal" de Castellón de Ampurias (Tarragona), con motivo de la creación de esta agrupación musical en septiembre o principios de octubre de 1898 (*La Vanguardia* -Barcelona-. 12 de octubre de 1898. Pág. 2).

repertorio fue presumiblemente más amplio, aunque no ha llegado hasta la actualidad. Los motivos principales que explicarían esta situación histórica tuvieron posiblemente mucho que ver con las características propias de la edición musical española del XIX, muy escasa en lo que se refiere a producción editorial de tipo sinfónico y camerístico. Casi con toda seguridad y al igual que otras de similares características, la música para clarinete solista y orquesta no debía resultar un mercado editorial interesante, por lo que su circulación y por tanto su difusión, se vio reducida a copias manuscritas, lo cual dificultó al cabo del tiempo su propia conservación¹³⁶².

Por otro lado, el hecho que ninguna de las partituras conservadas y citadas anteriormente forme parte actualmente del repertorio habitual del instrumento en España se debe posiblemente, y entre otras razones a que, o bien han sido totalmente desconocidas hasta ahora, o bien hace muy poco tiempo que han sido rescatadas del olvido y publicadas en ediciones prácticas. El primer caso viene ejemplificado por las obras debidas al ítalo-español Benito Lentini, la *Piccola Fantasia* de Juan Canepa, el *Aria obligada de clarinete* con acompañamiento orquestal debida a Celestino Vilá de Forns, el *Aria de clarinete sobre temas de Attila* de Miguel Viñolas y A. Nicolau, o las obras de Agustín Millares, Bernardino Valle o Manuel Burgés, todas ellas inéditas hasta el momento, y localizadas, en lo que se refiere específicamente al contexto clarinetístico español más general de la actualidad, en el curso de la elaboración de la presente Tesis Doctoral¹³⁶³. En lo que se refiere al segundo caso, se puede citar el segundo movimiento del *Concierto para Clarinete Obligado* de Camilo Mojón, recientemente grabado en una versión para piano y clarinete¹³⁶⁴, la *Fantasia* de Ramón Carnicer, de la cual existe tres recientes grabaciones discográficas en su versión para clarinete y piano que serán comentadas más adelante, además de haber sido recientemente editada tanto en su versión pianística como orquestal¹³⁶⁵, o el *Andante y allegro para clarinete en Sib* de

¹³⁶² La actividad músico-editorial española ha sido estudiada a fondo por diversos autores, entre los que destaca principalmente Carlos José Gosálvez Lara. Un magnífico artículo síntesis del estado de la cuestión actual sobre el tema es precisamente el debido a este autor: GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. "Editores e impresores. 1. España" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 606-629.

¹³⁶³ Al respecto, es fácilmente comprobable como la inmensa mayoría de los intérpretes clarinetistas actuales, tanto aquellos ligados directamente a la interpretación en bandas municipales y orquestas sinfónicas, como aquellos dedicados a la enseñanza en conservatorios y escuelas de música, no conocen estas obras (ni aún siquiera, en la mayoría de los casos, las editadas más recientemente).

¹³⁶⁴ CD *El Clarinete Romántico Español Vol. II. Obras para Clarinete del s. XIX*. (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2008.

¹³⁶⁵ La edición de la versión orquestal se ha realizado con criterios más comerciales que musicológicos, puesto que alterando la fuente original, se ha publicado en versión para orquesta reducida con la finalidad

Hilarión Eslava, obra recientemente editada en su versión original con acompañamiento de conjunto de cuerda¹³⁶⁶, y después en dos nuevas versiones para clarinete solista y acompañamiento de piano¹³⁶⁷.

Un acercamiento analítico a estas obras¹³⁶⁸ nos las muestra con notables diferencias entre ellas, especialmente en lo que se refiere a su instrumentación. Así, la orquesta que acompaña al solista está formada por un simple conjunto de cuerda, como en el caso del *Andante y allegro para clarinete en Sib* de Hilarión Eslava o en las *Fantasías* de Agustín Millares y de Bernardino Valle, por una formación orquestal clásica más o menos estandarizada, tales como las obras de Benito Lentini¹³⁶⁹, Ramón Carnicer¹³⁷⁰ y de Juan Canepa¹³⁷¹, o una formación orquestal bastante atípica, como la utilizada por Vilá de Forns, por otra parte muy indicativa de los recursos instrumentales que normalmente poseían las capillas musicales eclesiásticas en el último tercio del XIX¹³⁷², o la usada por los autores del *Aria para clarinete basada en temas de Attila*, destinada literalmente al tipo de plantilla orquestal reducida propia de la músicaailable y ligera de la última etapa del siglo XIX, en concreto con la participación de dos violines y contrabajo, flauta, dos clarinetes (solista y 2º), dos cornetines y fiscorno. La consecuencia lógica que se puede extraer de esta diversidad de plantillas instrumentales

de hacerla más accesible a una posible interpretación. La editorial encargada de dicha publicación ha sido la catalana Tritó (CARNICER, Ramón. *Fantasia para clarinete y orquesta*. Barcelona: Tritó, 2002).

¹³⁶⁶ A.A.V.V. *Música española para orquesta de cuerda (Siglos XVIII y XIX)*. -Tomás Garrido, ed.- Madrid: SGAE/ ICCMU -Colección Música Hispana-, 1998.

¹³⁶⁷ ESLAVA, Hilarión. *Andante y allegro para clarinete en sib y orquesta de cuerda* -Alberto Veintimilla, arr.- Oviedo: Promotora de Ediciones Culturales, 2003; ESLAVA, Hilarión. *Andante y Allegro para clarinete y piano*. (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.

¹³⁶⁸ En el Anexo II.1.2 del 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral se presenta la edición de las composiciones a las que se ha podido acceder.

¹³⁶⁹ Según los datos que ofrece la catalogación realizada por Lola de la Torre, la instrumentación del *Solo de clarinete* consta, además del clarinete solista, de dos violines, viola, violonchelo, dos flautas, dos oboes, dos trompas, dos trombones y contrabajo. La instrumentación del *Verso de Prima*, a su vez, está formada por un terceto de clarinete, trompa y fagot solistas, con el acompañamiento de una orquesta formada por dos violines, violonchelo, dos clarines, oboe, dos trompas y dos trombones. (TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. "El Archivo de música de la catedral de Las Palmas" En: *El Museo Canario*, Vol. 93-96, Año XXVI -1965-. Págs. 147-203).

¹³⁷⁰ Además del clarinete solista, esta obra está instrumentada para una orquesta sinfónica completa, con dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en sib, dos fagotes, dos trompas en mib, dos trompas en fa, tres trombones, dos oficleidos, timbales, y la sección de cuerdas con dos violines, viola, violonchelos y contrabajo.

¹³⁷¹ Como la composición inmediatamente anterior, además del clarinete solista, esta obra está instrumentada para una orquesta sinfónica de plantilla amplia, con flauta, dos clarinetes en sib, dos fagotes, dos cornetines de pistones en sib, dos trompas en mib, tres trombones, y la sección de cuerdas con dos violines, viola, violonchelos y contrabajo.

¹³⁷² La instrumentación original del *Aria* de Vilá de Forns comprende además del clarinete solista, violín 1º, violín 2º, flauta, trompas en sol, fígle y acompañamiento (violonchelos y contrabajos), como se puede observar, una plantilla no muy ortodoxa, en la que sorprende la falta de la viola en fechas tan tardías, ca. 1870-1880, pero bastante adaptada a las fuerzas instrumentales usuales de las cuales solía disponer un maestro de capilla en la segunda mitad del siglo XIX.

apunta a considerarla fruto de la adaptación del compositor a los medios instrumentales de que disponía en cada momento. Sería este hecho, junto a la tradicional y frecuente ausencia de la viola en las plantillas musicales eclesiásticas españolas del XVIII e incluso del XIX, el que explicaría la ausencia de este instrumento tanto en el *Verso de Prima* de Lentini como en el *Aria* de Vila de Forns.

Si bien en lo referido a las plantillas instrumentales utilizadas se puede afirmar que la orquestación es diversa y sorprendente en algunas ocasiones ante la citada ausencia de algunos instrumentos orquestales o la presencia de otros, en lo que se refiere a las estructuras formales empleadas hay que señalar una evidente adecuación a los presupuestos formales propios de la época. Así, en el conjunto de las obras a las que se ha podido tener acceso directo, y que por lo tanto han podido ser analizadas, el *Concierto* de Camilo Mojón, la *Fantasia* de Carnicer, el *Andante y allegro para clarinete en Sib* de Eslava, la *Picola Fantasia* de Juan Canepa, el *Aria obligada de clarinete* de Vilá de Forns, el *Aria para clarinete basada en temas de Attila* de Miguel Viñolas y A. Nicolau o el *Estudio sinfónico en forma de variaciones para clarinete en Sib y orquesta. Op. 655* del compositor catalán Manuel Burgés, se observa como la concepción formal que en ellas impera remite por lo general a estructuras de carácter libre pero muy simple, muy cercanas a las típicas piezas de salón, piezas solistas o piezas de carácter de tipo virtuosístico¹³⁷³, como las fantasías o similares, tan de moda en el romanticismo del XIX, y en las que subyace frecuentemente un planteamiento tripartito (A-B-A), precedido en ocasiones de una sección en tempo lento, a modo de introducción, y finalizadas por una típica coda de carácter virtuoso, normalmente de elevada dificultad técnica. Claramente es el caso de la *Fantasia* de Carnicer, el *Andante y allegro para clarinete en Sib* de Eslava, o el *Aria obligada de clarinete* de Vilá de Forns. Por otra parte, la *Picola Fantasia* de Juan Canepa y el *Estudio sinfónico en forma de variaciones* de Manuel Burgés, responden por su parte a un planteamiento basado de forma más o menos evidente al principio del tema y variaciones desarrollado ya desde el clasicismo, mientras que el *Aria para clarinete basada en temas de Attila* de Miguel Viñolas y A. Nicolau toma su estructura de la combinación creada con el uso de los propios fragmentos operísticos en los que se basa. La única obra que difiere de estas dos orientaciones fundamentales es el *Concierto para Clarinete Obligado* de Camilo Mojón, que se acerca a patrones más centroeuropeos registrando en su estructura una

¹³⁷³ En España se les denominaba frecuentemente “solo” o “solo de concierto”.

clara pero muy tardía influencia formal del preclasicismo europeo de la escuela de Mannheim.

En conclusión hay que señalar que según parecen indicar las fuentes primarias conservadas, el repertorio concertante específicamente español para clarinete solista y acompañamiento orquestal no fue especialmente abundante en el siglo XIX. Sin embargo, de esta realidad histórica no se debe concluir como en ocasiones se ha llegado a afirmar, que dicho repertorio fuera inexistente¹³⁷⁴. Por el contrario, un análisis detallado centrado en diversas fuentes documentales, junto con una búsqueda exhaustiva en diferentes archivos españoles, permite afirmar que el repertorio clarinetístico español de carácter concertante con acompañamiento orquestal, aunque no especialmente numeroso, jugó un papel propio en el contexto musical español del siglo XIX. En este sentido, se puede afirmar que siempre existió un espacio, más o menos amplio destinado a la interpretación de obras para clarinete y orquesta, tanto europeas como españolas.

IV.2.2. El clarinete en la música de cámara española.

Actualmente se utiliza el término *música de cámara* refiriéndose a “la música escrita para e interpretada por un grupo reducido, generalmente instrumental, con un instrumentista por parte”¹³⁷⁵. Es en este mismo sentido, y en lo que al presente capítulo se refiere, en el que se va a considerar la producción musical camerística del siglo XIX español y primeros años del siglo XX con participación clarinetística. Por otro lado, y siguiendo criterios de tipo metodológico, se realizará una subagrupación de dicho repertorio en cuatro grandes categorías, atendiendo a sus componentes instrumentales, con la finalidad de facilitar y simplificar su estudio. Así, en primer lugar se analizará el repertorio para clarinete e instrumento de teclado. Le seguirá el repertorio destinado al conjunto instrumental formado por clarinete, instrumentos de viento e instrumento de teclado. Una tercera categoría es la constituida por aquellas obras que utilizan el clarinete incluido en un conjunto camerístico de viento. Finalmente, la cuarta y última categoría es aquella constituida por el repertorio para clarinete y conjunto camerístico de cuerda, y en agrupaciones camerísticas mixtas, con la presencia simultánea de

¹³⁷⁴ Esta actitud de desconocimiento ha sido habitual en el mundo clarinetístico español hasta la actualidad, propiciada fundamentalmente por un lado, por la falta de interés por la historia española del instrumento de la que salvo honrosas excepciones han hecho gala los intérpretes clarinetistas españoles, y por otra por la total ausencia de estudios musicológicos específicos.

¹³⁷⁵ *Diccionario Harvard de música*. (Don Randel, ed.). Madrid: Alianza, 1997. Pág. 681.

instrumentos de viento, cuerda y teclado. Como ya se ha comentado, la organización del repertorio en estas categorías obedece a razones exclusivamente de carácter metodológico, y en ningún caso se puede entender dicha división fruto de la propia evolución cronológica o de rasgos históricos determinados del mismo.

IV.2.2.1. Características generales de la música camerística española decimonónica.

Se ha repetido en numerosas ocasiones que el contexto musical español del siglo XIX, especialmente en los años anteriores a la década de 1860, no fue especialmente proclive en lo que se refiere al desarrollo del género musical camerístico. Así, monografías y artículos ya clásicos como las debidas a Carlos Gómez Amat¹³⁷⁶ o a José Luis García del Busto¹³⁷⁷ inciden en la idea de que, exceptuando la aportación compositiva del bilbaíno Juan Crisóstomo de Arriaga datada a finales del primer cuarto del siglo XIX, no se puede hablar de un verdadero movimiento camerístico español hasta aproximadamente el último tercio de siglo, con el nacimiento en Madrid de la Sociedad de Cuartetos fundada por Monasterio, así como de diversas instituciones musicales similares en otras ciudades españolas tales como Barcelona, Bilbao o Valencia. Por otra parte, más recientemente se han realizado una serie de estudios e investigaciones acerca de los fenómenos históricos representados por el asociacionismo musical decimonónico en España¹³⁷⁸, el impacto de la denominada *música de salón* en la propia historia del repertorio musical español¹³⁷⁹, o la actividad de los denominados *café-concierto*¹³⁸⁰ en nuestro país, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX. Dichos estudios han significado en la práctica una revisión implícita del concepto de

¹³⁷⁶ GÓMEZ AMAT, Carlos. “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX” En: *España en la Música de Occidente*. Vol. I... Págs. 211-223; _____. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX...*

¹³⁷⁷ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “La música de cámara, «Cenicienta» del siglo romántico español” En: *Cuadernos de Música. El Romanticismo Musical Español...* Págs. 49-57.

¹³⁷⁸ En este sentido, se puede citar entre otros los diversos artículos aparecidos en la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX (2001), toda ella dedicada a dicho tema, el artículo debido a SOBRINO, Ramón; CORTIZO, María Encina. “Sociedades. I. España” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 1065-1075, o el más reciente debido a DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Las Sociedades Musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)” En: *Anuario Musical*, LVIII (2003). Págs. 253-277.

¹³⁷⁹ Hay que resaltar especialmente el magnífico estudio llevado a cabo por ALONSO, Celsa. “Los salones: un espacio musical para la España del XIX” En: *Anuario Musical*, IIL (1993). Págs. 165-206. También el más reciente debido a DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbre socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)” En: *Anuario Musical*, LXI (2006). Págs. 189-210.

¹³⁸⁰ CASARES RODICIO, Emilio. “Café” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 871-876.

música de cámara empleado en la musicología española tradicional. Así, se ha señalado a los salones decimonónicos, tanto los mantenidos por las diversas asociaciones musicales decimonónicas españolas, como los de carácter privado, burgués o aristocrático, junto a la actividad musical pública de los *café-concierto*, como los principales focos de difusión de la actividad camerística en sentido amplio, aunque esta fuese incluida en lo que se podría denominar como el subgénero de la música de salón.

Si bien no fue de carácter determinante, y su influencia siempre presentó importantes limitaciones, en lo referente a la proyección de la actividad musical llevada a cabo en el seno de los salones mantenidos por las asociaciones artístico-culturales decimonónicas se puede afirmar, según M^a Aurelia Díez Huerga, que:

“[...] se ha de reconocer el papel de primer orden desempeñado por las sociedades artístico-culturales en la difusión de un repertorio musical hasta entonces vedado a la clase burguesa: la música operística y, en menor medida, la de cámara. Se trata de un nuevo público, nuevos consumidores de un género que en el XVIII había hecho las delicias de los restringidos círculos aristocráticos”¹³⁸¹.

En este mismo sentido, y refiriéndose específicamente al caso catalán y vasco, centrado en las últimas décadas del siglo XIX, Celsa Alonso afirma que:

“Es evidente que el afianzamiento de la música instrumental «de cámara» en la vida de los salones está estrechamente relacionado con el ascenso de una burguesía ciudadana poderosa, en zonas industrializadas como Cataluña y el País Vasco. Especialmente relevante es la actividad en el caso de Barcelona. A la creación de la Societat de Concerts, hay que añadir la Sala Beethoven (cuya fundación data del año 1881), que es considerada por Xosé Aviñoa como «uno de los pilares de la renovación musical no operística» durante los últimos veinte años del siglo XIX. La fundación de esta sala marca el inicio del progresivo ascenso de la música de cámara en la sociedad barcelonesa que, con los precedentes anteriormente señalados, supondrá un giro importante en el repertorio, para dar mayor protagonismo a la música instrumental. No obstante, las circunstancias peculiares de la Renaixença catalana y muy especialmente el fortalecimiento de la burguesía barcelonesa proponen una coyuntura peculiar, cuyo modelo no es comparable a la realidad de la práctica musical pública y privada en la mayoría de las ciudades españolas, en lo que concierne a la música de salón. Con la creación en Madrid de la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Conciertos, bajo los auspicios de Monasterio, Barbieri y otros personajes relevantes, el panorama de la música camerística y sinfónica había mejorado desde el punto de vista de la creación musical, pero nunca se llegaría a una educación adecuada del público de los salones, más atento a los imperativos sociales que a cuestiones artísticas: no había una afición que lo sustentase.

Por otro lado, a lo largo del siglo XIX no llegó a consolidarse en los salones españoles una música de cámara de carácter autóctono. [...]”¹³⁸².

¹³⁸¹ DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Las Sociedades Musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)” En: *Anuario Musical*, LXI (2006). Págs. 189-210.

¹³⁸² ALONSO, Celsa. “Los salones: un espacio musical para la España del XIX” En: *Anuario Musical*, IIL (1993). Págs. 165-206.

En cuanto al tipo de repertorio interpretado en los salones españoles, la misma Celsa Alonso señala que:

“En los salones privados, la música tiene un sentido lúdico pero también de ornamento fundamental para una reunión con fines casi exclusivamente sociales. Ello hace que, a lo largo del siglo, se vaya configurando un repertorio específicamente *de salón*, que depende de los imperativos de la moda y que, poco a poco, aumenta su oferta y su público.

La *música de salón* en España está integrada por un repertorio variado, que se puede resumir en cuatro grandes grupos. En primer término, los arreglos para canto y piano de piezas dramáticas: óperas italianas y, en menor medida, francesas (Meyerbeer y Gounod serían los preferidos). Este repertorio es el más importante numéricamente y será secundado, a partir de los años cuarenta [del siglo XIX], por reducciones de números famosos de zarzuela. En segundo lugar destacan las obras para piano a dos y cuatro manos. Se trata de piezas de género, como las fantasías y variaciones sobre motivos de óperas o zarzuelas, bailes (polkas, mazurcas, valeses, galops, rigodones, etc.), *poutpourris* sobre melodías populares y caprichos. Mucho menos frecuentes son los géneros más íntimos como las romanzas, los nocturnos o las barcarolas, ya que tienen más aceptación aquellas piezas que buscan el lucimiento del intérprete, merced a un acusado virtuosismo, a veces engañoso, que no oculta una evidente falta de calidad estética de las obras y de los compositores, a veces aficionados. Eran muy apreciadas las reducciones de oberturas operísticas para piano a cuatro manos. El tercer repertorio importante es el de las piezas vocales en castellano, fundamentalmente canciones españolas y andaluzas, a las que, en la segunda mitad del siglo, se les unirán las romanzas y las habaneras: las primeras están presentes en los salones desde comienzos de siglo, pero experimentarán un sensible descenso durante el sexenio revolucionario y la restauración borbónica. Finalmente, hemos de considerar la eventual representación de alguna obra dramática con o sin música: en los salones españoles se detecta la presencia determinante del elemento dramático, de forma que muchos de ellos contaban con un pequeño teatro donde se representaba ópera italiana, comedias, sainetes, y, a veces, alguna zarzuela”¹³⁸³.

Todo lo anterior hace evidente el predominio, en lo que al repertorio de salón se refiere, de la música vocal. Teniendo en cuenta esta realidad hay que señalar que, en lo que atañe al espacio cubierto por la propia música instrumental, el instrumento claramente dominante fue sin lugar a duda el piano. Destinado al mismo, según la propia Celsa Alonso, “proliferaban las fantasías, *poutpourris* y variaciones, generalmente sobre temas operísticos, en detrimento del desarrollo de una música instrumental y camerística más seria o de la difusión del repertorio europeo”¹³⁸⁴. Este tipo de repertorio para piano solo, o a cuatro manos, se completaba con la aparición ocasional del violín, la guitarra o el arpa entre los instrumentos de cuerda¹³⁸⁵, y la aparición más infrecuente todavía de algunos instrumentos de viento. De entre estos

¹³⁸³ *Ibid.* Págs. 167-168.

¹³⁸⁴ *Ibid.* Pág. 172.

¹³⁸⁵ DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Las Sociedades Musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)” En: *Anuario Musica*, LXI (2006). Págs. 189-210.

últimos hay que destacar especialmente la flauta, instrumento que disfrutó de numerosas composiciones del género de salón¹³⁸⁶. De forma muy esporádica, hicieron su aparición otros instrumentos de viento, entre los cuales se hallaba el clarinete en lo que se refiere al grupo de los de viento madera, y también el cornetín de pistones, en lo que se refiere a los de viento metal. En este último caso concreto son prueba de ello las palabras que Joaquín Espín y Guillén (Velilla de Medinaceli -Soria-, 3-V-1842; Madrid, 24-VI-1881)¹³⁸⁷ publicaba en 1843 bajo el pseudónimo de “maestro Zampa” en la colección de artículos que con el título de “Los músicos pintados por sí mismos, o sea fisiología del músico” aparecieron en *La Iberia Musical y Literaria*, y en las que arremetía contra el propio ambiente del salón:

“[...] ¿Cuántos cantantes e instrumentistas de salón, y aún de teatros, vemos que poseen una magnífica voz, y en vez de cantar, aúllan? ¿Cuántos rascadores de violín, o tocadores de cornetín a pistón no inundan las sociedades y destrozan impiamente el tímpano del que por una educación mal entendida, tiene que permanecer sentado forzosamente en una silla, hasta que el inspirado y atroz instrumentista concluye de ejecutar unas variaciones más largas que una cuaresma? [...]”¹³⁸⁸.

Los repertorios propios interpretados por estos instrumentos reflejaban casi siempre la vertiente más virtuosística y brillante de la estética musical de la época, fundada en el principio de la melodía acompañada, con obras que en numerosas ocasiones no eran de una gran calidad compositiva. Esta estética específica se orientaba claramente en detrimento de la música de carácter más íntimo y de menor brillo en lo que a dificultad técnica de ejecución se refiere por un lado, y por otro en detrimento de aquella que presentaba un carácter camerístico más acusado, de filiación claramente centroeuropea, en la que las distintas voces e instrumentos entablan un auténtico diálogo musical entre sí, rasgo considerado en numerosas ocasiones casi como elemento implícito a la propia música de cámara.

Junto a la clara influencia y difusión realizada mediante la actividad musical de los salones, hay que citar la generada por los denominados *café-concierto*. Según Emilio Casares:

“El salón nos lleva de la mano a una segunda gran estructura musical paralela: el café. El café constituye un núcleo relevante en la actividad musical

¹³⁸⁶ Se puede consultar la monografía debida a GERICÓ TRILLA, Joaquín; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *La Flauta en España en el Siglo XIX...*

¹³⁸⁷ SOBRINO, Ramón. “Espín (I). 1. Espín y Guillén, Joaquín” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 771-773.

¹³⁸⁸ *La Iberia Musical y Literaria* (Madrid). 8 de octubre de 1843. Citado en ALONSO, Celsa. “Los salones: un espacio musical para la España del XIX” En: *Anuario Musical*, III (1993). Pág. 169.

decimonónica, es el más numeroso y es el hogar musical del aficionado socialmente más bajo.

Con este término se describe un establecimiento o local en el que se podía ir a escuchar música y era, por ello, una de las variantes que existían en el XIX dentro de este género de locales: café cantante, café teatro y café lírico. El café concierto tuvo vigencia en España prácticamente hasta la guerra civil de 1936. Era mezcla de salón y lugar de esparcimiento, pero protagonista de primer orden en la historia (o mejor, en la “intrahistoria”) de nuestra vida cultural y política en la primera mitad del siglo”¹³⁸⁹.

Se puede ver un claro ejemplo de lo señalado anteriormente por Casares en la breve reseña aparecida en el periódico *El Olotense* de Olot (Gerona), publicado en dicha ciudad catalana el 5 de febrero de 1882:

“El miércoles último, según estaba comunicado en el número anterior, tuvo lugar en el espacioso local de la Asociación de Fomento el primero de los conciertos que aquella sociedad se ha propuesto realizar.

La numerosa y escogida concurrencia que asistió a dicho acto, quedó completamente satisfecha tanto de las innovaciones allí verificadas, como del esmerado servicio del café, guardando una muy grata impresión del buen gusto y feliz acierto con que la numerosa orquesta, dignamente dirigida por D. Francisco de Asís Anglada, desempeñó su escogido programa”¹³⁹⁰.

El repertorio interpretado en los café-concierto era muy variable, pero además del piano, incluyó sin lugar a duda, la participación de reducidos conjuntos musicales de carácter camerístico. Un ejemplo de ello, es la presencia frecuente de dúos con piano, tríos, cuartetos o incluso sextetos de cuerda y mixtos, que cubrían en numerosas ocasiones la actividad musical de los locales. En este contexto, se puede afirmar la presencia del clarinete en este ambiente musical específico, encuadrado en formaciones camerísticas varias (los citados sextetos de carácter mixto, formados por instrumentos de cuerda y viento), o incluso como instrumento solista acompañado del piano. Como ejemplo, hay que recordar la presencia ya citada anteriormente, del clarinetista virtuoso Artemisio Salvatori, que aparecía como solista en diferentes cafés de Barcelona y alrededores, desde al menos las temporadas de 1884 y hasta casi finales de siglo. Prueba de ello, son las reseñas publicitarias de sus conciertos aparecidas periódicamente en el diario barcelonés *La Dinastía* en esos años:

“El distinguido concertista de clarinete señor Salvatori, ha sido contratado para dar en el café del Siglo XIX, una serie de conciertos que alternarán con los

¹³⁸⁹ CASARES RODICIO, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales” En: *La música española...* Pág. 44.

¹³⁹⁰ *El Olotense* (Olot). 5 de febrero de 1882. Pág. 3.

últimos que efectuará el celebrado violinista Fortuny, verificándose hoy el primero de aquellos”¹³⁹¹.

“El próximo sábado dará principio en el café Tost, de la villa de Gracia, una serie de conciertos por el profesor de clarinete señor Salvatori”¹³⁹².

Ya en julio de 1881 se puede citar la participación del propio Salvatori en la organización de un cuarteto instrumental cuya finalidad sería presumiblemente realizar conciertos en diferentes cafés y establecimientos de la ciudad catalana de Reus, tal y como señala una noticia aparecida en el periódico barcelonés *La Vanguardia* del 6 de julio de dicho año:

“Se está organizando estos días un cuarteto musical, compuesto del distinguido profesor de clarinete señor Salvatori, del reputado maestro de armonium señor Ferran, del celebrado violinista señor Cioffi y de un acreditado pianista con el objeto de pasar a Reus a dar algunos conciertos”¹³⁹³.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, a continuación se analizará la presencia del clarinete en la música de cámara española, en los distintos tipos de repertorio, tanto español, como en lo que se refiere a la recepción del repertorio europeo en el propio país.

IV.2.2.2. Repertorio para clarinete e instrumento de teclado. Recepción del repertorio europeo y repertorio español.

Uno de los círculos musicales españoles en los que se podía escuchar preferentemente el clarinete con acompañamiento de piano a lo largo del siglo XIX, fue el Real Conservatorio de Madrid, ya desde su creación, tanto en los exámenes y pruebas de evaluación que periódicamente se realizaban, como en diversos actos y conciertos públicos que frecuentemente tenían lugar en el mismo. Así, el 26 de diciembre de 1833 tuvo lugar un concierto en el que asistió la propia Reina Regente. Según se publicaba en el *Correo de las Damas* de 1 de enero del siguiente:

“La predilección con que S.M. la Reina Gobernadora mira su Real Conservatorio de Música, hace disfrutar continuamente a sus alumnos de la satisfacción de manifestar sus adelantamientos en su augusta presencia. Honrados con ella en la noche del 26, [...] Antes de la comedia tuvimos el gusto de oír unas variaciones de clarinete, y en los entre actos, un dúo del maestro Galli, una pieza de piano y violín, y un cuarteto de *Bianca é Faliero* [...]”¹³⁹⁴.

¹³⁹¹ *La Dinastía* (Barcelona). Martes, 22 de abril de 1884. Pág. 2470.

¹³⁹² *La Dinastía* (Barcelona). Viernes, 22 de mayo de 1891. Pág. 2.

¹³⁹³ *La Vanguardia* (Barcelona). 6 de julio de 1881 (Edición de la tarde). Pág. 3327.

¹³⁹⁴ *El Correo de las Damas* (Madrid). 1 de enero de 1834. Pág. 216.

La presencia de música para clarinete y piano en el citado centro de enseñanza musical fue constante a lo largo de todo el siglo XIX, predominando un tipo de repertorio fundamentalmente virtuosístico en el que brillaban especialmente las fantasías sobre temas operísticos, así como los temas con variaciones de los más diversos autores europeos. Así, se puede citar la reseña aparecida en la revista madrileña *La España Musical y Literaria* del sábado 16 de diciembre de 1854, y en la que se da cuenta de la interpretación de una fantasía con variaciones presumiblemente del clarinetista franco-alemán Frédéric Berr (Mannheim, 17-IV-1794; París, 24-IX-1838)¹³⁹⁵:

“CONSERVATORIO NACIONAL. El domingo 3 del corriente tuvimos la satisfacción de presenciar los ejercicios mensuales ejecutados por los alumnos del conservatorio nacional de música y declamación.

[...]

A esta siguió una *fantasía* variada, para clarinete, con acompañamiento de piano, composición de Berr: en la pureza e inteligencia musical con que fue ejecutada por el señor Rubinos, y en lo dulce de su embocadura se nota la buena dirección de su profesor el Sr. Romero. [...]”¹³⁹⁶.

La obra compositiva de Berr para el instrumento tuvo que gozar de bastante popularidad entre los ambientes clarinetísticos madrileños de la época, pues se puede documentar posteriores interpretaciones de piezas debidas a su pluma. Es el caso del concierto que se celebró en el Real Conservatorio el jueves 8 de abril de 1858, en el que según una reseña aparecida en el periódico madrileño *La Iberia* “El alumno don Antonio Sós, ejecutó en el clarinete, con acierto, un aire variado de *Berr*, con acompañamiento de piano”¹³⁹⁷.

Si se tiene en cuenta que muchas de las fantasías y composiciones del citado autor estaban pensadas para su propia actividad de enseñanza del clarinete en el Conservatorio de París, donde fue profesor a partir de 1831, de la reseña anterior se puede inferir una cierta influencia de la escuela clarinetística francesa¹³⁹⁸, al menos en lo que se refiere al repertorio interpretado, sobre la enseñanza del clarinete llevada a término en el Real Conservatorio de Madrid bajo la responsabilidad de Antonio Romero, máxime cuando en dicho centro se utilizaba además material didáctico debido

¹³⁹⁵ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 49. Berr fue uno de los precursores de la denominada *escuela francesa* del clarinete.

¹³⁹⁶ *La España Musical y Literaria. Revista filarmónica, dramática, literaria y biográfica* (Madrid). Sábado, 16 de diciembre de 1854. Pág. 4.

¹³⁹⁷ *La Iberia. Diario Liberal* (Madrid). Domingo, 11 de abril de 1858. Pág. 3.

¹³⁹⁸ Esta cuestión será tratada con más profundidad en el apartado dedicado a analizar la enseñanza del clarinete en España a lo largo del siglo XIX.

al propio Berr, como se documenta en el anuario correspondiente al curso 1867-1868 y publicado en Madrid bajo el título de *Memoria acerca del estado de la enseñanza en la Universidad Central*, en la que al hacer referencia al Real Conservatorio de Música y Declamación en su especialidad de clarinete se indica que los “libros de texto que se han adoptado para cada una de ellas” son en este caso los métodos de “Verr [sic] y Romero”¹³⁹⁹.

Por otro lado, no sólo se pudo escuchar música para clarinete y piano en el propio conservatorio de Madrid. Así, también se puede señalar actividad concertística en el mismo Palacio Real, como demuestra el programa del concierto allí ofrecido el 14 de febrero de 1846, y cuya reseña periodística se publicaría en el periódico *El Genio de la Libertad* del 27 del mismo mes:

“CONCIERTO EN PALACIO. En la noche del sábado se verificó en el Real Palacio el gran concierto que anunciamos en uno de nuestros números anteriores. [...] El concierto dirigido y dispuesto por el señor de Valldemosa empezó a las nueve y media y concluyó a las dos y cuarto distinguiéndose todos los que en él tomaron parte, de cuyo mérito se manifestaba muy complacida la real familia y la concurrencia toda, llamando particularmente la atención *Il Lamento*, melodía con coros, compuesta por el acreditado maestro de canto de S.M. el expresado Sr. Valldemosa. Por el programa que a continuación trasladamos, verán nuestros lectores las piezas de que se compuso el concierto; y las personas a quienes estuvo confiado su desempeño.

PROGRAMA

Primera parte 1º. La Caritá, cuarteto (Rossini): cantado por las señoritas de Camarasa, de Ezpeleta, y señora de Lozano, acompañado por el señor Valldemosa. 2º. Variaciones por arpa (Fontane) Sr. Fontane menor, artista de la Cruz. 3º. Aria de *Tasso* (Donizetti), Srta. de Espeleta, acompañada por Valldemosa. 4º. Dúo *Ilustri Rivali* (Mercadante). Srta. de Camarasa. 5º. Dúo de los pianos (Herz.) Srta. de Muñoz, y Sr. Guelvenzu. 6º. Aria *Giuramento* (Mercadante). Srta. de Lela, acompaña por el Sr. Guelvenzu. 7º. Quinteto *Lombardos* (Verdi). Srta. de Camarasa, Sres., Moriani, Reguer y Guallat, acompañado por Valldemosa.

Segunda parte. 1º. Terceto Plegaria (Curchsman). Srtas. De Ezpeleta, de Vela, y Sr. Moriani, acompañado por Valldemosa. 2º. *Il Lamento*, melodía con coros (Valldemosa). Srtas. de Lozano y demás, acompañado por Valldemosa. 3º. Dúo para piano y órgano, Srtas., de Muñoz y Sr. Guelvenzu. 4º. Dúo de *Corsario* (Pacini). Srtas. de Campuzano y de Vela acompañado por Guelvenzu. 5º. Escenas de los *Puritanos* (Bellini), Señorita doña Encarnación de Camarasa, y Sres. Regue y Fuallar, acompañada por Valldemosa. 6º. Fantasía para clarinete (Blancou). Sr. Blancon, acompañado por Guelvenzu. 7º. Canon del *Banuco* (Verdi). Srtas. de Camarasa, y Sres. Moriani, Reguer y Guallart, acompañados por Valldemosa.

Tercera parte. 1º. Aria de Caritea (Mercadante). Srta. de Campuzano, acompañada por Valldemosa. 2º. Dúo de *Lucrecia* (Donizetti). Srta. de Vela y Moriani, acompañados por Guelvenzu. 3º. Aria de *Tancredi* (Rossini). Srta. de Lozano, acompañado por el señor Valldemosa. 4º. Melodía (Donizetti), Sr.

¹³⁹⁹ *Memoria acerca del estado de la enseñanza en la Universidad Central y en los establecimientos de su distrito incorporados a la misma durante el curso de 1866 a 1868*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1868. Pág. 25.

Moriani, acompañado por el señor Valldemosa. 5º. Variaciones para violín (de Beriot), señor Tincher, menor acompañado por el señor Valldemosa. 6º. Tercetto de la *Scaramuccia* (Rici), señores Moriani, Reguer y Guallart, acompañados por el Sr. Guelvenzu”¹⁴⁰⁰.

Como es lógico, la presencia de música camerística para clarinete y piano no fue exclusiva de la capital de España. En este sentido, en Barcelona tampoco era extraño escuchar este tipo de repertorio. Así, la publicidad de la función teatral realizada en el barcelonés Teatro Nuevo el 24 de enero de 1842 indicaba que:

“TEATRO NUEVO. Beneficio de D. Juan Gost, primer actor de la compañía dramática. [...] En el intermedio del acto 3º se ejecutarán por el profesor don Rafael Carreras algunas variaciones de clarinete, cuya dificultad comprenderán los inteligentes y cuya armonía embelesará a todos los aficionados. La función finalizará con el dúo de la ópera *Il voto di Jefte*, cantado por las Sras. Ferrer hermanas. [...]”¹⁴⁰¹.

Se puede señalar otro ejemplo también gracias a fuentes hemerográficas. Precisamente, la nota informativa publicada en *El Áncora* el 23 de julio de 1850 indica que:

“ESPECTACULOS. TEATRO PRINCIPAL. Mañana tendrá lugar una escogida función a beneficio de los coristas, en la cual tomarán parte en obsequio a los beneficiados las señoras Soriano y Papell, y los señores García, Parreño y Fernández, habiéndose prestado a cantar por favor a los mismos el bajo español señor Fábregas, como también el corista Sr. López, que ejecutará unas variaciones de clarinete, siendo el resto de la función escogidos coros y piezas, en que los acompañará por un particular favor el señor Lodi”¹⁴⁰².

Es presumible el que en otras ciudades españolas de menor importancia se pudiera escuchar música para clarinete y piano a lo largo de todo el siglo XIX. En este sentido, se puede citar el caso de los conciertos llevados a cabo en Badajoz en 1873 y 1876 respectivamente, con la presencia de este tipo de repertorio, y reseñados en el periódico de dicha ciudad extremeña *La Crónica*:

“El jueves día 20 el Conservatorio de la Orquesta Española organizó un nuevo concierto. La señorita Lobato cantó la melodía de *Il Pamporcino*, los señores Manuel Rincón y Jiménez el dúo de tenor y bajo de la ópera *Belisario*, y el primero solo la romanza de tenor de *Il Bravo*. Otras actuaciones fueron las de los señores Corpacho y García en el dúo concertante de violines; el mismo Corpacho (sic) y Lledó en la fantasía concertante de violín y piano; López, en los aires variados sobre motivos de *Norma* ejecutados con el clarinete; Morán en la fantasía para flauta sobre motivos de *Sonámbula*. La función se completó con La murmuración, aria y coro del tercer acto de la zarzuela *El dominó azul*, el coro de

¹⁴⁰⁰ *El Genio de la Libertad. Periódico de la tarde*. (Madrid). 27 de febrero de 1846. Pág. 4.

¹⁴⁰¹ *El Constitucional* (Barcelona). 24 de enero de 1842. Pág. 4.

¹⁴⁰² *El Áncora* (Barcelona). 23 de julio de 1850. Pág. 16.

Sonámbula, cantado por ambos sexos y la sinfonía de Semiramis interpretada por la Orquesta”¹⁴⁰³.

“El miércoles día 8 se verificó en el Conservatorio de la Orquesta Española el primer concierto de abono de los que han de tener lugar en la presente temporada. Entre otras, fueron interpretadas la obertura de «Freischutz», el terceto de la ópera Lucrecia y la danza de bacantes de Philemon y Baucis (sic). También fueron interpretadas el cuarteto sobre motivos de Lucia, tocados por los señores Corbacho (Manuel y Miguel), Gómez y Hernández; la fantasía para clarinete sobre motivos de Lucrecia, ejecutada por el señor López, acompañado al piano por el señor Morales; y el aria y coro de Hernán que cantaron el señor Jiménez y cuerpo de coros”¹⁴⁰⁴.

Otro ejemplo es el concierto llevado a cabo en Salamanca en el seno de la denominada *Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy*, en noviembre de 1862:

“*Concierto.* –El jueves por la noche dio el primero en el bonito Salón de la Escuela de N. y B. Artes de S. Eloy, su academia de música. Y en verdad que para ser el primero, fue notable, así por la concurrencia, como por el feliz desempeño de las muchas y escogidas piezas que se tocaron, tanto por la banda, como por la orquesta. Los Maestros y Profesores adictos a la Escuela, tuvieron la amabilidad de ejecutar algunas piececitas a violín y piano, a clarinete y piano, y por último unos magníficos cuartetos que coronaron la fiesta y que nos dieron ratos de gran placer. Felicizamos a la Escuela, a su Junta de gobierno, y a los Profesores maestros y adictos por tan feliz pensamiento y por la buena forma y constancia con que lo saben ejecutar”¹⁴⁰⁵.

Se puede afirmar que el repertorio camerístico para clarinete y piano centrado en obras de carácter virtuoso, normalmente basadas en temas o melodías de origen operístico se propagó cronológicamente a lo largo de todo el siglo XIX. En este sentido es interesante citar la reseña que del concierto realizado en el pueblo barcelonés de Sans en agosto de 1881 hacía el periódico catalán *La Vanguardia*:

“El programa del concierto que ha organizado el casino Sansense con motivo de la fiesta mayor del vecino pueblo de Sans, es el siguiente:

Primera parte: 1º. Scherzo del primer sexteto, Bertini. 2º. Cavatina de Lucía, Donizetti. 3º. La barretina, Alió. 4º. Fantasía de clarinete, N.N. 5º. Il Songo, Mercadante. 6º. Romanza de El anillo de Hierro, Marqués. 7º. Romanesca, N.N.

Segunda parte: 1º. Ingenua, Ardite. 2º. Cavatina de Hernán, Verdi. 3º. ¡Lasseta de mi!, Barba. 4º. Allegro final del tercer sexteto, Bertini. 5º. Albada (serenata), Álvarez. 6º. Cavatina de Betli, Donizetti. 7º. Septimino de Rienzi, Wagner.

Tomarán parte en el concierto los artistas siguientes:

Canto: Las señoritas Bayona, Ricci, Dolores Snoroll y el señor Camps. –Violín: Los señores Mazzi y Cioffi. –Viola: señor Puiggener. –Violonchelo: señor García.

¹⁴⁰³ *La Crónica* (Badajoz), nº 657, 23 de febrero de 1873. (Cit. en SUÁREZ MUÑOZ, Ángel. *La vida escénica en Badajoz...* Pág. 411).

¹⁴⁰⁴ *La Crónica* (Badajoz), nº 876, 13 de marzo de 1876. (Cit. en SUÁREZ MUÑOZ, Ángel. *La vida escénica en Badajoz...* Pág. 417).

¹⁴⁰⁵ *El Adelante* (Salamanca). Noviembre de 1862. (Cit. en BARCO, Manuel; GIRÓN, Ramón. *Historia de la ciudad de Salamanca que escribió D. Bernardo Dorado: aumentada, corregida y continuada hasta nuestros días.* Salamanca: Imprenta de El Adelante, 1863. Pág. 498).

–Clarinete: señor Salvatori. –Contrabajo: señor Casas. –Piano: señor Barba. – Armonium: señor Parera.

El piano que se tocará será de la tan acreditada fábrica de Bernareggi, Gassó y Ca.¹⁴⁰⁶

El mismo periódico barcelonés reseñaba el 4 de diciembre de 1885 el concierto en el que participaba entre otros el virtuoso italiano Emilio Porrini, citado ya con anterioridad, y en el que interpretaba una fantasía sobre la ópera “I Puritani” y otra basada en una melodía popular italiana conocida como “El Carnaval de Venecia”:

“Numerosa concurrencia asistió la noche del lunes a la función dada en el teatro Español, a beneficio del reputado actor don José Valero.

En ella alternaron con la compañía dramática varios artistas y aficionados que ejecutaron un escogido programa. El señor Porrini tocó con el clarinete acompañado de piano con el maestro Vallcorba una fantasía de «I Puritani» y unas variaciones sobre el «Carnaval de Venecia» en que demostró una vez más su ejecución esmerada y la delicadez y gradación con que hace brotar las cantilenas en el difícil instrumento¹⁴⁰⁷.

Una característica especial dentro de todo el conjunto de obras de carácter virtuoso interpretadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, y especialmente en lo que se refiere el ámbito geográfico catalán, es la gran presencia de obras debidas a músicos de origen italiano. Precisamente, dentro de estos hay que citar concretamente un gran número de piezas encuadradas dentro de la producción clarinetística de Ernesto Cavallini. Son numerosas las reseñas de prensa aparecidas en diversas ciudades y pueblos de Cataluña, en las que se da cuenta de la interpretación de algunas de estas obras. Es el caso de la interpretación en Gerona el 7 de julio de 1887 del *Tango Americano La Neguita* del propio Cavallini, si se tiene en cuenta la información proporcionada por el periódico gerundense *La Nueva Lucha* del 9 de julio de 1887:

“Ante una regular concurrencia tuvo lugar anteayer noche uno de los consabidos conciertos que el reputado cuarteto del *Orfeón Gerundense* da en el jardín de aquella sociedad los martes, jueves y sábados de cada semana.

[...]

También alcanzaron merecidos elogios la sinfonía *Nabucodonosor* y el *Tango La Neguita*, con variaciones de clarinete y piano¹⁴⁰⁸.

No sería la única vez en interpretarse dicha pieza en Gerona, puesto que dos años después, el 3 de agosto de 1889, volvería a escucharse en interpretación del clarinetista Pibernus¹⁴⁰⁹:

¹⁴⁰⁶ *La Vanguardia* (Barcelona). 24 de agosto de 1881. Pág. 4485.

¹⁴⁰⁷ *La Vanguardia* (Barcelona). 4 de diciembre de 1885. Pág. 7787.

¹⁴⁰⁸ *La Nueva Lucha* (Gerona). Sábado, 9 de julio de 1887. Pág. 2.

¹⁴⁰⁹ Se sabe muy poco de este clarinetista. Según Lluís Brugués, Miguel Pibernus procedía de la localidad catalana de Palafrugell. Fue uno de los músicos representativos de final del siglo XIX en Gerona. Tenía a

“En el acreditado café-restaurant de Vila darán a las 9 de esta noche un concierto instrumental, los señores Soler, Pibernus, Vidal, Serra y Perich, profesores respectivamente de piano, clarinete, violín y flauta.

He aquí el programa de dicho concierto:

1º. Sinfonía. –Rosamunda, Schubert. 2º. Mi Neguita. –Tango. Dúo de clarinete y piano, Cavallini. 3º. Fantasía sobre motivos de la ópera Martha, Flotow. 4º. Idilio. –Dúo de violines, Cotó. 5º. Gran marcha de la ópera Tannhauser, Wagner. 6º. Capricho final”¹⁴¹⁰.

Por su parte, de nuevo en Gerona se documenta la interpretación por parte del mismo Pibernus de la *Fantasía sobre motivos de Rigoletto* del propio Cavallini el 4 de septiembre de 1889:

“Programa del concierto que se celebrará esta noche en el Café-restaurant de Vila: *Cuarteto*. -1º. Sinfonía. -2º. La Prova de una ópera seria, Mazza. -3º. Fantasía de Flauta sobre motivos de la ópera Faust, Garibaldi. -4º. Giroflé Giroflé, Fantasía, Lecoq. -5º. Fantasía de Clarinete sobre motivos del Rigoletto, Cavallini. 6º. Les Hirondelles, Badielli. 7º. Tanda de Valses-Mascota, Andrant”¹⁴¹¹.

Otro ejemplo de la interpretación de música de Cavallini para clarinete y piano es el concierto-conferencia que se celebró el 9 de julio de 1888 en el Círculo Literario de Vic con motivo de la celebración de la sesión académica anual que esta institución celebraba dedicada a la memoria del filósofo y pensador Jaime Balmes, natural de dicha ciudad catalana:

“–*Meditación*, terceto para violín, cello y piano, por los maestros Llubes y Luprestí y Vehils –Mariano Capdevila: *Sobre la importancia de Balmes*. – Fantasía para violín, por Llube. Mercedes Font y Codina: Poesías que leyeron José Viguer y Narciso Verdaguer. *Romança*, por Samper. –Fantasía de clarinete, *Fiori rossiniani*, por Salvatori. –*Resignation*, terceto para violín, violoncelo y piano. –Romanza de *Lucía*, por Caylus. –*Mia Madre*, romanza. –Antonio de Espona: Poesía dedicada a Balmes. –Jacinto Verdaguer: *La mort de Balmes*. – Dúo de barítono y bajo de *Los puritanos*, por Mestre y Samper”¹⁴¹².

Por su parte, en Barcelona son numerosas las referencias a la interpretación de la música de Cavallini para clarinete y piano. Así, se puede citar el concierto llevado a cabo el 5 de mayo de 1884 en el que participó el virtuoso Emilio Porrini:

su cargo, además, una orquestina de música de baile llamada *Pibernus y Vidal*. (BRUGUÉS I AGUSTÍ, Lluís. *La música a Girona. Historia del Conservatori Isaac Albéniz*. Gerona: Diputació, 2008). A finales de abril lo encontramos como profesor de clarinete, oboe y saxofón en la Escuela Municipal de Música de Gerona (*Diario de Gerona* -Gerona-. Jueves, 28 de abril de 1892. Pág. 7). Murió el 15 de febrero de 1894, según información proporcionada por el *Diario de Gerona* (Gerona). Viernes, 16 de febrero de 1894. Pág. 2.

¹⁴¹⁰ *La Nueva Lucha* (Gerona). 3 de agosto de 1889. Pág. 2.

¹⁴¹¹ *La Nueva Lucha* (Gerona). 4 de septiembre de 1889. Pág. 3.

¹⁴¹² Cit. en DURÁN NOGUER, Juan. “La conmemoración anual de Balmes en Vich” En: *Ausa* IV-45. (1963). Pág. 416.

“Favorecidos por numerosa y distinguida concurrencia viéronse anteanoche los elegantes salones de Haas, con motivo de darse en ellos el segundo de los conciertos anunciados.

Tomaron parte en la sección vocal la señora Vergés, mezzo soprano adornada de recomendables facultades, que puso de relieve un aria de la ópera «Il Profeta» y en un «Ave María» de Luzzi, y la señorita Meifren, que dijo con exquisito gusto una bella romanza del señor Ferrán, titulada «L’orfanet Saboyart».

En la instrumental sobresalió el aplaudido profesor de clarinete señor Porrini, ejecutando unas variaciones de Cavallini con gran seguridad y bravura.

[...]

En dicho concierto se ejecutaron todas las piezas del programa en un piano de cola, a cuatro cuerdas, nuevo sistema, procedente de la acreditada fábrica de Blüthner, de la que es único corresponsal en España el señor Haas, y que, según noticias, ha sido adquirido por el dueño del Café Nuevo”¹⁴¹³.

También en el propio conservatorio del Liceo se debieron interpretar diversas obras para clarinete y piano de Cavallini. Ejemplo de ello, es el concierto realizado en dicho centro de enseñanza musical el lunes 4 de enero de 1892:

“El concierto que darán los alumnos del Conservatorio del Liceo, el lunes próximo por la noche en el acto de la distribución de premios, se compondrá de las piezas siguientes:

[...]; «Chant Gree» de Cavallini, para clarinete, señor Guadayol; [...]"¹⁴¹⁴.

La presencia tan frecuente de la obra de Cavallini en conciertos y audiciones a partir de la segunda mitad de siglo, y especialmente en su último tercio, se debió posiblemente a la combinación de dos factores. Por un lado, la propia evolución natural de una parte importante del repertorio clarinetístico romántico hacia una vertiente puramente virtuosística, en la que era típico el desarrollo al máximo de las capacidades y posibilidades técnicas del instrumento, mediante las denominadas *fantasías*¹⁴¹⁵ normalmente de gran dificultad, colocaba al corpus compositivo de Cavallini en realidad completamente identificado con este planteamiento, en una posición inmejorable para ampliar su recepción a lo largo de toda Europa. En este sentido, hay que señalar que el frecuente uso de temas operísticos de moda en aquel momento, y que por tanto eran seguramente archiconocidos por el público contemporáneo, como material de partida sobre el que construir las posteriores variaciones de carácter virtuoso en las citadas *fantasías* operísticas respondían a estrategias puramente comerciales, con el objetivo de facilitar la audición de las propias obras al ser ya familiares para el propio público.

¹⁴¹³ *La Vanguardia* (Barcelona). 7 de mayo de 1884. Pág. 3020.

¹⁴¹⁴ *La Dinastía* (Barcelona). Sábado, 2 de enero de 1892. Pág. 3.

¹⁴¹⁵ Las *fantasías* románticas sobre temas o melodías populares u operísticas de éxito solían ser en realidad composiciones basadas en el principio formal del tema y variaciones.

Por otro lado, la gira que el propio Cavallini realizó por España a lo largo de los años 1851 y 1852, y especialmente su estancia en Barcelona que supuso un verdadero acontecimiento cuando menos en lo que a la capital catalana se refiere¹⁴¹⁶, junto a su fama internacional de intérprete absolutamente único y extraordinario probablemente creó una cierta aureola mítica alrededor de su figura y de todo lo que la rodeaba, lo que posiblemente incitaba a otros músicos a interpretar su música, como una forma de aprovechar su popularidad. En este sentido y como ejemplo representativo, hay que recordar que ante su depurada técnica, el famoso clarinetista británico Henry Lazarus (Londres, 1-I-1815; Londres, 6-III-1895)¹⁴¹⁷ llegó a denominar al propio Cavallini como el “*Paganini del clarinete*”¹⁴¹⁸.

De hecho, la presencia del repertorio debido a Cavallini debió ser tan abrumadora, especialmente en lo que se refiere a Cataluña, que es precisamente uno de los autores clarinetísticos cuya obra está mejor representada en la propia Biblioteca de Cataluña, como se puede observar en la Tabla IV-14. Sin que este hecho se pueda considerar una prueba definitiva en sí misma, si puede indicar la abundancia de dichas fuentes en la época en el área de influencia de dicha biblioteca, puesto que precisamente las partituras conservadas son precisamente ediciones originales del siglo XIX, y se puede observar como muchas de ellas presentan el sello del comercio musical barcelonés regentado por Valentín de Haas, activo en las últimas décadas del siglo XIX¹⁴¹⁹. Precisamente, atendiendo a la dirección que aparece en dicho sello, “*Rambla Estudios, 11*”, se puede precisar la presencia de dichos materiales en venta entre 1888 y 1900, años en que dicho el propio comercio estuvo domiciliado en dichas señas.

TABLA IV-14
Obras de Ernesto Cavallini para clarinete y piano
conservadas actualmente en la Biblioteca de Cataluña

Título	Datos de la edición	Formación instrumental	Signatura	Comentarios
Andante e variazioni per clarinetto con accompo. d'orchestra o di pianoforte sopra un tema del Sigr. M ^o . Mercadante [...]	Milano: R. Stabilimento Nazionale di Giovanni Ricordi, [18--]	Cl. y pno.	2004-Fol-C 15/27.	

¹⁴¹⁶ Ver el capítulo IV.2.1.2. *El clarinete como instrumento concertante solista con acompañamiento orquestal. Recepción del repertorio europeo*, del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁴¹⁷ WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 154-159.

¹⁴¹⁸ *Ibid.* Págs. 68-69

¹⁴¹⁹ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. “Haas, Valentín” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 177.

Título	Datos de la edición	Formación instrumental	Signatura	Comentarios
Canto greco variato per il clarinetto originalmente composto con accompto. di due violini, viola, viollo. e basso da Ernesto Cavallini; ridotto con accompo. di pianoforte	Milano: R. Stabilimento Nazionale di Giovanni Ricordi, [18--]	Cl. y pno.	2004-Fol-C 10/10.	
La Neguita. Tango americano [...]	Milano: R. Stabilimento Ricordi, [18--]	Cl. y pno.	2004-Fol-C 15/26.	Sello del comercio de Valentín de Haas "Rambla Estudios, 11", Barcelona. Fondo de Josep Font Palmarola.
Cinquième duo pour clarinette et piano sur des mélodies du Stabat Mater de Rossini	Milan: Etablissement National et Royal de Jean Ricordi, [1849?]	Cl. y pno.	2005-Fol-C 8/40.	Sello del comercio de Valentín de Haas "Rambla Estudios, 11", Barcelona.
Trois variations pour clarinette avec accompt. de piano sur la romance russe "Oh! dites lui!" de Mme. la Princesse L. Kotschoubey	Milan: Etablissement National et Royal Titus Ricordi q.m. Jean [ant. a 1861]	Cl. y pno.	2004-Fol-C 15/39.	"A don Antoine Romero, Première Clarinette et Maître au Conservatoire de Madrid". Sello del comercio de Valentín de Haas "Rambla Estudios, 11", Barcelona. Fondo de Josep Font Palmarola.
Second duo pour clarinette et piano sur des mélodies de Lucrece Borgia, opéra de Donizetti	Milan: Etablissement National et R. de Jean Ricordi. [18--]	Cl. y pno.	2004-Fol-C 15/25.	Sello del comercio de Valentín de Haas "Rambla Estudios, 11", Barcelona. Fondo de Josep Font Palmarola.
Fantaisie sur Elisir d'Amore Variations pour clarinette avec accompagnement de piano ou orchestre sur des motifs de l'Elisir d'amore	Paris: chez Bernard Latte ; Milan: chez Ricordi. [ca. 1842]	Cl. y pno.	2004-Fol-C 15/51.	

Título	Datos de la edición	Formación instrumental	Signatura	Comentarios
Quatrième duo pour clarinette et piano sur des mélodies de Béatrix de Tenda, opéra de Bellini	Milan: R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca [ca. 1888]	Cl. y pno.	2004-Fol-C 15/50.	Sello del comercio de Valentín de Haas “Rambla Estudios, 11”, Barcelona.

Por otro lado, y si como se ha podido observar, el repertorio debido a Cavallini fue muy frecuentemente interpretado en la época, también se pudo escuchar música de otros compositores y clarinetistas, con gran predominio como ya se ha comentado anteriormente del repertorio de origen italiano. Así por ejemplo, se puede citar los conciertos realizados en el Teatro de Novedades de Barcelona el 31 de mayo, y el 7 de junio de 1886 respectivamente, en los que participó el virtuoso Emilio Porrini interpretando la fantasía *Canti Siciliani*, de autor indeterminado, reseñados ambos conciertos en el periódico *La Vanguardia*:

“TEATRO DE NOVEDADES. –Función para hoy lunes, 31 de mayo. -25 de abono. –Turno impar del teatro Principal. –8ª. de este teatro. –10ª. de la «Tertulia Barcelonesa» correspondiente a viernes. –A beneficio del eminente primer actor Cav. E. Dominici. –Estreno del drama en 3 actos, de J. Echegaray, *Vitta allegra e morte triste* y el disparate musical parodia cómico-literaria *Ruy-Blas*. Después del acto tercero en obsequio al beneficiado, el profesor Emilio Porrini, tocará una fantasía para clarinete con acompañamiento de piano sobre *Canti Siciliani*. A las ocho y media. –Entrada 3 reales. –Mañana martes, 5ª de la sociedad «Emilio Mario», segunda representación de *Vita allegra e morte triste*. –Se despacha en contaduría”¹⁴²⁰.

“En el teatro de Novedades tendrá lugar esta noche la función a beneficio del aplaudido actor E. Della-Guardia, que dedica el espectáculo a la prensa de esta ciudad.

El programa es variado en extremo, pues lo componen la comedia en tres actos «Una bolla de sapone», la escena siciliana en un acto, titulada «Caballería rusticana» y el juguete «Casa de Campo». Además, y por deferencia al beneficiado, el profesor de clarinete señor Porrini, tocará la fantasía «Canti Siciliani»¹⁴²¹.

Relacionado con lo anterior también se puede señalar el concierto realizado en el propio Conservatorio del Liceo el 30 de diciembre de 1893, en el que se interpretó un “Nocturno” de Rossi:

“En el concierto que se dará el día 30 del corriente para el acto de la entrega de premios a los alumnos del Conservatorio del Liceo, se ejecutará el siguiente programa, bajo la dirección del maestro Sánchez Gavagnach:

¹⁴²⁰ *La Vanguardia* (Barcelona). 31 de mayo de 1885 (Edición de la tarde). Pág. 3487.

¹⁴²¹ *La Vanguardia* (Barcelona). 7 de junio de 1886 (Edición de la tarde). Pág. 3644.

[...] –«Nocturno» de Rossi, para clarinete, señor Puig, piano Sr. Porrini [...]»¹⁴²².

Otros autores italianos, conocidos especialmente por sus adaptaciones clarinetísticas de carácter virtuosístico, tales como Luigi Bassi (¿Cremona?, 1833; Milán, 1871)¹⁴²³ o Donato Lovreglio (Bari, 6-XII-1841; Nápoles, mayo de 1907)¹⁴²⁴ también fueron interpretados. Así, se puede citar el concierto realizado en Gerona el 21 de agosto de 1889:

“En el restaurant de Vila a las 9 de esta noche darán un concierto instrumental los señores Vidal, Serra, Pibernus, Soler y Perich, profesores de violín los dos primeros, de clarinete el tercero, de piano el cuarto y el último de flauta.

El programa que ejecutarán será el siguiente: 1º. Sinfonía, Campanote, Mazza. - 2º. Fantasía, Tannhäuser, Wagner. -3º. Pupurri, Barbero de Sevilla, Rossini. -4º. Variaciones de clarinete sobre motivos del Carnaval de Venecia. L. Bassi. -5º. Gran marcha fúnebre, Marianet de Gounod. -6º. Gavotta, Stefania, Pérez»¹⁴²⁵.

O el interpretado años después también en Gerona, el 6 de octubre de 1895:

“Esta noche la Sociedad *Artística Gerundense* dará un gran Concierto en los salones de la misma, en la que se ejecutarán las piezas del siguiente programa:

PRIMERA PARTE. -1º. Overtura. –La Meca del Peregrino, Suppé. -2º. Doux Murmure, Gillet. -3º. Luisita-Gavote-(1ª audición), Echeverría. -4º. Fantasía «La Africana», Herman. -5º. Sonámbula «Concierto de clarinete», por el señor Traseras (1ª audición), Cavallini.

SEGUNDA PARTE. -6º. Tutti in Maschera (overtura), Pedrotti. -7º. Fantasía «Faust», Singelé. -8º. Dúo de concierto para flauta y clarinete por los señores Perich y Traseras, Lovreglio. -9º. Intermezo, Guillet. 10º. Scherzeto, Frigola. -11º. Estudiantina. Valses, Waltentel»¹⁴²⁶.

La música del citado Bassi se interpretó también en el gran teatro del Liceo en el contexto de los conciertos que allí interpretaban los propios alumnos del Conservatorio ligado a dicha institución. Así, el diario barcelonés *La Dinastía* del 23 de marzo de 1895 publicaba una información en ese sentido:

“CONCIERTOS. He aquí el programa de los dos que bajo la dirección del maestro director general don Francisco Sánchez Gavagnach, dará el Conservatorio en el Gran Teatro del Liceo en las noches de los días 24 y 25 del corriente mes.

Primer día.

Primera parte. –Pianos, «Fantasía sobre motivos de Brahms»; señoritas Abella, Plana, Carreras, Pastor, Canals y Davalello, autor Costa Noguera. –Clarinete, «Fantasía» de Bassi, por Ramón Puig. [...]»¹⁴²⁷.

¹⁴²² *La Dinastía* (Barcelona). Jueves, 28 de diciembre de 1893. Pág. 2

¹⁴²³ AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinetistica Italiana. Virtuosi e Didatti...* Pág. 9.

¹⁴²⁴ Información extraída de búsqueda en Internet (<http://www.lovreglio-music.com/>). Consulta realizada el 17-I-2009.

¹⁴²⁵ *La Nueva Lucha* (Gerona). 21 de agosto de 1889. Pág. 3.

¹⁴²⁶ *Diario de Gerona* (Gerona). Domingo, 6 de octubre de 1895. Pág. 2.

¹⁴²⁷ *La Dinastía* (Barcelona). Sábado, 23 de marzo de 1895. Pág. 2.

En el contexto de la recepción del repertorio europeo para clarinete y piano, especialmente de origen italiano, se puede citar también la interpretación por parte de los alumnos del conservatorio del Liceo de Barcelona en abril de 1897 de una obra como el trío *Il Convegno* de Amilcar Ponchielli (Paderno Fasolaro, hoy Paderno Ponchielli, 31-VIII-1834; Milán, 17-I-1886)¹⁴²⁸, para dúo de clarinetes y piano, todavía hoy ocasionalmente interpretada en concierto especialmente en su versión para solistas y banda:

“[...] Segunda parte: -Concierto en sol menor (primer tiempo), por la señorita Celia Alfonsetti, acompañamiento por don José Balart, Mendelssohn; Concierto (largo y final) para oboe, por don Ramón Sal. Acompañamiento por don Juan Roure, Haendel; Vals (núm. 17), para piano, por la señorita Lucía Molist, Moszkowski; Il Convegno. Dúo de clarinetes, por los señores don Ramón Puig y don Luis Oliva. Acompañamiento por la señorita Ana del Río, Ponchielli [...]”¹⁴²⁹.

Precisamente, en la misma Biblioteca de Cataluña se conservan junto con los fondos debidos a Cavallini anteriormente citados, otros de diversos autores del XIX que se listan en la Tabla IV-15:

TABLA IV-15
Obras para clarinete y piano de autores italianos en ediciones originales del siglo XIX conservadas actualmente en la Biblioteca de Cataluña

Autor	Título	Datos de la edición	Signatura	Comentarios
Verdi, Giuseppe Louis Bassi	<i>Transcription de l'opéra Don Carlos de Verdi pour clarinette avec accompt. de piano</i>	Milán: Etablissement Royal Titus Ricordi qm. Jean, [ca. 1870]	2004-Fol-C 10/20.	Sello del Almacén de Música de Rafael Guardia. Fondo Josep Font Palmarola.
Bassi, Luigi	<i>Il Carnevale di Venezia: variazioni per clarinetto con accomp.to di pianoforte</i>	Milano: F. Lucca, [1855?]	2004-Fol-C 16/26.	Sellos del comercio Juan Budó “Escudillers, 20”. Fondo Josep Font Palmarola.
Bottesini, Pietro	<i>Tema con variazioni per clarinetto con accomp.to di piano forte</i>	Milano: Presso Francesco Lucca, [ca. 1840]	2004-Fol-C 12/37.	Fondo Josep Font Palmarola.
Meister, G.	<i>Erwin: fantaisie pour clarinette avec musique militaire ou piano</i>	Paris: Millereau, [1887]	78.089.82 Per 4º.	Aparece a continuació de: L. Perlat. Saragosse

¹⁴²⁸ BUDDEN, Julian; D’AMICO, Fedele. “Ponchielli, Amilcare” En: En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 88-91.

¹⁴²⁹ *La Vanguardia* (Barcelona). 17 de abril de 1898. Pág. 3.

Autor	Título	Datos de la edición	Signatura	Comentarios
Klosé, Hyacinthe	<i>Le Youka: mélodie fantaisie pour clarinette sib avec accompagnement de piano</i>	Paris: P. Goumas et Cie, [ca. 1879]	2005-Fol- C 2/22.	Sellos del donante, Josep Font Palmarola.
Laurelli, A.	<i>1er air varié: pour la clarinette</i>	Paris: Mme Lemoine et Cie, [1839?]	2005-Fol- C 10/39.	Ejemplar sin cubiertas. Fondo Josep Font Palmarola.
Pontillo Mineo, F.	<i>Fantasia per clarinetto con accompto. di piano forte: su vari motivi dell' opera I Martiri di Donizetti</i>	Napoli: Tito di Giovanni Ricordi e Fratelli Clausetti. [ca. 1860]	2005-Fol- C 6/69.	Sello del comercio de José Jurch “Rambla ----, 14” Fondo Josep Font Palmarola.

Como se puede observar, en la tabla anterior se ofrecen datos que confirman sin lugar a duda la presencia del repertorio citado en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata en concreto de las obras *Il Carnevale di Venezia* debida al clarinetista italiano citado anteriormente Luigi Bassi, así como la *Fantasia per clarinetto* de F. Pontillo Mineo (¿?, 1827; Nápoles, 1890)¹⁴³⁰. Ambas obras presentan sellos de comercios musicales barceloneses activos en la segunda mitad del siglo XIX. Así, en la primera se puede leer el sello del almacenista y editor barcelonés Juan Budó Martín (Barcelona, 24-V-1822; Barcelona, 1888), en el que se indica la dirección “Escudillers, 20” por la cual se puede datar la presencia de dichas partituras en la capital catalana entre ca. 1873 y 1882¹⁴³¹. En el caso de la partitura de F. Pontillo, el sello que aparece corresponde al comercio musical fundado en Barcelona en 1875 por Joseph Jurch¹⁴³², gran virtuoso del clarinete citado ya con anterioridad.

Por otro lado, si bien la mayor abundancia de fuentes primarias señala en principio al área catalana como receptora principal de la influencia clarinetística italiana, tanto en repertorio como en lo que se refiere a la presencia de intérpretes clarinetistas procedentes de la propia Italia, Madrid tampoco estuvo al margen de esta situación. En este sentido, se puede citar el concierto llevado a cabo en el propio Conservatorio el 18 de abril de 1863, y en el que según información del diario madrileño *La Iberia* de ese mismo sábado 18 de abril de 1863, se pudo escuchar a

¹⁴³⁰ AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinettistica Italiana. Virtuosi e Didatti...* Pág. 64; WESTON, Pamela. *Yesterday's Clarinettists: a sequel...* Pág. 133.

¹⁴³¹ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. “Budó Martín, Juan” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 746.

¹⁴³² CORTÈS I MIR, Francesc. “Jurch Rivas, Josep” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 631.

Antonio Romero interpretando una fantasía de Cavallini sobre motivos de la ópera *Linda de Chamounix*:

“Conservatorio de música y declamación. –Hoy sábado 18, a las nueve de la noche se celebrará el gran concierto vocal e instrumental a beneficio de la Asociación artístico-musical de Socorros mutuos, organizado por la señora de La Grange, con la cooperación de la señora De Meric Lablache, los señores Cotogni, Padilla y otros distinguidos artistas.

El programa de la función es el siguiente:

PRIMERA PARTE

1º. Primer allegro del Cuarteto en Sol (obra 77), ejecutado por los señores Monasterio, Pérez, Pló y Castellano. –Haydn.

2º. *I Normandi a Parigi*, romanza, por el señor Cotogni. –Mercadante.

3º. *Variaciones*, por la señora de La Grange. –Rode.

4º. *Fantasia*, para violín, por el señor Monasterio. –Beriot.

5º. *L'Addio*, Romanza, por el señor Padilla. –Mabellini.

6º. Dúo de *Don Giovanni*, por la señora De Meric Lablache y el señor Cotogni. –Mozart.

SEGUNDA PARTE

1º. *Himno austriaco* del Cuarteto en Do (obra 76), por los señores Monasterio, Pérez, Pló y Castellano. –Haydn.

2º. *Arioso del Profeta*, por la señora De Meric Lablache. –Meyerbeer.

3º. Fantasía para clarinete, sobre motivos de *Linda de Chamounix*, por el señor Romero. –Cavallini.

4º. *La mère et l'enfant*, romanza dramática, por la señora de La Grange. –Donizetti.

5º. *El Trémolo*, para violín, por el niño Pedro Urrutia. –Beriot.

6º. *Il baccio*, vals, por la señora de La Grange. –Arditi.

Acompañarán al piano los señores Inzenga y Peña.

Los billetes se expenden en la contaduría del Teatro Real a las horas de costumbre; y por la noche en el mismo local del Conservatorio.

Precios: Billeto de salón, 30 rs.; id. de tribuna, 10[»]¹⁴³³.

En relación a la presencia e influencia del repertorio clarinetístico italiano en Madrid, hay que decir que el mismo Romero interpretaría el domingo 18 de junio de 1871 en el propio Palacio Real la *Fantasia sobre motivos de I Puritani* del citado anteriormente Luigi Bassi, tal y como reseñaba el diario madrileño *La Iberia* del martes 20 de junio del mismo año:

“El concierto verificado el domingo en palacio estuvo brillantísimo, y jamás los magníficos salones del real alcázar han albergado una concurrencia más lucida, más numerosa, ni más aristocrática.

[...]. He aquí el programa:

CONCIERTO INSTRUMENTAL. EL 18 DE JUNIO DE 1871.

Primera parte. 1º *Allegro moderato y adagio* del cuarteto en sol (Ob. 77), para dos violines, viola y violoncello, Haydn, ejecutado por los señores Monasterio, Pérez, Lestán y Castellanos. 2º Fantasía para piano sobre motivos de la ópera *La Africana*, de Meyerbeer, Zabalza, por el señor Zabalza. 3º Primero, melodía expresiva, Mata. Segundo, canto del *Vivac* (arreglado por Lebean), Küken,

¹⁴³³ *La Iberia* (Madrid). Sábado, 18 de abril de 1863. Pág. 3.

ejecutados en el órgano expresivo por el señor Mata. 4º Dúo concertante para flauta y fagot sobre motivos de Verdi, Morlachi y Torriani, por los señores Sarmiento y Melliez.

Segunda parte. Dúo concertante para órgano y piano sobre motivos de la ópera *Fausto*, de Gounod, Mata, por los señores Mata y Zabalza. 2º Adiós a la *Alhambra*, cántiga morisca para violín, Monasterio, por el señor Monasterio. 3º Fantasía para clarinete sobre motivos de la ópera *I Puritani* de Bellini, Bassi, por el señor Romero. 4º *Ave-María* (primer preludio de Bach), Gounod, para dos violines, viola, violoncello, flauta, clarinete, fagot y piano, por los señores Monasterio, Pérez, Lestán, Castellanos, Sarmiento, Romero, Melliez y Zabalza.

La reunión que tuvo lugar en el salón de las columnas, concluyó a la una y media¹⁴³⁴.

Si bien ha quedado clara una cierta presencia de la influencia del repertorio italiano para clarinete y piano en Madrid, también se ha de hablar como se comentó con anterioridad, de una influencia francesa clara en lo que a este repertorio específico se refiere. Así, se puede afirmar que las relaciones establecidas entre Antonio Romero y diversos clarinetistas franceses como el propio H. Klosé¹⁴³⁵, así como el peso específico de aquel en la vida clarinetística madrileña de la época, podrían explicar de forma plausible y por sí solas dicha influencia clarinetística francesa. En este sentido, se puede señalar además la presencia de un conjunto de obras para clarinete y piano originales de la época y que se conservan en la propia Biblioteca Nacional de España y que se relacionan en la Tabla IV-16. Como se puede observar, algunas de ellas presentan anotaciones manuscritas de la fecha de su entrada en el registro de la propiedad intelectual entre 1779 y 1882, lo que señala que con toda probabilidad su presencia en venta en los comercios musicales españoles de la época.

TABLA IV-16
Obras para clarinete y piano relacionadas con el
repertorio francés y conservadas en la BNE

Autor	Título	Edición¹⁴³⁶	Signatura	Comentarios
Fabre, C.	<i>3e. grand air varié pour clarinette avec accompagnement de piano</i>	París: J.B. Dias, [entre 1877 y 1895]. (París): Imp. S. Richault.	Mp/2755/1	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual

¹⁴³⁴ *La Iberia* (Madrid). Martes, 20 de junio de 1871. Pág. 2.

¹⁴³⁵ Esta cuestión ya fue tratada en el capítulo IV.2.1.3. *Los virtuosos y su influencia en el repertorio clarinetístico concertante para clarinete solista con acompañamiento orquestal en España*, de esta misma Tesis. Ver página 377, nota 1296, del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁴³⁶ Datos proporcionados por la ficha bibliográfica de la propia BNE.

Autor	Título	Edición¹⁴³⁶	Signatura	Comentarios
Fabre, C.	<i>4e. air varié pour clarinette avec accompagnement de Piano</i>	París: J.B. Dias, [entre 1877 y 1895]. Imp. Richault et Cie.	Mp/3401/14	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual. (14 enero 1882)
Klosé, H.	<i>6ème. air varié pour clarinette si b avec accompt. de piano</i>	París: Alphonse Leduc, [1873], Imp. Michelet.	Mp/3991/1	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual
Klosé, H.	<i>7ème. air varié pour clarinette si b avec accompt. de piano</i>	París: Alphonse Leduc, [ca. 1876], Imp. Michelet.	Mp/3991/2	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual. (1 marzo 1877)
Klosé, H.	<i>8ème. air varié pour clarinette si b avec accompagnement de piano</i>	París: Alphonse Leduc, [1879]. (París): Imp. E. Delay.	Mp/3991/3	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual. (25 abril 1879)
Klosé, H.	<i>Dernière pensée de CH. M. de Weber: quatrième petite fantaisie pour clarinette avec accompt. de piano par H. Klosé, d'après de Ernest Depas</i>	París: Alphonse Leduc, [1874?]. (París): Imp. E. Delay.	Mp/4027/3	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual. (23 diciembre 1879)
Klosé, H.	<i>Les lilas: valse de E. Deransart fantaisie concertante pour piano et clarinette</i>	París: Alphonse Leduc, [ca. 1871]. (París): Imp. Moucelot.	Mp/3325/11	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual.
Klosé, H.	<i>Moïse de G. Rossini première petite fantaisie pour clarinette avec accompt. de piano</i>	París: Alphonse Leduc, [1880]. (París): Imp. E. Delay.	Mp/4027/2	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual. (23 diciembre 1879)
Klosé, H.	<i>Bucéphale: célèbre galop de L.. Dessaux; arrangé pour piano et clarinette concertants par H. Klosé</i>	París: Alphonse Leduc, [ca. 1877]. Imp. Delay.	Mp/3325/26	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual. (26 marzo 1879)

Autor	Título	Edición ¹⁴³⁶	Signatura	Comentarios
Dias, J. B	<i>Petit fantaisie sur Le carnaval de Venise pour clarinette sib avec accompt. de piano</i>	París: Richault et Cie., [1879]. Imp. Richault et Cie.	Mp/3326/2	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual. (9 Junio 1879)
Gouvy, T.	<i>Sonate pour piano et clarinette ou violon, op. 67</i>	París: Richault et Cie., [ca. 1880]. (París): Imp. Richault	Mp/3410/8	Anotaciones manuscritas de entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual. (16 agosto 1880)

Por otra parte, parece evidente que la citada influencia italiana en el contexto clarinetístico español, al menos en lo que al área geográfica catalana se refiere, no se articuló únicamente a través de la presencia de repertorio de origen italiano, sino también por la frecuente presencia de músicos clarinetistas de dicha nacionalidad. Así, junto a los ya extensamente citados Artemisio Salvatori y Emilio Porrini, presumiblemente con un gran impacto e influencia debido a su posición como virtuosos reconocidos y como profesores del Conservatorio del Liceo y de la Escuela Municipal de Música de Barcelona, se ha podido documentar la presencia de otros clarinetistas italianos menos conocidos pero con una cierta actividad en la zona. Así, según información aparecida en el diario *La Vanguardia* del 17 de marzo de 1895, al causar baja el propio Porrini en la plantilla de la sociedad musical barcelonesa denominada *Unión-Artística* sus responsables habían buscado quien lo sustituyese precisamente en Italia:

“Los profesores de la orquesta «Unión Artística», de esta capital, nos participan que el profesor de clarinete señor Porrini ha dejado de tomar parte de dicha corporación y que sin evitar gasto alguno y por consejo de un celebrado ex-director del Gran Teatro del Liceo, han contratado un notabilísimo concertista boloñés en sustitución de dicho señor, a fin de poder hacer una artística y brillante campaña veraniega”¹⁴³⁷.

Unas semanas más tarde aparecía la noticia del éxito de dicha contratación:

“El concertista de clarinete italiano señor Dante Fornari, que actualmente está dando conciertos en Niza, ha sido escriturado por los profesores que componen la orquesta de esta capital «Unión Artística», para formar parte de ella”¹⁴³⁸.

¹⁴³⁷ *La Vanguardia* (Barcelona). 17 de marzo de 1895. Pág. 2.

¹⁴³⁸ *La Vanguardia* (Barcelona). 14 de abril de 1895. Pág. 2.

Ya en mayo del mismo año, se anunciaba la participación activa de dicho clarinetista italiano:

“Hoy, mañana y pasado mañana celebra Llagostera una de sus animadas fiestas para la cual hay contratada la renombrada orquesta de Barcelona *La Unión Artística* de la cual forma parte el notable concertista de clarinete Danti Ferrari [se trata claramente y sin duda de una errata, y se refiere al mismo clarinetista, Dante Fornari, que en la reseña de 14 de abril del mismo año], que debutará en dicha villa”¹⁴³⁹.

La misma situación se registraba en lo que se refiere a la plantilla de la denominada orquesta “*Unión Filarmónica*” de Barcelona en abril de 1904, en la que participaba Bianco Bianchini (Viterbo, 1868; Castel Guelfo, Bolonia, 1940)¹⁴⁴⁰, clarinetista de origen italiano:

“La orquesta «Unión Filarmónica» de esta capital ha quedado constituida por los siguientes profesores: don Agustín Torelló, director; don Emilio Meriz (concertino del Liceo), violín solista; don Rafael Gálvez, violín primero; don Agustín Ros, viola; don Antonio Torelló, contrabajo solista; don Fortián Roldós, flauta solista; don Bianco Bianchini, clarinete solista; don José Bonal, clarinete segundo; don Pedro Ferrer, cornetín solista; don Francisco Coma, cornetín segundo y don Rogelio Rigau, fiscorno solista”¹⁴⁴¹.

Si bien es evidente que como se ha afirmado anteriormente, el repertorio para clarinete y piano predominante a lo largo del siglo XIX consistió en fantasías y arreglos de carácter virtuoso basados en temas operísticos de gran éxito en la época, hay que decir que la renovación de dicho repertorio se produjo ya a finales de dicho siglo y principios del XX, con la presencia de una generación más joven de clarinetistas, los cuales, aunque comienzan su carrera en los últimos años del siglo XIX, desarrollan la misma principalmente en las primeras décadas del siglo XX. Es el caso por ejemplo del catalán José Nori y del madrileño de adopción Miguel Yuste, ambos ya citados con anterioridad.

¹⁴³⁹ *Diario de Gerona* (Gerona). 26 de mayo de 1895. Pág. 3. Se han podido localizar muy pocos datos biográficos de este clarinetista italiano. Según VETRO, Gaspare Nello. *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza* (Consulta on-line: <http://www.lacasadellamusica.it/vetro/>), Dante Fornari había nacido el 3 de enero de 1867 en Parma. Estudió con el clarinetista Virginio Ferrari, diplomándose en el Conservatorio de su ciudad natal en 1885, con las máximas calificaciones y el título de “alumno emérito”. La *Gazetta di Parma* citaba que en noviembre de 1886 su solo en la ópera *Jone* (presumiblemente la debida a E. Petrella, y citada ya con anterioridad), fue muy aplaudido en el teatro de *Casalmaggiore e Viadana*, en la temporada teatral organizada por Virginio Bavagnoli. En 1898 se casó en Pattigton, y en 1901 se encontraba todavía en Inglaterra.

¹⁴⁴⁰ AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinettistica Italiana. Virtuosi e Didatti...* Pág. 13.

¹⁴⁴¹ *La Dinastía* (Barcelona). Viernes, 29 de abril de 1904. Pág. 2.

Debida al primero por ejemplo, se tiene referencias de la que posiblemente fue una de las primeras interpretaciones de la música para clarinete solista de Weber. Así, en el diario gerundense *La Lucha* del jueves 20 de julio de 1905, se puede leer la siguiente reseña informativa:

“Gran Concierto. Mañana viernes, por la noche, dará un concierto en el Teatro Principal de esta ciudad la eminentísima Diva doña Josefina Huguet, que realiza una *tournee* artística por las comarcas de nuestra provincia, acompañada de los distinguidos concertistas José Munner (violín); Dionisio March (violoncello); Delfín Armengol (piano); Eduardo Soler Escalas (flauta); José Nori (clarinete); Jorge Estedre (viola); Antonio Margalet (violín 2º); Pedro Bosch (contrabajo).

PROGRAMA DEL CONCIERTO

PRIMERA PARTE

1º. <i>Mignon</i>	Ouverture	Thomas.	Octeto
2º. <i>Rigoletto</i>	Aria (Caro nome)	Verdi.	Sra. Huguet
3º. <i>Concierto clásico</i> (Op. 73)		Weber	Clarinete. Sr. Nori
4º. <i>Muerte de Isolda</i>		Wagner	Octeto

[...] El Piano, de la casa «Ortiz y Cussó», representada en esta provincia por don Tomás Sobrequés”¹⁴⁴².

Unos días más tarde, aparecía en el mismo diario una crítica a dicho concierto en la que se alababa las cualidades técnicas e interpretativas de Nori:

“[...] Pero vamos a la música. El público, el buen público, entusiasmose frenético por la ágil ejecución, límpida, del señor Nori (clarinete) en el concierto clásico de Weber (op. 73) y por la, no con menos maestría y destreza, ejecución del señor Munner (violín) en *Souvenir de Leonard*”¹⁴⁴³.

La inclusión progresiva en el repertorio de obras del romanticismo centroeuropeo no fue óbice para que se siguieran escuchando e interpretando el repertorio predominante hasta aquel momento en forma de fantasías virtuosísticas. De hecho, en la Biblioteca de Cataluña se conserva un conjunto de registros sonoros debidas al propio Nori, que a la sazón fue posiblemente uno de los primeros clarinetistas españoles en realizar grabaciones sonoras de sus interpretaciones, entre los que se incluyen mayoritariamente obras clasificables en esta última tipología, junto a otras piezas correspondientes a música de carácter más popular, como arreglos de fragmentos zarzuelísticos como la *Marcha de Cádiz* de Joaquín Valverde, músicaailable, así como música camerística de salón, como se puede ver en la Tabla IV-17.

¹⁴⁴² *La Lucha* (Gerona). Jueves, 20 de julio de 1905. Pág. 2.

¹⁴⁴³ *La Lucha* (Gerona). Domingo, 23 de julio de 1905. Pág. 2.

TABLA IV-17
Grabaciones de Josep Nori en la Biblioteca de Cataluña¹⁴⁴⁴.

Autor	Título	Duración	Signatura
Sporck, Georges	<i>Adagio segundo concierto de Sporck por el señor Nori</i>	2'27''	CDU 78. Cil-64.
Kaliwoda, Johann Wenzel	<i>Morceau de salon. Allegro de Kaliwoda.</i>	2'07''	CDU 78
Nori, Joseph	<i>Americana "La Fornarina"</i>	2'25''	CDU 78. Cil-56.
Nori, Joseph	<i>Capricho: polca</i>	1'45''	CDU 78.
Liverani, Domenico	<i>Duettino de Liverani por los señores Nori i Armengol</i>	2'26''	CDU 78. Cil-63
Sabatés Estaper, Mateo/ Verdi	<i>Fantasia sobre motivos de La Traviata</i>	2'24''	CDU 78. Cil-55.
Valverde, Joaquín	<i>Mazurca de la Marcha de Cádiz</i>	2'26''	CDU 78. Cil-54.
Verdi	<i>Variaciones sobre un tema de Rigoletto</i>	2'22''	CDU 78. Cil-62.
Verdi	<i>Variaciones sobre un tema de La Traviata</i>	2'25''	CDU 78. Cil-59.
Verdi	<i>Variaciones sobre el Bolero de las Vísperas Sicilianas</i>	1'59''	CDU 78. Cil-57.

Por otra parte, en lo que se refiere a Miguel Yuste hay que señalar que casi con toda seguridad, fue el responsable del estreno de la Sonata nº 1 Op. 120 en fa menor de Brahms en el salón Romero de Madrid el miércoles 13 de mayo de 1896, según indica reseña publicitaria aparecida en el diario madrileño *El Imparcial* de la misma fecha:

“SECCIÓN DE ESPECTÁCULOS. En el Salón de Romero se verificará esta noche un concierto de piano por el eminente artista Sr. Tragó, con la cooperación del profesor de clarinete Sr. Yuste, y con arreglo al siguiente programa:

PRIMERA PARTE

Sonata en fa sostenido menor (Op. II, Schumann. –Introduzione (Adagio) Allegro vivace. –Aria. –Scherzo e intermedio. –Finale.

SEGUNDA PARTE

Sonata en fa menor (op. 120 núm. 1) para clarinete y piano, Brahms. –Allegro apasionato. –Andante un poco adagio. –Allegretto grazioso. –Allegro vivace, por los Sres. Yuste y Tragó.

TERCERA PARTE

Balada en la bemol, Chopin. –Nocturno en re bemol, ídem. –Burlesca, Scarlatti. –Giga, ídem. –Rapsodia húngara núm. II, Liszt¹⁴⁴⁵.

¹⁴⁴⁴ Estas grabaciones, de las que hay que decir que ninguna de ellas se editó comercialmente, se hallan en el antiguo formato de cilindro de cera que se leía a 160 rpm., teniendo un tamaño aproximado de 5'5x10'6 cm. Los datos descriptivos se han tomado a partir del propio catálogo de la Biblioteca de Cataluña, en el que a su vez habían sido tomados del listado elaborado por el propietario de los cilindros, Sr. Ruperto Regordosa. Todas ellas se localizan en el Salón General del Deestos registros sonoros se encuentran localizados en la Sala General del Depósito General de la propia Biblioteca de Cataluña en Hospitalet.

¹⁴⁴⁵ *El Imparcial* (Madrid). Miércoles, 13 de mayo de 1896. Pág. 3.

El mismo Yuste interpretó en varias ocasiones más la sonata de Brahms. Así por ejemplo, se puede reproducir la crítica al concierto llevado a cabo por el *Cuarteto Francés*¹⁴⁴⁶, el 18 de febrero de 1904 con la participación de otros músicos colaboradores, entre ellos el propio Yuste:

“[...] La falta de espacio me impide reseñar las otras obras del programa. La sonata de Brahms, para piano y clarinete, fue muy bien ejecutada por los Sres. Bonet y Yuste. [...]”¹⁴⁴⁷.

Por su parte, el estreno en Barcelona de esta obra se produjo unos años más tarde, como indica la reseña informativa aparecida en el diario barcelonés *La Vanguardia* del jueves 17 de octubre de 1912:

“La Asociación Musical de Barcelona tiene en estudio el primer concierto de la temporada, que dará en breve, un *Quinteto* de Beethoven y otro de Mozart (primera audición), para piano, oboe, clarinete y trompa, y la primera audición de la *Sonata* de Brahms, para piano y clarinete. La extraordinaria importancia de estas obras y la garantía de los profesores encargados de su ejecución hacen esperar con avidez este primer concierto, que no dudamos ha de dejar complacidos a los verdaderos amantes de la buena música”¹⁴⁴⁸.

IV.2.2.2.a. El repertorio decimonónico español para clarinete e instrumento de teclado: Obras conservadas y características analíticas generales de las mismas.

Si bien se ha podido documentar claramente como a lo largo de todo el siglo XIX la recepción del repertorio musical para clarinete y piano de origen europeo, especialmente italiano y singularmente relacionado con el mundo operístico, se produjo de forma bastante habitual en los medios musicales españoles, no se puede obviar la presencia efectiva de un corpus de composiciones propiamente españolas creadas a lo largo de dicho siglo y primeros años del siglo XX.

En el conjunto de este repertorio se puede señalar en primer lugar la aportación del clarinetista, profesor y virtuoso Antonio Romero, citado ya anteriormente en numerosas ocasiones. Se trata de tres obras originales como son el *Primer solo original para clarinete con acompañamiento de piano*¹⁴⁴⁹, la *Fantasia para clarinete con*

¹⁴⁴⁶ Formación camerística muy activa a principios de siglo XX constituida por los músicos Francés, González, del Campo y Villa.

¹⁴⁴⁷ *El Imparcial* (Madrid). Viernes, 19 de febrero de 1904. Pág. 2.

¹⁴⁴⁸ *La Vanguardia* (Barcelona). Jueves 17 de octubre de 1912. Pág. 12.

¹⁴⁴⁹ ROMERO, Antonio. *Primer solo original para clarinete con acompañamiento de piano*. Madrid: A. Romero, s.f. Se conserva un ejemplar original de la partitura para piano en la BNE Sign. Mp 1402/17. Esta obra se edita en el Anexo II.2.1 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

*acompañamiento de piano sobre motivos de Lucrecia Borgia*¹⁴⁵⁰, ambas publicadas ya en el siglo XIX por el propio compositor, y el manuscrito recientemente recuperado titulado *Solo Brillante para clarinete en Sib con acompañamiento de piano*¹⁴⁵¹. Las dos primeras, han sido probablemente las composiciones españolas decimonónicas para clarinete y piano que han gozado de una mayor difusión a lo largo de la historia, como consecuencia de las distintas ediciones de que han sido objeto a lo largo de los años. Así, desde su primitiva edición por el propio Romero ca. 1874 en el caso del *Solo Original*, y en 1875 en lo que se refiere a la *Fantasia*¹⁴⁵², han sido varias las reediciones de que han sido objeto, destacando entre ellas las que el gran virtuoso clarinetista y afamado profesor Julián Menéndez realizó de ambas obras en 1957¹⁴⁵³. Recientemente han vuelto a ser reeditadas por el clarinetista y editor Pedro Rubio, creador e impulsor de la colección *Obras españolas del siglo XIX*¹⁴⁵⁴, quien además propone los años de 1856 para el *Solo Original* y 1839 para la *Fantasia* como fechas más probables de composición, aunque sin aclarar las fuentes en que se basa para afirmar como válidas dichas dataciones. Realmente, en lo que se refiere específicamente a la *Fantasia*, se puede asegurar su composición con anterioridad a 1850, año en el que Romero hizo una aparición pública interpretándola:

“Liceo. –La función que se dispone y tendrá lugar en el teatro del Liceo a beneficio de la Inclusa de esta corte, según ya saben nuestros lectores, será sin duda una de las más brillantes que en su género se han verificado en Madrid. Ella será honrada con la presencia de S.S.M.M., habiéndose además dignado la reina acceder a que todos los cantantes de su cámara y los alumnos del Conservatorio tomen parte y contribuyan al lucimiento de esta solemnidad. [...] He aquí el programa de esta solemnidad artística:

[...]

Segunda parte:

¹⁴⁵⁰ ROMERO, Antonio. *Fantasia para clarinete con acompañamiento de piano sobre motivos de Lucrecia Borgia de Donizetti*. Madrid: A. Romero, s.f. Se conserva un ejemplar original tanto de la partitura de piano como de la partichela de clarinete en la BNE Sign. Mp 1402/18. Esta obra se edita en el Anexo II.2.1 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁴⁵¹ Palacio Real de Madrid. Real Biblioteca. Sign. Mus/Mss/793. Esta obra se edita en el Anexo II.2.1 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁴⁵² Teniendo en cuenta los números de plancha (A.R.3059 y A.R. 3060 respectivamente), así como la mención a la dirección en la que se localizaba el almacén del propio Romero cuando se editaron las partituras, se puede deducir que la primera salió de la imprenta ca. 1874, mientras la segunda hubo de hacerlo forzosamente en 1875. (GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995. Págs. 175-177).

¹⁴⁵³ ROMERO, Antonio. *Primer solo de concierto para clarinete*. (Julián Menéndez, ed.). Madrid: Unión Musical Española, 1957; ROMERO, Antonio. *Fantasia para clarinete. Sobre motivos de Lucrecia Borgia*. (Julián Menéndez, ed.). Madrid: Unión Musical Española, 1957.

¹⁴⁵⁴ ROMERO, Antonio. *Primer solo original*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2008; ROMERO, Antonio. *Fantasia (1839). Clarinete y piano*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.

[...] Fantasía para clarinete sobre motivos de *Lucrecia*, compuesta y ejecutada por el Sr. Romero. [...]”¹⁴⁵⁵.

Junto a las ediciones modernas de estas obras, hay que citar varias grabaciones en formato de disco compacto que sin duda han ayudado de forma importante a su difusión. Se trata de las grabaciones debidas al clarinetista Joan Enric Lluna¹⁴⁵⁶ y al propio Pedro Rubio¹⁴⁵⁷.

Respecto al citado *Solo Brillante*, hay que señalar que se trata de una partitura manuscrita incluida en una colección de diferentes autores de la época y dedicada a la reina Mercedes, con motivo de su casamiento con Alfonso XII. Está firmada y datada por la propia pluma de A. Romero el día 16 de enero de 1878. Posiblemente el que se tratase de un regalo para la reina, confirió a la pieza una cierta exclusividad, que probablemente explicaría que el propio Romero no la publicase en su editorial. Recientemente ha sido recuperada por el editor y clarinetista Pedro Rubio, quien la ha publicado¹⁴⁵⁸ y grabado¹⁴⁵⁹ en formato de disco compacto.

Por otro lado, parece evidente que el repertorio debido a Romero siempre gozó de bastante popularidad entre los intérpretes españoles, no cayendo nunca en el olvido absoluto. Prueba de ello es la existencia de diversas referencias documentales históricas a su interpretación en público. Así por ejemplo, se puede citar el concierto que se celebró en el propio Real Conservatorio de Madrid el domingo 6 de enero de 1884 en el que según el diario madrileño *La Iberia*, se interpretó el *Solo Original*:

“En el Conservatorio. Los ejercicios prácticos son el mejor medio de acrisolar los progresos de la enseñanza, y no son pocos los establecimientos oficiales que, en ejercicios públicos, en oposiciones o en certámenes, presentan al público los frutos de la aplicación y del estudio.

[...] Ayer tarde llenaba el salón-teatro público numeroso y elegante, que aplaudió merecidamente a la clase de conjunto al ejecutar la *Ouverture espagnole pour Orchestre*, de Blanc, a modo de sinfonía, de la que podemos llamar *matinée* escolar.

[...] Después de un corto descanso, tocó el Sr. Segura un *solo original de clarinete* de Romero, con afinación notable [...]”¹⁴⁶⁰.

¹⁴⁵⁵ *La España* (Madrid). Miércoles, 24 de abril de 1850. Pág. 4.

¹⁴⁵⁶ CD *Rossini y España. Música para clarinete en la España Romántica*. (Joan Enric Lluna, clarinete; A. Pizarro, piano). Barcelona: Harmonía Mundi, 1999. Se encuentran en esta grabación el *Solo Original* y la *Fantasía sobre motivos de Lucrecia Borgia*.

¹⁴⁵⁷ CD *El Clarinete Romántico Español. Obras para Clarinete del s. XIX*. (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2007.

¹⁴⁵⁸ ROMERO, Antonio. *Solo brillante para clarinete y piano*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Bassus ediciones Musicales, 2007.

¹⁴⁵⁹ CD *El Clarinete Romántico Español. Obras para Clarinete del s. XIX*. (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2007.

¹⁴⁶⁰ *La Iberia* (Madrid). Lunes, 7 de enero de 1884. Pág. 2.

También se puede citar el concierto que se realizaba años después, a principios de abril de 1903, en este caso en el Teatro Dindurra de Gijón, antecesor del actual teatro Jovellanos, y en el que se incluía un “capricho para clarinete [...] acompañado al piano” de Romero, probablemente el propio *Solo Original*.

“Teatro Dindurra. El sábado por la noche se dará en este coliseo la función organizada por la Sociedad de declamación «La Estrella» a beneficio de las víctimas de Luanco, sujetándose el espectáculo al siguiente programa:

Primera parte:

1º. Sinfonía. Por la Banda municipal.

2º. «Signa ed», aria de la ópera del maestro Verdi *Rigoletto*, por la notable tiple de ópera Sra. Fernández de Calvet, acompañada al piano por el Sr. Maya.

3º. La niña Irene Álvarez ejecutará al piano: I Estudio op. 10 número 8 de Chopin; II Concierto op. 79, de Weber.

4º. Capricho para clarinete, de A. Romero, por el Sr. San Agustín, acompañado al piano por el Sr. Maya.

5º. El diálogo de D. José López Silva «Antes del verano», por los señores Nava, Valdés y Folgueras. [...]”¹⁴⁶¹.

Teniendo en cuenta que de las tres obras de A. Romero, el *Solo Brillante* no se editó originalmente, además de que como se señaló anteriormente, al constituir un regalo manuscrito a la reina Mercedes señalaba a la composición con un cierto rasgo de exclusividad, y que la *Fantasia sobre temas de Lucrecia Borgia* por su relación con el mundo operístico habría sido más probablemente citada por su título completo, parece más factible que la denominación de “capricho para clarinete” se refiriera aquí precisamente al *Solo Original*.

Por otro lado, dentro del conjunto de obras españolas para clarinete y piano aparecidas en el siglo XIX hay que citar también el *Primer aire variado op. 7 sobre un tema original*¹⁴⁶², debido a Pedro Soler y Soler¹⁴⁶³, recientemente recuperado y publicado por el clarinetista y editor Pedro Rubio, citado ya con anterioridad, quien en el prólogo a su edición propone ca. 1840 como la fecha más probable de composición de dicha pieza. Si bien el original no hace mención alguna al respecto, para realizar tal afirmación el citado editor se basa en el supuesto de que dicha obra fue escrita probablemente por Pedro Soler para su hermano Narciso, clarinetista, alumno de F.

¹⁴⁶¹ *El Noroeste* (Gijón). Miércoles, 1 de abril de 1903. Pág. 2.

¹⁴⁶² SOLER y SOLER, Pedro. *Primer aire variado op. 7 sobre un tema original para clarinete y piano*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2008.

¹⁴⁶³ Ya se trató la figura de Pedro Soler y Soler con anterioridad (ver página 374, nota 1287). Por otro lado, es necesario hacer notar que en ocasiones, el *Primer aire variado op. 7* ha sido adjudicado por error al músico dieciochesco Antonio Soler. Tal es el caso del listado de obras atribuidas a dicho compositor aparecido en el artículo debido a MARVIN, Frederick. “Soler (Ramos), Antonio (Francisco Javier José)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 633-634.

Beer y H. Klosé en el Conservatorio de París. El hecho que dicho intérprete clarinetista desarrollara la mayor parte de su carrera en París, y que según Saldoni, ganara precisamente el primer premio de clarinete en el propio conservatorio parisino en 1840, confiere cierta verosimilitud a dicha afirmación, aunque a falta de confirmación documental expresa, no ha de considerarse en ningún caso un dato concluyente¹⁴⁶⁴.

Por otro lado, es importante señalar que la figura de Pedro Soler como virtuoso del oboe y corno inglés fue muy celebrada en la España de la década de 1840. No hay que olvidar que en 1844, el propio Soler realizaría una larga gira concertística por las principales ciudades españolas junto a Gaztambide (piano) y Pedro Sarmiento (flauta), lo que sin duda ayudó a acrecentar su fama como intérprete¹⁴⁶⁵. Ejemplo de ello es la nota informativa del concierto a celebrar en el madrileño Teatro de la Cruz, con la participación de los tres citados intérpretes, aparecida en el periódico madrileño *El Clamor Público*, el viernes 6 de junio de 1845:

“El domingo próximo se verificará en el teatro de la Cruz un gran concierto vocal e instrumental a beneficio de los señores Soler, Sarmiento y Gaztambide, en la forma siguiente:

PRIMERA PARTE.

- 1º. Sinfonía de I Capuletti.
- 2º. Coro de introducción de la misma ópera.
- 3º. Variaciones de oboe con acompañamiento de orquesta por el Sr. Soler.
- 4º. Rondó de la Cenerentola por la señora Tossi y coro.
- 5º. Dúo concertante de flauta y piano por los señores Sarmiento y Gaztambide.
- 6º. Cavatina de las Prisiones de Edimburgo por el Sr. Salas y coristas.

SEGUNDA PARTE

- 1º. Cavatina de Roberto el Diablo por la señora Chimeno.
- 2º. Dúo de oboe y piano por los señores Soler y Gaztambide.
- 3º. Dúo del Turco en Italia por el Sr. Salas y la señora Tossi.
- 4º. La Pepa, canción española, por la señora Chimeno.
- 5º. Trío de oboe, flauta y piano por los señores Soler, Sarmiento y Gaztambide.
- 6º y último. La Pendencia, escena andaluza, música del maestro Basili, cantada por los Sres. Salas y Carrión¹⁴⁶⁶.

¹⁴⁶⁴ Según Saldoni, Narciso Soler y Soler nació en Figueras el día 31 de diciembre de 1822. Se inició en el estudio de la música muy tempranamente, de forma que con doce años de edad, en 1834 ingresó como flautín en el regimiento francés número 47 de línea, con el que participó en la guerra de Argelia. En esta agrupación militar se inició en el estudio del clarinete hasta el año 1837, en que viajó a París para seguir estudios de dicho instrumento en el Conservatorio de la capital francesa con F. Beer y H. Klosé. Tras tres cursos como alumno del centro, consiguió un primer premio en la especialidad de clarinete en el propio conservatorio parisino, y a partir de aquel momento desarrolló una importante carrera interpretativa y como profesor en la capital francesa. (SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico... Vol. III*. Pág. 395).

¹⁴⁶⁵ KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Soler Soler, Pedro Joaquín Raimundo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 1137.

¹⁴⁶⁶ *El Clamor Público* (Madrid). Viernes, 6 de junio de 1845. Pág. 4.

A pesar de la fama como intérprete de Pedro Soler, no se puede afirmar lo mismo de la difusión de su obra en España. Así, el *Primer aire variado* ha sido prácticamente desconocido en lo que al contexto musical español se refiere hasta que se produjo la reciente edición comentado anteriormente, apoyada además por la aparición de una grabación en formato de disco compacto debida al propio clarinetista Pedro Rubio¹⁴⁶⁷.

Otra de las piezas de importancia dentro del repertorio español para clarinete y piano del siglo XIX es sin lugar a duda la *Fantasia Original para clarinete con acompañamiento de piano* debida al músico de origen catalán Ramón Carnicer, ya citado con anterioridad. Es importante señalar que en lo que se refiere a la instrumentación de esta composición se conservan dos versiones originales de la época, una para clarinete solista y orquesta¹⁴⁶⁸, y otra para clarinete y acompañamiento de piano. De esta última son varias las fuentes existentes. Así, por un lado se conserva en la Biblioteca Nacional de España la edición original impresa realizada por A. Romero probablemente con anterioridad a 1866, como se deduce del número de plancha de impresión¹⁴⁶⁹. Por otro, en el Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conserva junto con los materiales de la versión orquestal, una versión manuscrita para clarinete y piano¹⁴⁷⁰, así como en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid otra versión manuscrita ligeramente diferente a la anterior¹⁴⁷¹. Respecto a esta obra, hay que señalar que ha sido recientemente recuperada mediante su publicación en varias ediciones modernas, y su grabación en formato de disco compacto por diversos clarinetistas españoles actuales. Así, la primera edición moderna de esta composición apareció en 2002, publicada por la editorial catalana Tritó¹⁴⁷². Posteriormente ha aparecido la edición debida a Pedro Rubio en la editorial madrileña

¹⁴⁶⁷ CD *El Clarinete Romántico Español. Obras para Clarinete del s. XIX*. (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2007.

¹⁴⁶⁸ Dicha versión fue analizada ya en el apartado dedicado al repertorio español para clarinete y orquesta del siglo XIX. Ver capítulo IV.2.1.4. *El repertorio decimonónico español para clarinete solista y acompañamiento orquestal: Obras conservadas y características analíticas generales de las mismas*, del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁴⁶⁹ CARNICER, Ramón. *Fantasia Original para Clarinete con acompañamiento de piano*. Madrid: A. Romero, s.f. BNE Sign. Mp 2720/13.

¹⁴⁷⁰ *Fantasia para Clarinete Obligado con Acompañamiento de Piano*. Escrita expresamente para ejecutarse a primera vista en la Oposición a la Plaza de Maestro de Clarinete del Conservatorio de Música y Declamación, que debe verificarse el día 15 de Abril de 1849. Por el Maestro de Composición del mismo, D. Ramón Carnicer. Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Sign. Mus 742/2.

¹⁴⁷¹ *Ibidem*. Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid. Sign. 4/261.

¹⁴⁷² CARNICER, Ramón. *Fantasia per a clarinet*. (Josep Dolcet, ed.; Joan Enric Lluna, rev.). Barcelona: Tritó, 2002.

Bassus¹⁴⁷³. Respecto a las grabaciones discográficas de dicha obra se puede citar las debidas a los clarinetistas Joan Enric Lluna¹⁴⁷⁴, Josep Fuster¹⁴⁷⁵, y la más reciente debida a Pedro Rubio¹⁴⁷⁶.

Si bien como se ha dicho anteriormente la fecha de edición de esta obra, publicada por el propio A. Romero, es anterior a 1866, esta fue presumiblemente bastante tardía respecto a la de composición. De hecho, es bien sabido, indicándolo explícitamente las propias fuentes primarias, tanto la impresa como las manuscritas, que la obra fue compuesta por Carnicer como pieza de lectura a primera vista en las oposiciones a profesor de clarinete del Conservatorio de Madrid que se celebrarían el 15 de abril de 1849, al quedar vacante dicha plaza por la muerte de Ramón Broca a la sazón profesor en aquel centro de enseñanza, el 30 de enero de 1849, situación que ya se comentó al estudiar la figura de dicho clarinetista¹⁴⁷⁷.

Junto con las piezas enumeradas hasta ahora, hay que citar también la adaptación para clarinete que del *Solo de fagot con acompañamiento de piano*¹⁴⁷⁸ debido a Joaquín Valverde (Badajoz, 27-II-1846; Madrid, 17-III-1910)¹⁴⁷⁹, realizó el propio A. Romero, publicándola a su vez el mismo año de su composición, en 1874. Como indica explícitamente la propia fuente primaria conservada, dicha pieza de concurso se publicó además de en su versión original para fagot y en su arreglo para clarinete, adaptada para flauta en un arreglo realizado por el propio autor, y para oboe y cornetín, adaptaciones realizadas por el propio A. Romero. No ha sido una pieza especialmente popular entre los intérpretes clarinetistas españoles. Así, no se ha podido localizar ninguna nueva edición de la misma desde la aparición del original en el siglo XIX. Recientemente ha sido grabada en formato de disco compacto por el clarinetista y editor Pedro Rubio¹⁴⁸⁰.

¹⁴⁷³ CARNICER, Ramón. *Fantasia para clarinete obligado*. (Pedro Rubio y Ana Benavides eds.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2008.

¹⁴⁷⁴ CD *Rossini y España. Música para clarinete en la España Romántica*. (Joan Enric Lluna, clarinete; A. Pizarro, piano). Barcelona: Harmonía Mundi, 1999.

¹⁴⁷⁵ CD *Música virtuosa para clarinete y piano*. (Josep Fuster, clarinete; Isabel Hernández, piano). Barcelona: Albert Moraleda Ediciones, 2006.

¹⁴⁷⁶ CD *El Clarinete Romántico Español. Obras para Clarinete del s. XIX*. (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2007.

¹⁴⁷⁷ Ver capítulo IV.2.1.3. *Los virtuosos y su influencia en el repertorio clarinetístico concertante para clarinete solista con acompañamiento orquestal en España*, del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁴⁷⁸ VALVERDE, Joaquín. *Solo de fagot con acompañamiento de piano arreglado para clarinete en Sib por D. Antonio Romero*. Madrid: A. Romero, s.f. BNE. Sign. Mp 2684/6. Esta obra se edita en el Anexo II.2.1 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁴⁷⁹ ROMERO SÁNCHEZ, M^a Concepción. "Valverde. 2. Valverde Durán, Joaquín" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 717-719.

¹⁴⁸⁰ CD *El Clarinete Romántico Español. Obras para Clarinete del s. XIX*. Vol. II (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2008.

Teniendo en cuenta el tipo de obras citadas anteriormente, parece necesario hacer hincapié en el hecho de que todas ellas tienen en común la presencia del virtuosismo como un valor estético en sí mismo, confirmando el sentido general de las palabras de la musicóloga Celsa Alonso, cuando esta afirmaba respecto al repertorio musical interpretado en los salones españoles de la época que:

“[...] Mucho menos frecuentes son los géneros más íntimos como las romanzas, los nocturnos o las barcarolas, ya que tienen más aceptación aquellas piezas que buscan el lucimiento del intérprete, merced a un acusado virtuosismo [...]”¹⁴⁸¹.

Con todo, hay que señalar sin embargo que el repertorio decimonónico español para clarinete y piano con un carácter más íntimo y expresivo, y por ende menos brillante y efectista, también tiene su pequeña parcela en el cómputo total de la producción compositiva aquí analizada. En este sentido, se puede citar la *Elegía Op. 19*¹⁴⁸², escrita para clarinete en Do, y debida a Pascual Ramayón Barrett. Con alguna presencia en el Madrid de la década de 1860, los datos biográficos acerca de este músico son escasísimos. De él se conserva un cierto número de obras en la BNE y en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, casi todas centradas en el género pianístico de salón. Por un anuncio aparecido en prensa se sabe que daba clases de piano a domicilio, y que posiblemente había estudiado en el Conservatorio de Bruselas:

“PROFESOR DE PIANO Y CANTO. –Don Pascual Ramayón Barrett, primer premio del Conservatorio de Bruselas, da lecciones a domicilio. Vive calle de Alcalá, números 18 y 20, tercero interior núm. 3. Sus obras se venden en el almacén de música, Preciados, 1”¹⁴⁸³.

Otra pequeña composición de carácter más expresivo y relajado, sin trazas de virtuosismo técnico es la pieza manuscrita conservada en la Biblioteca de Cataluña titulada como *Scherzo para clarinete y piano*¹⁴⁸⁴, datada en noviembre de 1877 del músico y compositor catalán Francisco Laporta y Mercader (Sans -Barcelona-, 28-VI-1857; Barcelona, 1889)¹⁴⁸⁵.

¹⁴⁸¹ ALONSO, Celsa. “Los salones: un espacio musical para la España del XIX” En: *Anuario Musical*, III (1993). Págs. 167-168.

¹⁴⁸² BARRETT, P. R. *Elegía para violín, flauta o clarinete con acompañamiento de piano*. Gibraltar: 1864. BNE. Sign. Mp 2717/18. Esta obra se edita en el Anexo II.2.1 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁴⁸³ *La correspondencia de España* (Madrid). Domingo, 3 de junio de 1866. Pág. 4.

¹⁴⁸⁴ *Scherzo para Clarinete y Piano por Franco. Laporta*. Biblioteca Cataluña. Fons Francesc Laporta i Mercader. Sign. M 2292/13.

¹⁴⁸⁵ ORTEGA, Judith. “Laporta y Mercader, Francisco” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 745-746. Esta obra se edita en el Anexo II.2.1 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

La difusión de las dos composiciones anteriores, fue presumiblemente muy limitada, y hasta el presente han permanecido en el olvido más absoluto. De la primera de estas pequeñas piezas ha realizado recientemente una grabación en forma de disco compacto el clarinetista y editor citado ya en varias ocasiones Pedro Rubio¹⁴⁸⁶.

Si bien el conjunto de obras comentadas hasta el momento se encuadran cronológicamente en el transcurso del pleno siglo XIX, existe otro grupo que está datado ya en las postrimerías del mismo e incluso en los primeros años del siglo XX. Dentro de este se puede citar la pequeña obra titulada *Lorito Caprice*¹⁴⁸⁷ de Francisco Gómez (Sevilla, 6-VI-1866; Belfast, 5-I-1938)¹⁴⁸⁸, datada ca. 1898 y que responde al ejemplo típico de fantasía virtuosística, sin más pretensiones musicales que las del lucimiento del solista y su capacidad técnica de interpretación.

Otras composiciones españolas para clarinete y piano que vieron la luz en los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX son las debidas a Bartolomé Pérez Casas (Lorca, 24-I-1873; Madrid, 15-I-1956)¹⁴⁸⁹. Se trata de un grupo de cuatro composiciones, archivadas en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, de las cuales tres se conservan en materiales manuscritos, y una de ellas tanto en manuscrito como en una temprana edición de principios del siglo XX. Entre los tres primeros se puede citar los *Aires sicilianos*¹⁴⁹⁰ para requinto y piano, datada el 23 de abril de 1901, el *Ejercicio de repente*¹⁴⁹¹ para clarinete en sib y piano, datado ca. 1900, y el *Ejercicio de lectura para los concursos de clarinete*¹⁴⁹², que a pesar de estar datado en junio de 1915, como es evidente fuera del ámbito cronológico de la presente Tesis Doctoral, será tenido en cuenta dentro de la misma al considerarlo una continuidad de las composiciones anteriormente citadas. Una cuarta composición, el *2º Solo Original*, se conserva como se ha dicho anteriormente tanto en forma

¹⁴⁸⁶ CD *El Clarinete Romántico Español. Obras para Clarinete del s. XIX*. Vol. II (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2008.

¹⁴⁸⁷ GÓMEZ, Francisco. *Lorito Caprice*. Londres: Hawkes & Son, 1898. Una reedición moderna es la aparecida en la editorial británica Lazarus (GÓMEZ, Francisco. *Lorito Caprice*. -Colin Bradbury, ed.- Londres: Lazarus edition, 1997).

¹⁴⁸⁸ WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi...* Págs. 236-248.

¹⁴⁸⁹ IGLESIAS, Antonio. "Pérez Casas, Bartolomé". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 631-632.

¹⁴⁹⁰ *Aires sicilianos: ejercicio de repente para requinto y piano*. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ms. Sign. M-3258.

¹⁴⁹¹ *Ejercicio de repente para clarinete en sib y piano*. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ms. Sign. M-3261.

¹⁴⁹² *Ejercicio de lectura para los concursos de clarinete*. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ms. Sign. 3270.

manuscrita¹⁴⁹³, como en una temprana edición de principios del siglo XX¹⁴⁹⁴. Estas obras han sido recientemente editadas¹⁴⁹⁵ y grabadas en formato de disco compacto por el editor y clarinetista Pedro Rubio¹⁴⁹⁶.

Además de las hasta aquí citadas, hay que señalar todavía la existencia efectiva de una composición más que puede ser incluida dentro del conjunto de obras que forman el repertorio español para clarinete y piano estudiado. Así, hay que hacer notar que en el archivo musical del Museo Canario se conserva una pieza para clarinete solista y piano, bajo el título de *Fantasia sobre La Dolores del maestro Bretón*, debida al compositor de origen aragonés citado anteriormente Bernardino Valle Chinestra. Aunque no se encuentra fechada con exactitud, teniendo en cuenta que el propio compositor murió en 1928, y que la ópera *La Dolores* de Bretón a la que remite la propia *Fantasia* se estrenó en 1895, dicha pieza se puede datar casi con toda seguridad en los últimos años del siglo XIX o primeros del XX. Catalogada con el nº 64, la *Fantasia sobre La Dolores del maestro Bretón*, se conserva en dos versiones, un primer manuscrito autógrafo para clarinete en La y piano, de siete páginas, y una parte suelta incompleta para clarinete en Sib¹⁴⁹⁷.

Es evidente que el repertorio de obras españolas para clarinete y piano hasta aquí citado puede ser ampliado con el tiempo, fruto de nuevos hallazgos. En este sentido, hay que incidir en el hecho de que se ha podido documentar la existencia en su momento de obras de este tipo, que actualmente no se ha podido localizar, y que probablemente se hayan perdido. Es el caso de un *Andante para clarinete y piano* del compositor catalán Enric Morera (Barcelona, 22-V-1865; Barcelona, 11-III-1942)¹⁴⁹⁸, cuya interpretación se puede documentar a través de la siguiente reseña en prensa datada el jueves 26 de julio de 1894:

¹⁴⁹³ *Ejercicio para repentizar en las oposiciones de clarinete del R.C. de G. Alabarderos*. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ms. Sign. 3257.

¹⁴⁹⁴ Un ejemplar de dicha edición original se conserva en el archivo histórico de la Unión Musical Española, actualmente depositado en el Instituto Complutense de Ciencias de la Música (ICCMU) en Madrid. (A.A.V.V. *Archivo histórico de la Unión Musical Española*. Madrid: ICCMU, 2000. Pág. 457).

¹⁴⁹⁵ PÉREZ CASAS, Bartolomé. *Intermezzo*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: El Autor, 2007. (Corresponde con el manuscrito Sign. M 3261); _____. *Segundo Solo (1901)*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: El Autor, 2007; _____. *Aires Sicilianos*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: El Autor, 2007; _____. *Andantino (1915)*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: El Autor, 2007. (Corresponde con el manuscrito Sign. M 3270).

¹⁴⁹⁶ CD *Bartolomé Pérez Casas (1873-1956). Su obra para clarinete y piano* (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Girona: Anacrusi, 2007.

¹⁴⁹⁷ SANTANA GIL, Isidoro. "Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chinestra conservadas en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria" En: *Nassarre*, X-1 (1994). Pág. 218.

¹⁴⁹⁸ AVIÑO A PÉREZ, Xosé. "Morera Viura, Enric" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 817-819.

“La Asociación Musical de Barcelona dará el lunes 30 del corriente en su local de la calle de Raurich, número 8, principal, la undécima audición de música de cámara.

Se ejecutarán una sonata de Brahms para violoncello y piano, un Andante de Morera para clarinete y piano, y un trío de Beethoven para clarinete, violoncello y piano, cantándose además algunas romanzas de Schumann.

La señorita Amparo Viñas está encargada de la ejecución de dichas romanzas, y de las partes de clarinete, violoncello y piano respectivamente los señores Porrini, Castro y Pellicer.

El señor Romaní acompañará al piano las piezas de canto, y el señor Morera el Andante de su composición”¹⁴⁹⁹.

Como ya se ha comentado, es evidente que la posibilidad de realizar nuevos hallazgos queda abierta, aumentando el catálogo aquí presentado, máxime si se tiene en cuenta que fue precisamente el período cronológico comprendido entre los últimos años del siglo XIX, y las primeras décadas del siglo XX, el momento en el que la producción compositiva española para clarinete y piano experimentó un gran auge, de la mano de las composiciones de clarinetistas como Miguel Yuste primero, y Julián Menéndez más tarde, cuya actividad compositiva ha de ser considerada propiamente como perteneciente al siglo XX¹⁵⁰⁰.

Un último elemento de discusión y análisis en este capítulo son por un lado las composiciones actualmente incompletas, es decir aquellas que si bien fueron pensadas para clarinete y piano en la época objeto de estudio, sólo han llegado hasta nosotros a través de las partes de clarinete solo, no habiéndose conservado las partes del acompañamiento pianístico, y por otro lado la existencia de ediciones modernas de algunas obras que aparentemente se incluirían en este período, pero que en realidad son adaptaciones posteriores de composiciones originalmente destinadas a otras formaciones musicales.

En cuanto al primer caso, es importante citar una fuente primaria conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid en la que se pueden encontrar numerosas piezas de corta duración para diferentes instrumentos de viento, entre ellos el clarinete, escritas específicamente para ser interpretadas a primera vista en los exámenes periódicos que se realizaban en dicho centro de enseñanza entre los años de 1857 y 1876. Se trata de la *Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Instrumentos de Orquesta*¹⁵⁰¹, en la que se conservan piezas debidas a Fischer¹⁵⁰²,

¹⁴⁹⁹ *La Dinastía* (Barcelona). Jueves, 26 de julio de 1894. Pág. 3.

¹⁵⁰⁰ FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950)*...

¹⁵⁰¹ Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid. Sign. S/1281.

¹⁵⁰² Se trata presumiblemente del clarinetista Enrique Fischer citado ya con anterioridad.

Eslava, Arrieta, Monasterio, Barbieri, Fernández¹⁵⁰³ y varias de carácter anónimo. A pesar de la ausencia de las partes pianísticas, estas piezas nos muestran un magnífico catálogo de las dificultades técnicas y expresivas que se podían exigir a un intérprete clarinetista de la época. Por ello, se transcriben y analizan en el Anexo II.5 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral. A pesar de la ausencia del original del citado acompañamiento, el clarinetista y editor Pedro Rubio junto con la ayuda de la pianista Ana Benavides lo ha reconstruido y ha grabado en disco compacto algunas de estas piezas¹⁵⁰⁴. Respecto a la existencia de ediciones modernas de obras que originalmente no estaban pensadas para clarinete y piano, se pueden enumerar varias. Así, por orden de antigüedad, hay que decir que el *Andante* y *Allegro* de H. Eslava ya citado anteriormente en su versión de clarinete solista y orquesta de cuerda¹⁵⁰⁵, ha aparecido publicado en dos ocasiones distintas adaptado para clarinete y piano. Estas adaptaciones han sido llevadas a cabo por los clarinetistas Alberto Veintimilla¹⁵⁰⁶ y más recientemente por Pedro Rubio¹⁵⁰⁷.

Otros ejemplos de esta práctica editorial son algunas de las obras del ya citado Bartolomé Pérez Casas. Así, junto con el resto de obras comentadas anteriormente, en 2007 se registró la publicación de otras dos que originalmente no estaban compuestas para la formación aquí analizada. Se trata del *Primer Solo*¹⁵⁰⁸ datado en 1897, y cuyo original estaba pensado para clarinete solista y banda, así como de la *Romanza*¹⁵⁰⁹ para clarinete bajo y piano, datada en 1917, y que como el propio editor Pedro Rubio indica, se trataba originalmente de una pieza para violonchelo solista y piano.

En este sentido, y como caso especial puede citarse aquí la pieza titula *El molinero de Subiza. Solo de clarinete* de Cristóbal Oudrid y Segura (Badajoz, 7-II-

¹⁵⁰³ Se trata muy probablemente del compositor Manuel Fernández Caballero (Murcia, 14-III-1835; Madrid, 26-II-1906) quien actuó en numerosas ocasiones como jurado de los exámenes y concursos del Real Conservatorio de Madrid. (GARCÍA IBERNI, Luis. “Fernández (III). 1. Fernández Caballero, Manuel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol V. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 28-35).

¹⁵⁰⁴ CD *El Clarinete Romántico Español. Obras para Clarinete del s. XIX*. Vol. II (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2008. Las piezas grabadas son debidas a Arrieta (*Aria* datada en 1859), y a Barbieri (*Minueto*, *Ariette*, *Intermezzo* y *Canzonetta* datadas en 1863).

¹⁵⁰⁵ A.A.V.V. *Música española para orquesta de cuerda (Siglos XVIII y XIX)*. (Tomás Garrido, ed.). Madrid: SGAE/ ICCMU -Colección Música Hispana-, 1998.

¹⁵⁰⁶ ESLAVA, Hilarión. *Andante y allegro para clarinete en sib y orquesta de cuerda. Reducción para piano*. (Alberto Veintimilla, arr.). Oviedo: Promotora de Ediciones Culturales, 2003.

¹⁵⁰⁷ ESLAVA, Hilarión. *Andante y Allegro para clarinete y piano*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.

¹⁵⁰⁸ PÉREZ CASAS, Bartolomé. *Primer Solo (1897) para clarinete y piano*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Pedro Rubio, 2007.

¹⁵⁰⁹ PÉREZ CASAS, Bartolomé. *Romanza (1917) para clarinete bajo y piano*. (Pedro Rubio, Ana Benavides eds.). Madrid: Pedro Rubio, 2007.

1825; Madrid, 13-III-1877)¹⁵¹⁰. Como ya se comentó anteriormente, el origen de esta pieza es en realidad un gran solo aparecido en la obra lírica del mismo nombre¹⁵¹¹. El éxito y difusión de la misma, así como la popularidad y significación de dicho fragmento clarinetístico a solo fue tal, que hacia 1923, bastantes años después de su estreno fue publicado como pieza independiente en dos versiones, para clarinete y piano, y para clarinete y banda, adaptaciones debidas al clarinetista Mariano San Miguel Urcelay (Oñate, 8-XII-1879; Vitoria, X-1935)¹⁵¹². Ambas versiones aparecieron como separata de la revista *Harmonía Revista Musical* que el citado músico había fundado en Madrid en 1916. Recientemente, en 2007, ha sido reeditado por el clarinetista y editor Pedro Rubio¹⁵¹³, y grabada por el mismo en formato de disco compacto¹⁵¹⁴. Con todo, y aunque se obviara la cuestión referente a que en realidad se trata de una adaptación o arreglo, y no una pieza original, no se la puede considerar como parte del repertorio para clarinete y piano español decimonónico, puesto que incluso la primera versión editada para dicha formación, la debida a Mariano San Miguel aparecía ca. 1923, fecha bastante tardía ya avanzado el siglo XX. Contiene además, importantes cambios en cuanto a tonalidad y tesitura respecto a la escritura original de Oudrid, lo cual parece reforzar la afirmación inmediatamente anterior. La reciente versión de Pedro Rubio es claramente deudora de aquella, aún cuando sea como mínimo en lo que se refiere a la parte pianística.

IV.2.2.3. Repertorio para clarinete, viento/s e instrumento de teclado. Recepción del repertorio europeo y producción compositiva española.

Una revisión de las fuentes documentales referentes a la recepción española del repertorio camerístico para clarinete, instrumentos de viento e instrumento de teclado español o europeo, muestran como la presencia de dicho repertorio presumiblemente debió ser escasa especialmente en lo que se refiere a los dos primeros tercios del siglo XIX, si bien fue progresivamente en aumento en la últimas décadas del mismo. Así, con

¹⁵¹⁰ CORTIZO, M^a Encina. “Oudrid Segura, Cristóbal [Domingo Romualdo Ricardo]” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol V. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 301-309.

¹⁵¹¹ Ver capítulo IV.1.2.1 *El uso del clarinete como tutti orquestal y como instrumento solista en la música teatral española a partir de ca. 1830. Solos más famosos y relevantes*, del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁵¹² LEIÑENA MENDIZÁBAL, Pello. “San Miguel Urcelay, Mariano” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX, Madrid, 2002. Págs. 654-655.

¹⁵¹³ OUDRID y SEGURA, Cristóbal. *El molinero de Subiza. Solo de clarinete (1870)*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.) Madrid: Bassus, 2007.

¹⁵¹⁴ CD *El Clarinete Romántico Español. Obras para Clarinete del s. XIX*. (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2008.

anterioridad a la década de ca. 1860 ha sido imposible documentar la presencia de ejemplos clarinetísticos incluidos en dicho repertorio, aunque como es lógico, nunca se debe excluir la posibilidad de nuevos hallazgos. El tipo de repertorio aquí analizado debió de tener también su público. De hecho, se puede documentar la presencia del mismo en este caso con obras para conjunto de otros instrumentos de viento con acompañamiento de piano como mínimo en la década de 1840. Es el caso de la gira de conciertos que el oboísta Pedro Soler, el flautista Pedro Sarmiento y el pianista Gaztambide realizaron por las principales ciudades de España hacia 1844¹⁵¹⁵.

Así, si bien en el resto de Europa el repertorio en cuestión era motivo de cierto interés tanto por intérpretes como por compositores¹⁵¹⁶, en España hay que esperar a fechas tan tardías como la década de 1870 para localizar las primeras referencias documentales a interpretaciones de obras pertenecientes al mismo. En este sentido, se puede citar los conciertos que se realizaron en los primeros meses de 1872 en el Ateneo Catalán de Barcelona, y que fueron publicitados en ocasiones en el diario barcelonés *La Convicción* de dicha época:

“Esta noche, a las ocho y media, el Ateneo Catalán inaugurará una serie de conciertos en los que tomarán parte notabilidades artísticas, algunas de ellas conocidas ya del público barcelonés. En este concierto hará su debut una sociedad de profesores músicos, verdaderos artistas, que se dedican hace tiempo al estudio de piezas concertantes escogidas. El programa del concierto es el siguiente:

Primera parte. – 1º Plegaria. Pieza de conjunto. Wekerlin. – 2º Cuarteto. Obra 18. Primer Tiempo y Adagio. Violines, viola y violoncello. Krommer.- 3º Septimino. Obra 20. Primer tiempo. Violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violoncello y contrabajo. Beethoven. – 4º Tercer sexteto. Obra 90. Andante y Scherzo. Piano, violines, viola, violoncello y contrabajo. Bertini.

Segunda parte. – 1º Cuarteto. Obra 16. Andante y allegro moderato. Piano, violín, viola y violoncello. Mendelssohn B. – 2º Septimino. Obra 20. Aire variado y scherzo. Violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violoncello y contrabajo. Beethoven. – 3º Quinteto. Obra 59. Adagio. Violines, viola, violoncello y

¹⁵¹⁵ Ver capítulo IV.2.2.2.b. *El repertorio decimonónico español para clarinete e instrumento de teclado: Obras conservadas y características analíticas generales de las mismas*, del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁵¹⁶ No es baladí recordar que tras la aparición en 1784 y 1796-97 respectivamente, de las que pueden ser consideradas como obras maestras en el conjunto de este repertorio, el *Quinteto K. 452* de Mozart, y el *Quinteto Op. 16* de Beethoven, ambas para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot, numerosos compositores se lanzaron a la creación de obras de similares características. Así, a modo de ejemplo y entre otras muchas, podrían ser citadas algunas de las composiciones debidas a L. Spohr (1784-1859), como su *Quinteto op. 52* para piano, flauta, clarinete, fagot y trompa, compuesto en 1820, o las creadas por el compositor francés George Onslow (1784-1853), tales como su *Sexteto Op. 30*, para piano, flauta, clarinete, trompa, fagot y contrabajo, su *Gran sexteto Op. 77b* para piano, flauta, clarinete, fagot, trompa y contrabajo, aparecido en 1849, o su *Gran Septeto Op. 79* para piano, flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot y contrabajo, compuesto en 1852. (BROWN, Clive. “Spohr, Louis” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 198-211; NIAUX, Viviane. “Onslow, (André) George (Louis)” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 413-414).

contrabajo, Onslow. – 4º Quinteto. Obra 18 y Rondó. Piano, oboe, clarinete y fagot. Beethoven. – 5º Serenata. Pieza de conjunto. Wekerlin.

Violines, T. Güell, Ll. Quintana. – Viola, J. Puiggener. – Violoncello, J. Baucís. – Contrabajo, J. Ribera. – Flauta, J. Fornelio. – Oboe, F. Daunis. – Clarinete, F. Ayné. – Trompa, A. Cots. – Fagot, J. Puig. – Piano, C. Martínez. – Órgano-armonium, C. Ribera”¹⁵¹⁷.

A pesar de las evidentes erratas al citar la obra, parece claro que el ejemplo anterior se trata probablemente de una de las primeras interpretaciones del *Quinteto Op. 16* de Beethoven en España. El mismo conjunto de intérpretes la repetiría en otro concierto que se celebró unas semanas más tarde.

En Madrid por su parte, se pudo escuchar la misma obra en una versión arreglada para piano y cuarteto de cuerda, de la mano del cuarteto camerístico liderado por Jesús de Monasterio, como demuestra la reseña de prensa firmada por José Parada y Barreto (Jerez de la Frontera, -Cádiz-, ¿?; Jerez de la Frontera, 1886)¹⁵¹⁸ aparecida en el periódico madrileño *La Iberia* del domingo 22 de noviembre de 1874:

“[...] La sociedad de cuartetos dirigida por el señor Monasterio inauguró sus tareas el domingo, ejecutando ante una brillante concurrencia un arreglo del quinteto de Beethoven para oboe, clarinete, fagot, trompa y piano, la sonata en *la* (obra 256), de Mozart, y el cuarteto en *do* (obra 33), de Haydn. Tanto el señor Monasterio, como los señores Guelbenzu, Pérez, Lestán y Castellanos fueron calurosamente aplaudidos por el público, que cada día se muestra más inclinado hacia estas interesantes sesiones musicales, que tanto han contribuido y contribuyen a formar y a depurar el gusto musical en nuestra patria”¹⁵¹⁹.

Por otro lado, y en lo que se refiere al *Quinteto K. 452 para piano, oboe, clarinete, fagot y trompa* de Mozart, composición que junto al de Beethoven puede considerarse como una obra de referencia en este repertorio, se ha documentado su estreno en Barcelona, y probablemente en España en fecha tan tardía como 1898:

“ATENEO BARCELONÉS. Música «di camera».

El cuarteto en «do menor» para piano e instrumentos de cuerda de Fauré, el quinteto en «mi bemol» para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot de Mozart y el quinteto en «fa menor» para piano e instrumentos de cuerda de Brahms, constituían el programa.

Los ejecutantes eran los señores Pellicer, Sánchez, Torres, Gálvez, Castro, Saetti, Alberghi, Porrini y Sadurní.

El *chou* del concierto lo constituía el quinteto de Mozart, cuya original instrumentación indica ya de por sí sus dificultades. Esta obra que no añade nada a la gloria del maestro, obtuvo una interpretación lánguida, siendo llevados

¹⁵¹⁷ *La Convicción* (Barcelona). 23 de febrero de 1872. Pág. 11.

¹⁵¹⁸ CASARES RODICIO, Emilio. “Parada Barreto, José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII, Madrid, 2001. Págs. 447-448.

¹⁵¹⁹ *La Iberia. Diario Liberal* (Madrid). Domingo, 22 de noviembre de 1874. Pág. 3.

algunos tiempos con excesiva lentitud, haciéndola resultar algo monótona. El «largo» fue la parte mejor interpretada. [...] M. del A.»¹⁵²⁰.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que resaltar el hecho de que en la Biblioteca Nacional de España se conserven diversas partituras originales de la segunda mitad del siglo XIX, referidas a este tipo de repertorio, que por su más que probable procedencia en las entradas que se producían en el Registro de la Propiedad Intelectual organizado ca. 1880, indican al menos la presencia de estas obras en venta en los comercios musicales españoles de la época. Así, se puede citar el *Quinteto para piano, oboe, clarinete, fagot y trompa*¹⁵²¹ de F. W. Grund (1791-1874)¹⁵²², o el *Quinteto pour piano, flûte, clarinette, cor et basson Op. 55*¹⁵²³ de Anton Rubinstein (28-XI-1829; 20-XI-1894)¹⁵²⁴.

La presencia de agrupaciones camerísticas encuadrables en el repertorio para clarinete, vientos y teclado, se hizo cada vez más frecuente en los últimos años del siglo XIX y primeros años del siglo XX. Así, se puede señalar diversos ejemplos como el representado por el pianista valenciano José Bellver, citado ya con anterioridad, que actuó en Valencia el 30 de noviembre y el 2 de diciembre de 1893 respectivamente, formando parte de un trío para flauta, clarinete y piano. Según, Manuel Sancho en esta ocasión:

“[...] intervendría acompañando a Porrini (clarinete) y Roldós (flauta), en dos conciertos verificados en diciembre de aquel año. El contenido de ambos programas, a semejanza de los ejemplos ya citados, abarcaba una escogida selección de caprichos, variaciones y fantasías sobre temas operísticos, valeses, piezas de concierto, amén de páginas adscritas al repertorio decimonónico de salón”¹⁵²⁵.

Por otro lado, y ya en 1912, se tiene información de la presencia también en Valencia de agrupaciones camerísticas para clarinete, vientos y piano. Es el caso del denominado *Sexteto Esloveno*. Según el propio Manuel Sancho, en mayo de 1912 el diario valenciano *Las Provincias* publicaba una reseña referente a este grupo:

¹⁵²⁰ *La Vanguardia* (Barcelona). 2 de abril de 1898. Pág. 4.

¹⁵²¹ GRUND, F.W. *Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn*. Leipzig: C.F. Peters, ca. 1850. BNE. Sign. Mp/3412/2.

¹⁵²² Compositor, director y pedagogo alemán, Friedrich Wilhelm Grund desarrolló toda su carrera en Hamburgo, ciudad en la que nació en 1791 y murió en 1874. (RICART MATAS, J. *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona: Iberia, 1980. Pág. 431).

¹⁵²³ RUBINSTEIN, Anton. *Quintetto pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, op. 55*. París: E. Gerard et Cie.; Leipzig: Schuberth & Cie., 1869. BNE. Sign. Mp/3973/1.

¹⁵²⁴ GARDEN, Edgard. “Rubinstein, Anton” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 844-848.

¹⁵²⁵ *Diario Las Provincias* (Valencia). 30 de noviembre y 2 de diciembre de 1893. (Cit. en SANCHO CARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia...* Pág. 252).

“Digno de calurosos elogios es el dueño del Café de la Paz que, sin omitir sacrificios por complacer a la numerosa clientela que le distingue con su asistencia, ha organizado una serie de conciertos todas las tardes, exceptuando los días festivos, por el reputado Sexteto Eslava, para cuyo efecto ha sido cedido galantemente por el empresario del Teatro Eslava, donde actúa dicho sexteto, Sr. Barber”¹⁵²⁶.

El propio Sancho, basándose en la información proporcionada por el ya citado diario valenciano *Las Provincias* en su edición de 28 de junio de 1912, aclara la composición de dicha agrupación musical:

“El Sexteto Eslava, que reunía a Tomás Martínez (trompa), José González (clarinete), Juan Doñate (fagot), Francisco García (flauta), Venancio Juan (oboe) y Enrique Estela (piano), efectuará una serie de conciertos en el mes de mayo”¹⁵²⁷.

También nos proporciona información sobre el repertorio interpretado:

“Cabrá subrayar, como piezas más destacadas, *el Aire de ballet* y el *Ángelus*, correspondientes a la suite de orquesta nº 1 *Escenas pintorescas*, de Jules Massenet; el *Andante* y *Scherzo* de una sinfonía -no se especifica el número-, de Mendelssohn; el arreglo del *Himno a Valencia* de José serrano; *Danza hebrea*, de Enrique Estela; *Fantasia sobre Aída*, de Verdi; y el pasodoble *L'entrà de la murta*, de Giner”¹⁵²⁸.

En cuanto al repertorio propiamente español y originalmente pensado para clarinete, instrumentos de viento, y acompañamiento de instrumento de teclado, hay que decir que es muy escaso, no existiendo apenas referencias ni fuentes documentales referidas al mismo. Así, sin eliminar la posible aparición de otras composiciones, únicamente se conservan cuatro obras que pueden ser incluidas en él. En este sentido, se puede citar el *Ejercicio para la oposición de 1er clarinete*, datado como señala la misma partitura manuscrita en 1829, conservado en el Archivo Musical de la Catedral de Orihuela, y debido a José Alexandre (¿?, ca. 1772; Orihuela, 4-VI-1832)¹⁵²⁹. Una segunda composición es el *Trío para clarinete, flauta y piano* del compositor catalán Mariano Obiols (Barcelona, 26-IX-1809; Barcelona, 11-XII-1888)¹⁵³⁰. Le sigue, el *Sexteto para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot y piano* de Tomás Bretón. Del

¹⁵²⁶ *Diario Las Provincias* (Valencia). 1 de mayo de 1912. (Cit. en SANCHO CARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia...* Pág. 256).

¹⁵²⁷ Cit. en SANCHO CARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia...* Pág. 256.

¹⁵²⁸ *Ibidem*.

¹⁵²⁹ *Ejercicio [...] para la oposición de 1er clarinete de esta Santa Iglesia. Año 1829*. Archivo Musical de la Catedral de Orihuela. Ms. Sign. 60/18. La figura de Aleyxndre ha sido estudiada entre otros por GARBAYO, Javier. “Alexandre [Aleixandre, Aleyxandre], José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 259-260.

¹⁵³⁰ SOBRINO, Ramón. “Obiols Tramullas, Mariano” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII, Madrid, 2001. Págs. 5-7.

Divertimento se conserva en la Biblioteca Nacional una partitura general, sin las partes instrumentales¹⁵³¹, difícil de datar con exactitud aunque probablemente y atendiendo a su dedicatoria, “*para los Alumnos del Conservatorio Barcelonés de S. M. D^a. Isabel II*” es presumiblemente anterior a 1868, año en que fue destronada la propia soberana a que hace mención dicha dedicatoria.

Por su parte, el estreno del *Sexteto para piano y vientos*¹⁵³² de Tomás Bretón tuvo lugar en 1910, y estuvo a cargo de la *Sociedad Española de Instrumentos de Viento* de Madrid, como se puede observar en la siguiente reseña del año musical debida al crítico Cecilio de Roda, aparecida en la revista *La España Moderna* de marzo de 1911:

“[...] La actividad de las Sociedades españolas de música de cámara dejó algo que desear. La de *Instrumentos de viento de Madrid* dio dos sesiones (8 y 14 de Marzo), espigando en el escaso repertorio para estos instrumentos escrito, lo más saliente y lo que para el público podía constituir mayor novedad. Estrenaron un sexteto de Bretón para flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot y piano, obra de bellas sonoridades, en el que el tiempo culminante fue un bolero, a modo de *scherzo*, con su trío tan fresco y tan encantador”¹⁵³³.

La actividad de esta agrupación camerística se registra ya con cierta anterioridad. Así, en el semanario madrileño *Respetable Público*, aparece una mención a la misma el 21 de febrero de 1909:

“Sociedad de instrumentos de viento de Madrid, compuesta de los Sres. Baudot, Adán, S. Miguel, Bustos, Romo y Nogueras, flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot y piano, que actualmente celebra conciertos de música de cámara en el teatro de Lara”¹⁵³⁴.

El citado crítico Cecilio de Roda, había reseñado también algunas de las actuaciones de dicho conjunto en la ya citada revista *La España Moderna*, en este caso de marzo de 1910, pero referida a la actividad musical desarrollada el año anterior:

“[...] El año último di cuenta de la presentación en el Ateneo de Madrid de una nueva Sociedad de Música de Cámara, la *Sociedad de Instrumentos de viento de Madrid*, dirigida por el excelente compositor D. Bartolomé Pérez Casas. Compónenla los Sres. Arteta (flauta), Adán (oboe), San Miguel (clarinete), Bustos (trompa), Romo (fagot) y Nogueras (piano), y sus interpretaciones se distinguen por la perfección del empaste, del cuidado sonoro en lo que principalmente atañe a la ortografía musical. Las dos sesiones que dieron en el teatro de Lara (13 y 20 de Febrero) tuvieron tal éxito, que, a petición general,

¹⁵³¹ OBIOLS, Mariano. *Divertimento per flauto e clarinetto. Escrita para los Alumnos del Conservatorio Barcelonés de S. M. D^a. Isabel II*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, ¿?. BNE. Sign. Mp 1401/63. Esta obra se edita en el Anexo II.2.2 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁵³² BRETÓN, T. *Sexteto para piano y vientos*. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ms. Sign. M/322.

¹⁵³³ RODA, Cecilio de. “El año musical. 1910” En: *La España Moderna* (Madrid). N^o 267. Marzo de 1911. Pág. 10.

¹⁵³⁴ *Respetable Público. Semanario Ilustrado de Espectáculos* (Madrid). 21 de febrero de 1909. Pág. 4.

agregaron una tercera sesión (5 de marzo). Entre las obras ejecutadas merecen citarse especialmente los quintetos de Mozart y Beethoven y el sexteto de Thuille, el compositor de Munich, a quien el exceso de trabajo aceleró tan considerablemente la hora de la muerte¹⁵³⁵.

Junto a las tres obras anteriormente mencionadas, se puede señalar la existencia de una cuarta clasificable en el repertorio estudiado en este apartado. Se trata del *Sexteto op. 4 para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa y piano* de Josep Massot. De su existencia informan los mallorquines R. Forteza y P. Estelrich, Biel Massot y J. Parets¹⁵³⁶ datándolo en 1902, y ca. 1900-1910 respectivamente.

IV.2.2.4. El clarinete en los conjuntos camerísticos de viento. Recepción del repertorio europeo. Repertorio propiamente español.

La presencia de repertorio camerístico para conjunto de viento más o menos amplio, con la inclusión del clarinete, no debió ser ajena a la vida musical española de principios del siglo XIX. En este sentido se puede citar la reseña publicitaria aparecida en el *Diario de Madrid* del martes 5 de septiembre de 1809:

“En la librería de Villareal, calle de las Carretas, frente al correo, se hallan de venta las piezas de música siguientes: un grande trío para fortepiano, flauta y violonchelo, del Sr. Pleyel: 3 tríos para 2 flautas y fagot, del Sr. Rault: 3 dúos concertantes para 2 flautas, del Sr. Hoffmeister: un quinteto para 2 violines, 2 violas y violonchelo, del Sr. Girovetz: 3 dúos concertantes para 2 flautas, del Sr. Pleyel; y siguen 12 tocatas para flauta y violino, del Sr. Deviene: 3 grandes dúos para 2 flautas, del Sr. Pleyel: 3 Id. Id., del Sr. Deviene: 6 dúos concertantes para 2 flautas, del Sr. Pleyel: un concierto para clarinete, del Sr. Mozart: un método de clarinete, del Sr. Lefebre: un trío para flauta, clarinete y fagot, del Sr. Deviene: 2 cuartetos para flauta, clarinete, trompa o bajo, del Sr. Devienne: 3 cuartetos para flauta, violino, viola y violonchelo, del Sr. Pleyel: un concierto de flauta, del Sr. Deviene: 2 conciertos de serpentón, del Sr. Tarbouriech: un estudio de flauta, con variedad de caprichos, del Sr. Hoffmeister: y 3 tríos para flauta, violino y viola, del Sr. Rault¹⁵³⁷.

Sin embargo, la presencia de fuentes primarias que indiquen la recepción efectiva de dicho repertorio en el contexto musical español es escasísima a lo largo de todo el siglo XIX. Así, en algunos archivos se encuentran excepcionalmente algunas, muy escasas por otra parte, que quizá podrían indicar que dicho repertorio tuvo una

¹⁵³⁵ RODA, Cecilio de. “El año musical. 1909” En: *La España Moderna* (Madrid). Nº 255. 1 de marzo de 1910. Pág. 31.

¹⁵³⁶ FORTEZA, R. *Avance del catálogo general de compositores mallorquines y relación de sus obras*. Sóller: Ms. inédito, 1939. Depositado en Biblioteca Bartolomé March (Palma de Mallorca). Pág. 21. Nº catálogo 1666; ESTELRICH I MASSUTÍ, Pere; MASSOT i MUNTANER, Biel; PARETS i SERRA, Joan. “Els Massot, una familia de músics” en *Lluc n° 801 any LXXVII novembre-desembre 1997*. Palma. Págs. 17-19.

¹⁵³⁷ *Diario de Madrid* (Madrid) 5 septiembre de 1809. Pág. 268.

presencia mínima aunque efectiva en el contexto musical español. Es el caso de la Biblioteca Real en Madrid, en la que se conservan los materiales correspondientes a varios tríos para flauta, clarinete y fagot debidos a André-Frédéric Eler (Alsacia, 1764; París, 29-IV-1821)¹⁵³⁸ y a François René Gebauer (Versalles, 15-III-1773; París, 28-VII-1845)¹⁵³⁹, así como los *Tres cuartetos concertantes para flauta, clarinete, trompa y fagot Op. 4*¹⁵⁴⁰, debidos a Vincenzo Gambaro (Génova, 1785- París, 1828)¹⁵⁴¹, con evidentes signos de haber sido utilizados en la práctica. A pesar de lo que en principio podría parecer, la autoría de esta última obra es un tanto dudosa, ya que la misma es atribuida por la musicóloga Pamela Weston a Giovanni Battista Gambaro (Génova, ca. 1780; ¿?, ca. 1850)¹⁵⁴², probablemente un hermano del anterior, contradiciendo incluso la información que proporciona la propia partitura. Como señala dicha musicóloga:

“A considerable amount of music for clarinet was published under the name of Gambaro by the family firm and by other publishers. How much of this is by Giovanni Battista (known in France as Jean Baptiste) or how much is by Vincenzo (known as Vincent, and probably Giovanni’s brother) is open to doubt. There is much conflicting evidence on the printing page, the worst being Schott’s publication of the 10 Caprices op. 9 where «J. B. Gambaro» appears on the title page and «V. Gambaro» on the verso. The fact that there is no duplication of opus numbers in the compositions suggests that all came from the same pen, be it Giovanni’s or Vincenzo’s”¹⁵⁴³.

Del citado anteriormente François René Gebauer, se conserva en la Biblioteca Adalid incluida actualmente en la *Real Academia Gallega de A Coruña sus 3 pot-pourri*

¹⁵³⁸ Sin duda se trata de los *Trois Trios pour flûte, clarinette et basson*, que bajo la catalogación de opus 9, aparecieron en 1803. (FAVRE, Georges. “Eler, André-Frédéric” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 112-113). Dichos tríos se hallan archivados en la BR. Sign. Mus. 1241 (1-18).

¹⁵³⁹ Se trata probablemente de los *Trois Trios concertants pour flûte, clarinette et basson*, que bajo la catalogación de opus 29 y opus 32, se publicaron en Milán ca. 1806. (AUDÉON, Hervé; CHARLTON, David. “Gebauer. 2. François René Gebauer” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IX. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 616). Dichos tríos se encuentran archivados en la BR. Sign. Mus. 1242 (1-20).

¹⁵⁴⁰ GAMBARO, V. *Trois quatuors concertans pour flûte, clarinette, cor et basson. Opera 4, composés et dédiés à son ami Charles Duvernoy par Vt. Gambaro*. París: chez Gambaro, [s.a.]. BRM. Sign. MUS/CARP/14 (6).

¹⁵⁴¹ AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinettistica Italiana. Virtuosi e Didatti...* Pág. 39; WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 107-110.

¹⁵⁴² *Ibidem*.

¹⁵⁴³ “La empresa familiar y otros editores publicaron una cantidad considerable de música para clarinete bajo el nombre de Gambaro. La duda queda respecto a cuánta de esta música es de Giovanni Battista (conocido en Francia como Jean Baptiste) y cuánta es de Vincenzo (conocido por Vincent, y probablemente hermano de Giovanni). Hay muchas pruebas contradictorias en las versiones impresas, siendo la peor la publicación de Schott de los 10 Caprices op. 9 donde «J. B. Gambaro» aparece en la portada y «V. Gambaro» en la contraportada. La ausencia de duplicados en la numeración de los opus de las composiciones sugiere que todos salieron de la misma pluma, sea la de Giovanni o la de Vincenzo”. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 108).

en cuartetos concertantes para flauta, clarinete, trompa y fagot, en edición original del siglo XIX debida al editor francés Pleyel y anterior como mínimo a 1827¹⁵⁴⁴.

Por otra parte, también en Madrid aunque en este caso en la Biblioteca Nacional, se conservan los materiales de una obra cuya recepción en España pudo ser efectiva en la segunda mitad del siglo XIX, máxime si tenemos en cuenta que se trata de una edición original del siglo XIX con fecha de publicación ca. 1844. Se trata en concreto de un octeto de viento basado en temas de la ópera de Simón Mayr (Ingolstadt, 14-VI-1763; Bérgamo, 2-XII-1845)¹⁵⁴⁵, *La Lodoiska*¹⁵⁴⁶.

A su vez se puede señalar la conservación en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona de un quinteto de viento, arreglo y adaptación de obras de Haydn, Mozart y Beethoven¹⁵⁴⁷ debido a Martin-Joseph Mengal (Gante, 27-I-1784; Gante, 4-VII-1851)¹⁵⁴⁸, edición original del siglo XIX, y cuya pertenencia previa al fondo documental de Joan Carreras i Dagas (Girona, 7-IX-1828; La Bisbal -Girona-, 19-XI-1900)¹⁵⁴⁹ el cual había sido reunido por dicho músico a lo largo del propio siglo XIX, indica la existencia de un cierto interés en este tipo repertorio. Con todo, hay que decir que la presencia de esta partitura debe entenderse como un hecho excepcional, en tanto no se ha podido documentar la presencia de otras obras similares.

Por otro lado, y aunque de forma muy esporádica, a lo largo del siglo XIX se puede documentar algunas interpretaciones públicas de obras encuadradas en el repertorio analizado. En este sentido, se puede señalar la presencia de un quinteto para instrumentos de viento sobre temas de la ópera *Lucía de Lammermoor* de Donizetti, en el primer concierto que realizó el 6 de noviembre de 1845 la Sociedad Filarmónica de

¹⁵⁴⁴ SOTO-VISO, Margarita. "La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX" En: *Revista de Musicología*, XVI-6 (1993). Pág. 3488-3509.

¹⁵⁴⁵ BALTHAZAR, S.L. "Mayr, Johann Simon" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 178-183.

¹⁵⁴⁶ MAYR, Simón. *La Lodovisca [La Lodoiska]: per due clarinetti, due oboe, due corni, e due fagotti*. [Ca. 1844]. BNE. Sign. MC/4422/21.

¹⁵⁴⁷ *Quintetti pour flûte, hautbois, clarinette, cor & basson, tirés des oeuvres de Haydn, Mozart & Beethoven par J. Mengal ainé*. París: Maurice Schlesinger, [ca. 1834]. Biblioteca Cataluña. Sign. M 373 a M 377.

¹⁵⁴⁸ LADE, John. "Mengal, Martin-Joseph" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVI. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 428.

¹⁵⁴⁹ BONASTRE, Francesc. "Carreras. I. Carreras Dagas, Joan" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 244-245. La pertenencia de dicha partitura al fondo documental citado se comprueba al estar la misma incluida en la catalogación que Pedrell realizó del mismo bajo la entrada nº 1163 (PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. II. Barcelona: Dip. Barcelona, 1909. Pág. 297).

Las Palmas de Gran Canaria, arreglado para la misma ocasión por el músico canario citado ya anteriormente Agustín Millares Torres, miembro de dicha sociedad¹⁵⁵⁰.

Otro ejemplo, aunque en este caso no de repertorio para quinteto de viento, sino para dúo, lo constituye el concierto ofrecido en el Real Conservatorio de Madrid el 31 de enero de 1860, y en el que Antonio Romero interpretaría entre otras, un dúo para clarinete y fagot, según se informa en el diario madrileño *La Iberia* del martes 31 de enero de 1860:

“GRAN SALÓN DEL REAL CONSERVATORIO. Concierto vocal e instrumental, para el martes 31 de enero de 1860, a las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE

1º. Dúo de piano y violín sobre motivos del *Guillermo Tell*, ejecutado por los señores Peña y Sighicelli. (Osborne y Beriot).

2º. Romanza de *Luisa Miller*, cantada por el señor Fabris. (Verdi).

3º. *Fantaisie caprice*, para violín, ejecutada por el señor Sighicelli. (Vieuxtemps).

4º. Dúo de los *Puritanos*, cantado por la señorita Ramos y el señor Fabris. (Bellini).

5º. Solo de clarinete, ejecutado por el señor Romero. (Klose).

SEGUNDA PARTE

1º. Souvenirs de *Rigoletto*, pieza par violín, ejecutada por el señor Sighicelli. (Sighicelli).

2º. Aria de la *Sonámbula*, cantada por la señorita Ramos. (Bellini).

3º. Dúo de clarinete y fagot, ejecutado por los señores Romero y Melliez.

4º. Romanza de la zarzuela *Un pleito*, cantada por el señor Fabris. (Gaztambide).

5º. *La Berceuse*, para violín, ejecutada por el señor Sighicelli. (Reber).

6º. *La Paloma*, canción española, cantada por la señorita Ramos. (Iradier).

7º. *Fantasia original*, para violín, ejecutada por el señor Sighicelli. (Dancla).

Maestros al piano, señores Iradier, Inzenga y Peña”¹⁵⁵¹.

Unos días más tarde, el viernes 3 de febrero de ese mismo año, aparecía en el mismo diario madrileño una interesante crítica del concierto anterior, en la que se ensalzaba la interpretación del clarinetista Antonio Romero y del fagot Melliez:

“CONCIERTO. En la noche del martes, tuvo efecto en el Conservatorio de música, uno de los conciertos más notables que hace mucho tiempo hemo presenciado. La justa reputación de la señorita Ramos y de los señores Sighicelli, Romero y Melliez, habían atraído al salón un concurso tan numeroso como escogido.

[...]. El señor Romero, además de un dúo, ejecutó un solo de clarinete sobre motivos de *La Sonámbula*. Para expresar todas las sensaciones que recibimos al escuchar el dulce sonido de su magnífico instrumento, sería preciso ser tan maestros, tan sublimes en la manifestación del pensamiento, como este distinguido profesor lo es en el arte. Con las grandes facultades que posee, revela siempre, en todos sus cantos, el corazón del artista que, inspirado por el instinto de lo bello, comunica a los sonidos todo el encanto que encierra el más sublime lenguaje del alma.

¹⁵⁵⁰ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lotear. *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros*. Las Palmas de Gran Canaria: Sdad. Filarmónica de Las Palmas, 1995. Pág. 50.

¹⁵⁵¹ *La Iberia* (Madrid). Martes, 31 de enero de 1860. Pág. 3.

El entusiasmo del público le prodigó todo género de aplausos.

El señor Melliez, a quien varias veces hemos tenido obligación de elogiar, es otra simpatía de todo el que ame el arte; es un joven profesor que solo con la fuerza de su genio ha llegado a dominar el fagot hasta un punto que parece increíble.

Instrumento ingrato en manos vulgares, él ha logrado dar a su tono una dulzura desconocida de sus maestros. Para él no hay dificultades que vencer, ni melodía que no exprese con el acento poético del artista inspirado. En el dúo que ejecutó con el señor Romero, estuvo felicísimo, rivalizando en bravura con su digno compañero, y compartiendo con él los estrepitosos aplausos que se les tributaron.

Felicítamos cordialmente a estos dos eminentes artistas, honra y prez de nuestro suelo¹⁵⁵².

Con todo, hay que señalar que no se ha podido documentar referencia alguna acerca de la recepción española de la importante producción musical para quinteto de viento desarrollada en el primer cuarto del siglo XIX por compositores europeos tales como Anton Reicha o Franz Danzi, la cual establecería firmemente dicho género musical en el repertorio camerístico más general¹⁵⁵³.

Por otra parte, dentro del repertorio camerístico para conjunto de viento con clarinetes, y en lo que al contexto español se refiere, se intuye que las obras para dúo de este instrumento tuvieron que disfrutar tanto de una cierta presencia, como de una relativa importancia entre los intérpretes clarinetistas españoles de la época. Así, hay que señalar la conservación en la Biblioteca de Cataluña de un importante fondo documental con partituras originales del siglo XIX en el que están representados algunos de los más importantes y conocidos dúos de este período. En la Tabla IV-18 se puede observar un listado sintético de los mismos.

TABLA IV-18
Dúos para clarinetes en la Biblioteca de Cataluña

Autor	Título	Editorial	Comentario
Henri Berton (1767-1844)	<i>Ouverture des deux mousquetaires</i>	París: chez Vtor. Dufaut et Dubois. [Entre 1824 y 1830]	Partitura de clarinete 2º. Ejemplar sin portada. Unido a continuación de: Schaffner, Nicolaus Albert. Trois duos faciles & brillants pour deux clarinetes

¹⁵⁵² *La Iberia* (Madrid). Viernes, 3 de febrero de 1860. Pág. 3.

¹⁵⁵³ SUPPAN, Wolfgang. "Wind quintet" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXVII. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 434.

Autor	Título	Editorial	Comentario
Henri Berton (1767-1844)/ P. Vaillant (arreglo)	<i>Airs de l'opéra Les deux mousquetaires; musique de Ch. H. Berton; arrangés pour deux [clarinettes] par P. Vaillant</i>	París: chez Vtor. Dufaut et Dubois. [Entre 1824 y 1830]	Partitura de clarinete 2°. Unido a continuación de: Schaffner, Nicolaus Albert. Trois duos faciles & brillants pour deux clarinettes
Friedrich Berr (1794-1838)	<i>Trois duos concertans pour deux clarinettes par Frédéric Berr</i>	París: chez Jouve. [Ca. 1828].	Partitura de clarinete 2°. Unido a continuación de: Schaffner, Nicolaus Albert. Trois duos faciles & brillants pour deux clarinettes
Bernard Henrik Crusell (1775-1838)	<i>Trois duos pour deux clarinettes composés par B. Crusell, opéra 6</i>	París: chez Gambado. [Entre 1818 y 1828].	Partitura de clarinete 2°. Unido a continuación de: Schaffner, Nicolaus Albert. Trois duos faciles & brillants pour deux clarinettes
Giovanni Battista Gambaro (1785-1828)	<i>Trois grands duos concertans pour deux clarinettes composés par J. B. Gambaro, 9e livre de duos</i>	París: chez Gambaro. [Entre 1834 y 1852].	Partitura de clarinete 2°. Unido a continuación de: Schaffner, Nicolaus Albert. Trois duos faciles & brillants pour deux clarinettes
Vincenzo Gambaro (1785-1828)	<i>Trois duos concertans pour deux clarinettes composés par Vt. Gambaro, opéra 7</i>	París: chez Gambaro, [Entre 1818 y 1828].	Partitura de clarinete 2°. Unido a continuación de: Schaffner, Nicolaus Albert. Trois duos faciles & brillants pour deux clarinettes
Vincenzo Gambaro (1785-1828)	<i>Trois duos concertans pour deux clarinettes par Vt. Gambaro, 4me. livre des duos, opéra 10</i>	París: chez Gambaro, [Entre 1818 y 1828].	Partitura de clarinete 2°. Unido a continuación de: Schaffner, Nicolaus Albert. Trois duos faciles & brillants pour deux clarinettes
Schaffner, Nicolaus Albert	<i>Trois duos faciles & brillants pour deux clarinettes composés par N. A. Schaffner, oeuvre 17</i>	París: chez tous les Marchands de Musique; Lyon: chez Arnaud. [Ca. 1830].	Partitura de clarinete 2°. Unido con Berton, H. Ouverture des deux Mousquetaires.
Weber, Carl Maria von/ P. Vaillant (arreglo)	<i>Airs choisis de Robin des bois; musique de Weber;</i>	París: chez Vtor. Dufaut et Dubois. [Entre 1821 i 1830].	Partitura de clarinete 2°. Ejemplar sin portada. Unido a continuación de: Schaffner, Nicolaus Albert. Trois duos faciles & brillants pour deux clarinettes

Autor	Título	Editorial	Comentario
Cavallini, Ernesto	<i>Sei gran duetti per due clarinetti</i>	Milano: R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C. [Ca. 1888]	

Precisamente, en lo que se refiere a música para dúo de clarinetes hay que señalar la presencia de varias fuentes manuscritas en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona (Biblioteca de Reserva) con la presencia de dos colecciones copias manuscritas formadas por tres dúos para clarinetes cada una¹⁵⁵⁴, una de ellas datada en 1838, debida al clarinetista italiano Giovanni Battista Gambaro, citado ya anteriormente, y otra sin fecha y de autor anónimo. Ante la gran similitud de estilo y escritura musical entre ambas composiciones no es descabellado atribuir su composición al mismo músico.

Por otro lado, y si bien se ha demostrado la presencia efectiva de diversas fuentes de origen europeo que confirman la presencia en España de esta categoría de repertorio, las aportaciones originales de composiciones propiamente españolas son muy escasas. Así, además del conjunto de dúos debidos al clarinetista A. Romero, que aparecieron con la publicación de su *Método Completo de Clarinete* hacia mediados del siglo XIX, los cuales serán tratados más adelante, únicamente se conserva otro ejemplo de composición que se pueda incluir en este grupo. Se trata del conjunto de tres dúos debidos a un músico desconocido, Miguel Wirtz, clarinetista probablemente militar¹⁵⁵⁵, y que actualmente se conservan en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid¹⁵⁵⁶. Esta fuente consta de dos cuadernos manuscritos, correspondientes uno al clarinete 1º y otro al clarinete 2º. Precisamente, en la penúltima página del primero se conserva también una pieza para clarinete solo denominada *Estudio de Clarinete del Sr. Miguel Wirtz* que será analizado más adelante en el apartado correspondiente a la enseñanza del instrumento en los siglos XVIII y XIX. También en la penúltima página, pero en este caso del segundo cuaderno, aparece una pequeña pieza para lo que parece ser una banda

¹⁵⁵⁴ *Trois duos concertans pour deux clarinettes, dédiés a Monsieur le Chevalier Baldi de Serralonga par J.B. Gambaro. De Joseph Ferrer. 1838. Sign. 2054/7, -cl. 1º-; Sign. 2054/8, -cl. 2º-. Trois duos pour deux clarinetes. Sign. 2054/4, -cl. 1º-; Sign. 2054/5, -cl. 2º-.*

¹⁵⁵⁵ No se han podido localizar datos biográficos del autor, pero por su apellido, de origen claramente europeo, y por los datos que se deducen de las propias partituras conservadas, se le podría situar como músico militar en algunas de las unidades de élite del ejército en aquellas época, y que estaban formadas por extranjeros o descendientes de los mismos, como las Guardias Suizas o las Guardias Valonas.

¹⁵⁵⁶ *Tres Dúos Concertantes para dos Clarinetes, compuestos por el Sr. Miguel Wirtz y dedicados a su amigo Pedro Gómez de la Torre, y ejecutados por los mismos. Obra 1ª. Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid. Ms. Sign. M/58.*

militar, con el título *Waltz de la Batalla de Torrejón* tras el cual inicialmente se había escrito la especificación “a dos leguas al norte de Valladolid entre los generales La Cuesta y Bessier en el año de 1808” y que después fue tachado¹⁵⁵⁷. En la última página del mismo cuaderno aparece también una pieza titulada “*Minuet y Walz para flauta a la Torre, día 22 de diciembre de 1819*”. Esta pieza consiste en la melodía de la flauta en el minué y el vals, y el bajo continuo únicamente del minué. La datación exacta de este dúo es complicada. Por un lado, las fechas anotadas en la misma, 1808 para la composición bandística y 1819 para la pieza de flauta, no tienen por qué referirse específicamente a las piezas clarinetísticas. Sin embargo, se puede apreciar como todas ellas están escritas aprovechando las últimas planas disponibles del cuaderno de papel pautado correspondiente al clarinete 2º, y que tras haber escrito la parte de este habían quedado libres. Por tanto, se puede deducir que las propias partes de clarinete son anteriores a la de flauta. Si además se tiene en cuenta que la escritura instrumental presente en estos dúos, está caracterizada por unas exigencias técnicas muy pronunciadas, se refuerza la idea de que su fecha más probable de composición corresponde probablemente con los últimos años de la segunda década del siglo XIX.

Por otro lado, además del interés propiamente interpretativo que se pudo desarrollar alrededor del repertorio para dúo de clarinetes, hay que señalar también su interés desde un punto de vista pedagógico. En este sentido, y como se ha comentado anteriormente, es imprescindible hacer notar la presencia en la primera y sucesivas ediciones decimonónicas del *Método Completo para Clarinete* de A. Romero¹⁵⁵⁸ de un conjunto de dúos de diversos autores, además de las 50 pequeñas lecciones originales de Romero, precisamente en forma de pequeños y breves dúos de carácter progresivo. En la Tabla IV-19 se resume la aportación de cada uno de esos autores europeos. Precisamente, hay que señalar que ese pequeño grupo de dúos de diversos autores tiene evidentemente una intención claramente didáctica máxime si se tiene en cuenta su encabezamiento que señala que se trata de “piezas características de varios autores para acostumbrarse a todo los géneros”.

¹⁵⁵⁷ El motivo de esa corrección original sería probablemente que la batalla que libraron en 1808 los generales Cuesta y Bessiers y a la que se refiere dicha anotación no se libró en Torrejón, sino en Medina de Rioseco (Valladolid) el 14 de julio de 1808. (CAYUELA FERNÁNDEZ, José Gregorio; GALLEGO PALOMARES, José Ángel. *La Guerra de la Independencia. Historia bélica, pueblo y nación en España -1808-1814-*. Salamanca: Universidad, 2008. Págs. 106-107). Así, o bien la denominación de Torrejón estaba equivocada, o bien se refería a una batalla diferente con otros protagonistas, de ahí el que probablemente cuando el autor se percató de su error, tachó la información incorrecta.

¹⁵⁵⁸ ROMERO, Antonio. *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 (3ª edición). Págs. 129 y ss.

TABLA IV-19¹⁵⁵⁹

**Dúos para clarinetes de diversos autores incluidos en el
Método completo para Clarinete de Antonio Romero**

Autor	Dúo	Comentario
Friedrich Berr	Dúo nº. 1.	Allegro Moderato
	Dúo nº. 2.	Andante sostenuto
	Dúo nº. 3.	Rondó. Allegretto ¹⁵⁶⁰
H. Klosé	Dúo nº. 4.	Moderato
	Dúo nº. 5.	Andante grazioso
	Dúo nº. 6.	Allegro alla Polaca
A. Romero	Dúo nº. 7.	Allegro risoluto
	Dúo nº. 8.	Andantino
	Dúo nº. 9.	Allegretto. Rondó
Buteaux	Dúo nº. 10.	Allegro pomposo
Lefevre	Dúo nº. 11.	Adagio
Haydn	Dúo nº. 12.	Rondó. Presto

Precisamente, acerca de los dúos publicados por A. Romero en su ya citado *Método Completo para Clarinete*, es importante señalar que originalmente se trataba, además del conjunto que aparece en la Tabla anterior, y como se ha indicado ya anteriormente, de otro grupo de 50 pequeñas piezas progresivas en forma de dúo. Su popularidad y difusión a lo largo de todo el siglo XIX debió ser considerable, al ir incluidas en el propio método, circulando incluso copias manuscritas de las mismas. Ejemplo de ello, es la conservación en el archivo musical de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena en Sevilla de un ejemplar manuscrito que contiene un conjunto de tres estudios para dos clarinetes y doce estudios para clarinete solo, que coinciden sin lugar a duda con diversos de los dúos y estudios originales de Romero publicados en el citado método. En las últimas páginas de dicho manuscrito se puede leer “Cuaderno de música clarinete. Año 1856. Manuel Barrera”¹⁵⁶¹.

Sin embargo, en ediciones contemporáneas de dicho método, basadas en la revisión que el clarinetista Julián Menéndez (Santander, 28-I-1896; Madrid, 30-XII-1975)¹⁵⁶² hizo del original en los años cincuenta del siglo XX¹⁵⁶³, aparecen un número

¹⁵⁵⁹ Precisamente uno de los dúos citados en la tabla anterior, el debido al propio Romero ha sido incluido recientemente en una grabación comercial a cargo de los clarinetistas Enrique Pérez Piquer y Josep Fuster. (CD *Homenatge a Josep Talens Sebastià*. -Enrique Pérez Piquer- Josep Fuster, clarinetes; Aníbal Bañados Lira, piano-. Barcelona: Columna Música, 2005).

¹⁵⁶⁰ Es muy probable que los tres dúos citados, sean en realidad los distintos movimientos de un único dúo debido a Berr. Lo mismo se puede aplicar a los sucesivos autores europeos representados en esta Tabla.

¹⁵⁶¹ RAMÍREZ PALACIOS, Antonio; RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. *Catálogo del Archivo Musical de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)*. Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2005. Pág. 20.

¹⁵⁶² LEIÑENA MENDIZABAL, P. “Menéndez González, Julián”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol VII. Madrid: SGAE, 2001. Pág. 450.

mayor, ya que el propio Menéndez añadió algunos dúos de su propia invención sin indicación expresa alguna. No cabe duda que su intención era actualizar el método citado como material didáctico adaptado a la enseñanza de su tiempo. Principalmente por eliminación, al comparar las ediciones decimonónicas con las sucesivas del siglo XX, pero también incluso en algunos casos siguiendo criterios de simple coherencia estilística, es posible determinar los dúos añadidos por el propio Menéndez. Estos se localizan enteramente en la tercera parte de la edición moderna, y responden a la numeración 1, 3 y 6, teniendo en cuenta además que el número 5 es una adaptación transportada del original de Romero marcado como el número 33.

IV.2.2.5. El repertorio para clarinete y conjunto camerístico de cuerda, y en agrupaciones camerísticas mixtas (viento, cuerda, teclado): Recepción de la producción europea y repertorio español.

Tras haber realizado una intensa búsqueda en numerosos archivos musicales de toda la geografía española¹⁵⁶⁴, un vaciado de numerosas fuentes secundarias, y teniendo en cuenta el análisis de los diversos tipos de fuentes primarias que han llegado hasta la época actual, entre las cuales se cuenta desde las propias partituras localizadas, hasta las referencias y críticas periodísticas a algunas interpretaciones llevadas a cabo en la época, se puede afirmar que el repertorio español para clarinete y grupo de cuerda (dúo, trío, cuarteto, quinteto o similares), o para el propio instrumento encuadrado en agrupaciones camerísticas de carácter mixto¹⁵⁶⁵, debió ser bastante escaso a lo largo del siglo XIX.

Por un lado, y en lo que respecta al conjunto de obras españolas escritas a lo largo del siglo XIX para clarinete solista y conjunto camerístico de cuerda¹⁵⁶⁶, actualmente sólo se tiene noticias de una única obra. Se trata de la *Sonata de clarinete*

¹⁵⁶³ Actualmente, la edición que circula todavía en los comercios musicales españoles en diversas reimpresiones posteriores es la debida a este insigne clarinetista y publicada por primera vez a finales de la década de los cincuenta del pasado siglo. (ROMERO, A. *Método completo para clarinete. Nueva edición en cuatro partes y un apéndice totalmente reformada y cuidadosamente revisada y adaptada al sistema Boehm y a la técnica moderna*. -Julián Menéndez, ed.-. Madrid: Unión Musical Española, [ca. 1957]).

¹⁵⁶⁴ La lista de archivos consultados se ofrece en el apartado I.4 *Fuentes documentales empleadas* incluido en la introducción del primer volumen de la presente Tesis Doctoral.

¹⁵⁶⁵ Consideramos agrupaciones camerísticas de carácter mixto aquellas en las que participan instrumentos de viento y cuerda simultáneamente, y también ocasionalmente junto con los de teclado (de entre ellos, especialmente el piano).

¹⁵⁶⁶ El *Andante y allegro para clarinete en Sib* debido a Hilarión Eslava, se consideró en su momento una obra propiamente orquestal, aunque como ya se comentó haya aparecido publicada en distintas versiones instrumentales.

[sic] con acompañamiento de Violón¹⁵⁶⁷, de autor y fecha desconocidos, aunque probablemente datada en el primer cuarto del siglo XIX. Conservada actualmente en el Archivo de la Real Capilla situado en el Palacio Real de Madrid, se ha transcrito en el Anexo II.2.4. *Repertorio para clarinete y conjunto camerístico de cuerda, y en agrupaciones mixtas (viento, cuerda y teclado)* de esta misma Tesis Doctoral.

También son muy escasas las obras conservadas que podríamos encuadrar en el segundo tipo específico de repertorio, aquel en el que el clarinete se incluye en agrupaciones camerísticas mixtas, ya que por el momento se han localizado referencias documentales únicamente de cuatro obras. Por un lado, según Lothar Siemens, se conserva en el archivo de música del Museo Canario un *Sexteto para dos clarinetes, dos trompas, violín y bajo*¹⁵⁶⁸ debido al organista y compositor Cristóbal José Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1774; Las Palmas de Gran Canaria, 1848)¹⁵⁶⁹. Por otro, un segundo ejemplo lo proporciona la *Overtura Noneto Op. 1* para violines, viola, violonchelo, flauta, clarinetes y trompas de Juan Crisóstomo Arriaga (Bilbao, 27-I-1806; París, 17-I-1826)¹⁵⁷⁰ datada en 1818, y conservada en el Museo Arriaga emplazado en la Biblioteca Municipal de Bilbao¹⁵⁷¹. Otro ejemplo es el *Septimino para flauta, clarinete, fagot, trompa, arpa, armonium y piano* del compositor catalán Mariano Obiols, citado ya anteriormente. Hay que señalar que las partituras de esta última obra no han podido ser localizadas, siendo conocida gracias a diversas referencias documentales en fuentes secundarias¹⁵⁷². Así, fue citada en una reseña biográfica del propio autor, publicada en la revista semanal barcelonesa *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*:

“[...] Como piezas instrumentales, figuran en su catálogo [de Obiols] una fantasía y tres sinfonías para grande orquesta, un *divertimento*, dos fantasías y una serenata para varios instrumentos; un *duetto* para violín y piano, dos tríos para violoncello, piano y armonium; otro para violón, violoncello y piano; otro para flauta, clarinete y fagot [probablemente en este caso se trata de un error, y se refiere al trío para flauta, clarinete y piano comentado en su momento]; un acompañamiento de piano, un septimino para flauta, clarinete, fagote, trompa,

¹⁵⁶⁷ AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Expediente 1310; Caja 223. (*Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid...* Pág. 918).

¹⁵⁶⁸ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Efeméride de seis compositores de Canarias en 1996” En: *El Museo Canario*, LI (1996). Pág. 433.

¹⁵⁶⁹ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Millares. 1. Millares Padrón, Cristóbal José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 576.

¹⁵⁷⁰ NAGORE FERRER, María. “Arriaga. 1. Arriaga Balzola, Juan Crisóstomo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 738-741.

¹⁵⁷¹ *Ibid.* Pág. 741.

¹⁵⁷² La obra aparece citada en GERICÓ TRILLA, Joaquín; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *La Flauta en España en el Siglo XIX...* Pág. 220.

armonium, arpa y piano; un *duettino* para violoncello y piano y 40 piezas de baile”¹⁵⁷³.

Por otra parte, la presencia en los cafés de las ciudades españolas más importantes, de agrupaciones musicales que podrían calificarse como “camerísticas” por su tamaño relativamente reducido, a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX ha sido ya comentada. Dicha presencia explica lógicamente el desarrollo de un repertorio de uso propio para las citadas agrupaciones, adaptado al contexto social en el que estas actuaban. Por tanto, este repertorio consistiría en muchas ocasiones probablemente en piezas ligeras, de audición sencilla, sin grandes pretensiones estéticas ni técnicas y de no demasiado fuste. La presencia ocasional del clarinete en estas formaciones fue una realidad efectiva. Así, como ejemplo particular de este tipo de repertorio que por otra parte, se presume hubo de ser bastante abundante en la época, se puede citar la *Habanera “Ondina”* de Salvador Raurich (Londres, 1869; Barcelona, 1945)¹⁵⁷⁴. El autor ya la instrumentó en su momento en varias versiones, para quinteto, con violines, chelo, contrabajo y armonium, o para octeto, añadiendo la viola, la flauta, y el clarinete¹⁵⁷⁵, muy probablemente como forma de facilitar su interpretación, flexibilizando y adaptando la plantilla requerida según las circunstancias.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos concluir que la ausencia actual de un cuerpo importante de composiciones españolas pertenecientes a este tipo de repertorio no implica que el mismo no tuviera una representación propia en la vida musical de la época. Más bien al contrario, se articuló especialmente a través de la recepción de obras surgidas en el más amplio contexto europeo. Así, son diversas las referencias documentales que confirman este hecho, y en este sentido, la creación del Conservatorio de Madrid en 1831 no dejó de tener su influencia en la recepción de algunas de las obras más importantes del repertorio europeo. Como ejemplo de ello, se puede citar la publicación del pequeño cuadernillo informativo en el que se publicitó la programación de exámenes de dicho centro de enseñanza musical en diciembre de 1831. Si observamos las páginas dedicadas al cuarto día de celebración de los mismos, y en el turno correspondiente a los alumnos de la clase de clarinete impartida por el ya citado Magín Jardín, a la sazón primer profesor de flauta y clarinete del propio conservatorio,

¹⁵⁷³ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (Barcelona). Año IX. Nº 425. 23 de diciembre de 1888. Pág. 830.

¹⁵⁷⁴ CORTES i MIR, Francesc. “Raurich i Ferriols, Salvador” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 56.

¹⁵⁷⁵ «Ondina». *Habanera por Salvador Raurich*. Biblioteca de Cataluña. Ms. Sign. 4517/2. Esta obra se edita en el Anexo II.2.4 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

se informa que “[...] *El alumno don Juan Acosta ejecutará un adagio y un rondó de un concierto de Mr. Lefebre [sic], acompañado por un cuarteto instrumental*”¹⁵⁷⁶. Como se puede observar, si bien el repertorio a interpretar, “*un adagio y un rondó de un concierto de Mr. Lefebre*”, no corresponde en principio a una obra camerística sino a una obra concertante para clarinete solista y orquesta, la agrupación con la que se acompañaba a dicho solista y que la fuente cita textualmente como “*un cuarteto instrumental*”, casi con toda seguridad un cuarteto de cuerda, hace que sea incluida dentro de este apartado.

Se puede afirmar que todo el siglo XIX está salpicado de noticias que informan de la interpretación de alguna obra incluida en este tipo de repertorio. Así, es el caso de Barcelona, en el que se puede citar como ejemplo el concierto que se anunciaba para el lunes 2 de diciembre de 1850 en el *Teatro Odeón*:

“CONCIERTO EN EL TEATRO DEL ODEÓN. – Mr. Prospero Labatut, agraciado con el primer premio del conservatorio de Francia, violín solo de la academia nacional, accediendo a las instancias de varios inteligentes y aficionados, dará un concierto público el lunes 2 de diciembre a las ocho de la noche en el teatro del Odeón, compuesto de las piezas siguientes:

Primera parte. 1º *Variaciones de violín* compuestas y ejecutadas por Mr. Labatut. 2º *Ecos de los Pirineos* por clarinete, compuestos y ejecutados por Mr. Labatut, padre. 3º *Concierto de Sor*, por guitarra, ejecutado por el Sr. de Bosch. 4º *Arieta*, cantada por el Sr. Roger. 5º *Variaciones* por piano de *Hers*, ejecutadas por don Eusebio Font. 6º Drama de *Malboroug* por violín, compuesto y ejecutado por Mr. Labatut.

Segunda parte. 1º *Dúo concertante* por piano y violín, compuesto y ejecutado por Mr. Labatut y su hermana. 2º *Arieta* por un aficionado. 3º *Variaciones* de guitarra, compuestas y ejecutadas por el Sr. de Bosch. 4º *Variaciones* por piano, ejecutadas por la señora B. aficionada. 5º *Trío* o *Variaciones concertantes* por clarinete y violín con acompañamiento de piano, compuestas y ejecutadas por los señores Labatut, padre, hijo y hermana. 6º *Tocata* para piano ejecutada por don Eusebio Font. 7º *Concierto* por violín, compuesto y ejecutado por Mr. Labatut.

No dudamos que los artistas y aficionados se apresuraran a asistir a dicho concierto, para oír a tan célebre artista, cuyo mérito hemos podido apreciar en una pequeña reunión a que asistimos.

Precio de entrada 8 rs. vn. y los que quieran procurarse billetes con anticipación pueden acudir desde ahora en casa del señor Bernareggi, instrumentista de la calle ancha”¹⁵⁷⁷.

Por otro lado, con la eclosión del asociacionismo musical español hacia 1840, se creó un clima notoriamente más favorable para la música camerística en general, en la línea más cercana a la música de salón hecho que no dejaría de influir en la recepción de

¹⁵⁷⁶ Programa de los exámenes públicos que a los once meses de su erección el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de su Augusta Protectora. Madrid: Imprenta de Repullés, 1831. BNE, sign. 2/1597. Días 11 a 15 de diciembre de 1831.

¹⁵⁷⁷ *El Áncora* (Barcelona). 1 de diciembre de 1850. Pág. 16.

algunas de las obras más importantes del repertorio de cámara para clarinete a lo largo de diferentes centros culturales del país. Fue el caso de Sevilla, donde a través del *Liceo Artístico y Literario* que había sido creado el 9 de abril de 1838, se sabe que:

“El 3 de julio de 1841 se organizó una sesión especial en homenaje a Hilarión Eslava, con motivo del estreno de su ópera *El Solitario* en Cádiz; así lo reseña la *Revista Andaluza* el 10 de julio: «[...] abrió la segunda parte un *Septuor* de Kalkbrenner ejecutado brillantemente por el Sr. Gómez en el piano y por varios profesores de la orquesta [...]»¹⁵⁷⁸.

Por su parte, en Madrid, tras la creación de la *Sociedad de Cuartetos* en 1863¹⁵⁷⁹ como respuesta en cierta manera lógica ante la pujanza del citado asociacionismo musical, pudieron oírse algunas de las obras camerísticas con clarinete y grupo de cuerda, o agrupación mixta, más importantes del repertorio internacional. Según la información proporcionada por Mónica García:

“También intervinieron ocasionalmente otros intérpretes como Adolfo de Quesada (en 1868), Mariano Vázquez (1868), el violinista y compositor Miguel Carreras (1869), el clarinetista y editor Antonio Romero (el 11 de enero de 1875 colabora en la ejecución del Quinteto en La, K. 581, de Mozart) [...]»¹⁵⁸⁰.

Según la misma investigadora:

“[...] En la ejecución del *Septimino* en Mi bemol op. 20 de Beethoven, en 1886, intervinieron Federico Fischer, Font, Manuel Lucientes y Muñoz. El estreno por la Sociedad del Quinteto en Si menor op. 115 de Brahms contó, además, con la participación del clarinetista Yuste”¹⁵⁸¹.

Precisamente, respecto al *Septimino* op. 20 de Beethoven es importante señalar que posiblemente fue una de las obras camerísticas que gozó de mayores índices de popularidad, y por tanto de las que más interpretaciones disfrutó. Sintomático de ello es que en el Archivo de la Real Capilla del Palacio Real se conserve un juego de partituras datado en 1861, con aspecto de haber sido interpretado de forma efectiva¹⁵⁸². También en un centro geográficamente tan alejado de la capital como la ya citada Biblioteca

¹⁵⁷⁸ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Asociacionismo musical en la Sevilla Romántica. El Liceo Artístico y literario” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX (2001). Pág. 77. El *Septuor* interpretado sería seguramente el *Septeto Op. 132* en La, para piano, oboe, clarinete, trompa, fagot, violonchelo y contrabajo datado ca. 1835. (DEKEYSER, Paul. “Kalkbrenner, Frédéric” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 328-330).

¹⁵⁷⁹ CORTIZO, M^a Encina; SOBRINO, Ramón. “Sociedades. I. España” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 1071.

¹⁵⁸⁰ GARCÍA, Mónica. “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX. (2001). Pág. 164.

¹⁵⁸¹ *Ibid.* Pág. 164 (Nota a pie de página nº 96). En el mismo artículo, página 193, se proporciona otra fecha distinta para el estreno, el 15 de diciembre de 1893, del Quinteto op. 115 de Brahms.

¹⁵⁸² AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Expediente 74; Caja 71. (*Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid...* Pág. 186).

Adalid incluida actualmente en la *Real Academia Gallega* de A Coruña se conserva un ejemplar de dicha obra cronológicamente bastante anterior a la fuente citada conservada en la Real Biblioteca, puesto que según Margarita Soto-Viso, ya se encontraba en el fondo Adalid como mínimo en 1827¹⁵⁸³.

Precisamente, en lo que respecta a la popularidad de la citada obra, y tal como afirma la propia Mónica García en lo que respecta al contexto madrileño:

“[...] ejecutado por vez primera en 1864 [el *Septimino* en Mib Op. 20 de Beethoven], se hizo merecedor de excelentes críticas, entre las que destaca la realizada por Pérez Galdós en *La Nación* [Nº 62, de 11 de marzo de 1866] a propósito de su interpretación dos años después en el Conservatorio”¹⁵⁸⁴.

Sin embargo, debe ser refutada esta última afirmación realizada por la citada investigadora en cuanto que hasta el momento la fecha más temprana conocida para el estreno español del *Septimino* de Beethoven se ha de retrotraer a 1859, como prueba la información que proporciona el periódico *La Iberia* en su edición del 27 de marzo de dicho año:

“En Jovellanos [se refiere al teatro madrileño] ha tenido lugar en la noche del viernes el tercer *concierto sacro*, que ha ofrecido mucha variedad en las piezas, si bien algunas de ellas no han estado ejecutadas con la precisión y conciencia que su mérito reclamaba.

Esto, aunque sensible, no es extraño, si se atiende a que muchos de los artistas que en estos conciertos toman parte, ocupados los unos en la Capilla real y los otros en el teatro de Oriente, no tienen ni aun el tiempo necesario para los ensayos más precisos. Su aptitud e inteligencia suple en gran parte esta falta; [...]

La Caritá, de Rossini, ejecutada por mujeres solas, fue tratada con poca *caridad*, cosa por cierto extraña, tratándose de un sexo por excelencia caritativo. En el *Ave María*, de Schubert, estuvo desgraciada la Santamaría. La séptima palabra de *Cristo*, de Haydn, se nos presentó también un tanto disfrazada. En cambio, el *Motete Bone Pastor*, del maestro Eslava, y el coro de Donizetti titulado *La Campana*, ejecutado por hombres solos, gustaron mucho, y se hicieron repetir entre aplausos. [...].

En el septeto de Beethoven para violín, viola, violoncello, contrabajo, clarinete, fagot y trompa, estuvieron sumamente felices los señores Monasterio, Arche, Lasserre, Muñoz, Romero, Melliez y Rodríguez. En la *fantasía* concertante de flauta y oboe, dieron muestras de su indisputable mérito los señores Sarmiento y Romero; y el señor Lasserre, ejecutando en el violoncello un canto popular del siglo XVI, nos agradó sobremanera por su exquisita pulsación al arrancar aquellos tonos delicados a su difícil instrumento. La orquesta y los coros, bien en general. [...]

¹⁵⁸³ Beethoven. *Gran septeto Op. 20 (1ª y 2ª partes)* [...] Ed. Schlesinger, 118, 118#. Sign. 48-54. (SOTO-VISO, Margarita. “La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 -1993-. Págs. 3488-3509).

¹⁵⁸⁴ GARCÍA, Mónica. “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX. (2001). Pág. 164.

¹⁵⁸⁵ *La Iberia*. *Diario Liberal de la mañana*. (Madrid) 27 de marzo 1859. Pág. 3.

La anterior reseña periodística prueba además, la destreza de Antonio Romero, capaz de interpretar en el mismo concierto una obra del repertorio clarinetístico habitual (el Septimino Op. 20 de Beethoven), para luego cambiar de instrumento y presentarse con una fantasía concertante para flauta y oboe, acompañando al famoso flautista de la época Pedro Sarmiento Verdejo (Madrid, 23-X-1818; Madrid, 5-II-1882)¹⁵⁸⁶.

A partir de este momento, y hasta finales del siglo XIX y primeros años del XX, son muy abundantes las noticias y reseñas periodísticas dando cuenta de la interpretación de la obra en Madrid, especialmente por los mejores clarinetistas de cada época, entre ellos los ya citados Antonio Romero, Enrique Fischer, y Enrique Calvist, o ya a finales de siglo Miguel Yuste, también citado con anterioridad.

También en Barcelona se pudo oír ocasionalmente la obra o partes de la misma a partir de las últimas décadas del siglo XIX. En este sentido, la primera mención que documenta la audición de la misma en la ciudad condal data del viernes 15 de marzo de 1872:

“Esta noche a las ocho y media, tendrá lugar en el Ateneo Catalán el cuarto de los conciertos que dicha sociedad acordó dar en la presente Cuaresma, cuyo programa es el siguiente:

Primera parte. -1º. Sinfonía: Flauta mágica; pieza de conjunto, de Mozart. -2º. Cuarteto: Obra 97, tema variado, Himno austriaco; violines, viola y violoncello, de Haydn. -3º. Noneto: Obra 77, tema variado; violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot, de Onslow. -4º. Septimino: primer tiempo, alegre; piano, flauta, oboe, trompa, viola, violoncello y contrabajo, de Hummel.

Segunda parte. -1º. Célebre quinteto: Número 6 en sol menor. Primer tiempo y minueto; violines, violas y violoncello, de Mozart. -2º. Septimino: Obra 20, Adagio; violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violoncello y contrabajo, de Beethoven. -3º. Quinteto (des truites): Obra 114, Andante y scherzo presto; piano, violín, viola, violoncello y bajo, de Schubert. -4º. Serenata: Pieza de conjunto, de Wekerlin.

Ejecutantes: -Violines, T. Güell y L. Quintana. -Viola, F. Puiggener. -Violoncello, J. Baucis. -Contrabajo, J. Ribera. -Flauta, J. Fornelio. -Oboe, F. Daunis. -Clarinete, J. Ayné. -Trompa, A. Cots. -Fagot, J. Puig. -Piano, C. Martínez. -Órgano-armonium, C. Ribera.

A las ocho y media de la noche.

Nota. -El piano y armonium, son de la acreditada fábrica del señor Bernareggi¹⁵⁸⁷.

Al año siguiente, encuadrado también en los conciertos cuaresmales se pudo volver a escuchar parte de la obra:

¹⁵⁸⁶ SOBRINO, Ramón. “Sarmiento Verdejo, Pedro” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 835-836.

¹⁵⁸⁷ *La Convicción* (Barcelona). Viernes, 15 de marzo de 1872. Pág. 744.

“Esta noche, a las ocho y media, la sociedad de cuartetos dará en el Ateneo Barcelonés una velada musical en la que se ejecutarán las piezas del siguiente programa:

-1º. Larghetto de la sinfonía 2ª Obra 36, pieza de conjunto, de Beethoven. -2º. Cuarteto. Obra 31. Adagio, violines, viola y violoncello, de Mendel. [Mendelssohn?]. -3º. Cuarteto. Obra 114. Andante para violín, viola, violoncello, contrabajo y piano, de Schubert. -4º. Lohengrin. Pieza de conjunto, de Wagner.

Segunda parte. -1º. Septimino. Obra 20. Aire variado y scherzo. Violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violoncello y contrabajo, de Beethoven. -2º. Cuarteto. Obra 97. Tema variado, himno austriaco. Violines, viola, y violoncello, de Haydn. -3º. Sexteto. Obra 90, Andante y scherzo. Piano, violines, viola, violoncello y contrabajo, de Bertini. -4º. Sinfonía, Flauta Mágica. Pieza de conjunto, de Mozart.

Ejecutantes: -Violines, T. Güell y L. Quintana. -Viola, F. Puiggener. -Violoncello, J. Baucis. -Contrabajo, J. Ribera. -Flauta, J. Fornelio. -Oboe, F. Daunis. -Clarinete, J. Ayné. -Trompa, A. Cots. -Fagot, J. Puig. -Piano, C. Martínez. -Órgano-armonium, C. Ribera.¹⁵⁸⁸

En ocasiones se registró la interpretación de la citada obra de Beethoven en versiones que actualmente serían calificadas de poco ortodoxas, al ser ejecutadas por la agrupación orquestal al completo, al menos en lo que respecta a la sección de cuerda. Es el caso del concierto celebrado por la madrileña Sociedad de Conciertos el domingo 18 de abril de 1880, tal y como señalaba la publicidad periodística aparecida en el diario de la propia capital *La Iberia* el día anterior:

“Mañana, 18 de abril, a las dos en punto de la tarde, se celebrará en el teatro y circo del Príncipe Alfonso, por la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección del maestro Sr. Vázquez, el noveno y último concierto.

He aquí el programa:

PRIMERA PARTE.

1º. *La part du diable*, obertura, Auber; 2º. *Marcha festival*, Gounod; 3º. *Motto perpetuo*, ejecutado por los primeros violines (instrumentación de su autor), Paganini; 4º. *Cuarta polonesa*, escrita por encargo de la Excm. Diputación provincial y dedicada a S.M. la reina doña María Cristina, Marqués.

Descanso de quince minutos.

SEGUNDA PARTE.

Gran septeto (obra 20) para clarinete, fagot, trompa, violín, viola, violón y contrabajo, ejecutado por los Sres. Ficher [sic] (D. Enrique), Viglietti (don Luis), Font y todos los instrumentistas de cuerda: 1º. Adagio-Allegro con brio; 2º. Andante con variaciones; 3º. Scherzo; 4º. Andante-Presto, Beethoven.

Descanso de quince minutos.

TERCERA PARTE

1º. Fantasía de *Giovanna de Guzman*, para arpa, ejecutada por la Sta. Doña Vicente Tormo, con acompañamiento de orquesta, Labarre.

2º. Fantasía para violín (obra 100) ejecutada por los primeros violines, con acompañamiento de orquesta (a petición), Ch. Beriot.

3º. *Marcha de las antorchas* (núm. 2), Meyerbeer¹⁵⁸⁹.

¹⁵⁸⁸ *La Convicción* (Barcelona). Viernes, 28 de febrero de 1873. Pág. 467.

¹⁵⁸⁹ *La Iberia* (Madrid). Sábado, 17 de abril de 1880. Pág. 3.

La extrema popularidad que alcanzó el *Septimino* se puede apreciar en la crítica periodística aparecida en el diario madrileño *La Iberia* de 11 de abril de 1881 referente al concierto interpretado el día anterior por la Sociedad de Conciertos de la capital:

“Ayer tarde se verificó el sexto de los conciertos que en la presente temporada tiene ofrecidos la antigua sociedad de profesores que dirige el señor Vázquez.

Aunque ninguna obra nueva anunciaba el concierto, muy semejante al que otros años se ha celebrado en el mismo día, la circunstancia de que formaban parte de él composiciones tan notables como el gran *septeto* de Beethoven, la sinfonía de *Struensee*, y la bellísima romanza de clarinete del *quinteto en la* de Mozart, daba importancia a la solemnidad musical del día, y prometía que el de ayer sería uno de los más brillantes de la temporada.

Así ha sido, en efecto: las tres obras de la primera parte del programa han sido escuchadas con agrado y bastante aplaudidas, en especial el *andante con motto*, de Schubert, y la *marcha religiosa* del Sr. Espí, que no carece de inspiración y está muy bien instrumentada.

Pero el gran suceso estaba reservado al *septeto* de Beethoven (obra 20), que comprendía la segunda parte del programa. Inútil es repetir de nuevo los entusiastas elogios que tantas veces se han tributado a esta grandiosa obra, la más perfecta acaso de cuantas se conocen en el género instrumental. Todas las personas aficionadas a la música la conocen, y no hay necesidad de que se les hable de su mérito. Baste decir que la ejecución por parte de la Sociedad de Conciertos, ha sido ayer brillantísima, incomparable y en todos conceptos perfecta.

El público ha aplaudido con gran entusiasmo los cuatro tiempos del *gran septeto*, obligando a los profesores a repetir los tres últimos, que son el *andante* con variaciones, el *scherzo* y el *presto* final. Los solistas Sres. Ficher [sic], Lucientes y Pont han hecho en esta obra un papel brillante, así como los violines, que han hecho prodigios en la *fermata* del tiempo final.

De la tercera y última parte del concierto se ha aplaudido también con calor la gran *sinfonía* de *Struensee*, de Meyerbeer, la más acabada de sus obras sinfónicas.

El *largo* de Mozart, que forma parte de su magnífico *quinteto en la*, ha merecido como siempre los honores de la repetición entre ruidosos aplausos. La parte de clarinete muy bien ejecutada por el Sr. Ficher [sic].

El público todo ha salido en extremo complacido de esta brillante función. A ella han asistido SS. AA. las infantas doña Isabel, doña Eulalia, y doña Paz”¹⁵⁹⁰.

Respecto a la recepción en España del citado *Septimino* de Beethoven, en la Tabla IV-20 se indica cronológicamente las fechas en que se ha podido documentar su interpretación, la fuente que lo indica, así como el intérprete cuando este es conocido.

TABLA IV-20
Interpretaciones del Septimino Op. 20 de Beethoven
en Madrid y Barcelona hasta 1899, según fuentes hemerográficas.

AÑO	Fecha de interpretación	Lugar	Intérprete	Fuente
1859	27 de marzo	Madrid	Romero	<i>La Iberia</i> . 27 de marzo de 1859.
1864	18 de diciembre	Madrid		Citado por Mónica García ¹⁵⁹¹ .

¹⁵⁹⁰ *La Iberia* (Madrid). Lunes, 11 de abril de 1881. Pág. 3.

¹⁵⁹¹ GARCÍA, Mónica. “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX. (2001). Pág. 168.

AÑO	Fecha de interpretación	Lugar	Intérprete	Fuente
1871	26 de marzo	Madrid	Fischer	<i>La Iberia</i> . 26 de marzo de 1871.
1872	15 de marzo	Barcelona	Ayné	<i>La Convicción</i> . Viernes 15 de marzo de 1872.
1872	28 de febrero	Barcelona	Ayné	<i>La Convicción</i> . Viernes 28 de febrero de 1873.
1875	14 de marzo	Madrid	Fischer	<i>La Iberia</i> . 14 de marzo de 1875.
1877	11 de octubre	Madrid	Fischer	<i>La Iberia</i> . 11 de octubre de 1877.
1878	14 de abril	Madrid	Fischer	<i>La Iberia</i> . 14 de abril de 1878.
1878	5 de mayo	Madrid	Fischer	<i>La Iberia</i> . 5 de mayo de 1878.
1879	6 de abril	Madrid	¿?	<i>La Iberia</i> . 6 de abril de 1879.
1879	26 de octubre	Madrid	¿?	<i>La Iberia</i> . 26 de octubre de 1879.
1879	1 de noviembre	Madrid	Fischer	<i>La Iberia</i> . 1 de noviembre de 1879
1880	18 de abril	Madrid	Fischer	<i>La Iberia</i> . 17 de abril de 1880.
1881	10 de abril	Madrid	Fischer	<i>La Iberia</i> . 10 y 11 de abril de 1881.
1882	21 de enero	Madrid	¿?	<i>La Iberia</i> . 21 de enero de 1882.
1883	15 de abril	Madrid	Fischer	<i>La Iberia</i> . 15 de abril de 1883.
1884	6 de abril	Madrid	Fischer	<i>La Iberia</i> . 6 de abril de 1884.
1889	14 de abril	Madrid	Calvist	<i>La Iberia</i> . 14 de abril de 1889.
1890	30 de marzo	Madrid	Calvist	<i>La Iberia</i> . 30 de marzo de 1890.
1895	3 de febrero	Madrid	Yuste	<i>La Iberia</i> . 2 de febrero de 1895.
1897	4 de febrero	Madrid	Yuste	<i>La Iberia</i> . 2 de febrero de 1897.
1897	11 de abril	Madrid	Yuste	<i>La Iberia</i> . 9 de abril de 1897.
1898	3 de abril	Madrid	Yuste	<i>La Iberia</i> . 3 de abril de 1898.

Por otro lado, hay que señalar que si bien el *Septeto* de Beethoven fue la más popular, no fue la única obra camerística para plantilla instrumental mixta (clarinete, otros instrumentos de viento e instrumentos de cuerda) que se interpretó en la España del último tercio del siglo XIX. Así, ya se ha documentado la presencia de obras similares en Barcelona, tal como el *Noneto Op. 77* para violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot del músico francés George Onslow (Clermont-Ferrand, 27-VII-1784; Clermont-Ferrand, 3-X-1853)¹⁵⁹², interpretado precisamente en la ciudad condal en el mismo concierto que tenía lugar el viernes 15 de marzo de 1872 en el que supuestamente se interpretaba por primera vez el *Septeto Op. 20* de Beethoven, y cuya reseña publicitaria periodística, aparecida en el diario barcelonés *La Convicción* del mismo día, ya se ha reproducido anteriormente.

Otras obras similares, como el *Octeto* para violines, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, fagot y trompa de Schubert comenzaron también a ser interpretadas en los últimos años del siglo XIX o primeros del XX. Así, se ha podido

¹⁵⁹² NIAUX, Viviane. "Onslow, (André) George (Louis)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XVIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 413-414.

documentar la que presumiblemente fue la primera audición de dicha obra en Barcelona, el 5 de junio de 1898:

“En celebración del centenario de sus conciertos, la Asociación musical de Barcelona dará el domingo próximo, día 5, una sesión extraordinaria de música de cámara, bajo el siguiente programa: Beethoven, Septimino, ob. 20, para cuarteto de cuerda, clarinete, trompa y fagote. Schubert, Octeto, ob. 166, para quinteto de cuerda, clarinete, trompa y fagote. Saint-Saëns, Septimino, ob. 65, para piano, quinteto de cuerda y trompeta.

El interés principal de la sesión reside en el Octeto, de Schubert, cuya audición será la primera en Barcelona, y en el Septimino de Saint-Saëns, una de las obras que más fama han dado a su autor y de la cual se dio únicamente una audición en el Lírico, cuando la primera venida de Saint-Saëns, en 1881.

Contra la costumbre establecida de fraccionar el célebre septimino de Beethoven, en el referido concierto de la Asociación se ejecutarán todos los seis tiempos de que se compone dicha obra.

Con el programa de esta sesión va incluido un resumen de las obras ejecutadas en aquella sociedad desde su fundación, resultando un documento de suma importancia para la historia del movimiento musical de esta ciudad”¹⁵⁹³.

Con todo, esta interpretación ya no sería un hecho aislado. Así, se puede documentar una nueva aparición de la citada obra unos años después en la misma ciudad condal. Así, en la revista barcelonesa *La Ilustración Artística* de 11 de abril de 1904 se puede leer la siguiente reseña:

“[...] La «Associació Wagneriana» ha dado una interesante audición dedicada a Schubert y compuesta del cuarteto en *si bemol mayor* (op. 168) para instrumentos de cuerda, y el octeto (op. 166) para dos violines, viola, violoncelo, contrabajo, trompa, clarinete y fagot, en cuya ejecución fueron muy aplaudidos los Sres. Munner, Marcel, Estera, Dini, Valls, Richard, Nori y Sadurní”¹⁵⁹⁴.

Por otro lado, una de las obras maestras del repertorio camerístico para clarinete y conjunto de cuerda, tal como el *Quinteto op. 115* de J. Brahms fue estrenada en España por la denominada *Sociedad de Cuartetos* de Madrid junto al clarinetista Miguel Yuste. Dicho estreno tuvo lugar en Madrid el 15 de diciembre de 1893, pudiendo ser considerada esta fecha bastante temprana en lo que se refiere a la recepción concreta de esta obra, máxime si se tiene en cuenta que la misma había sido compuesta por el compositor alemán en 1891, por lo que el estreno español se adelantó incluso en un año a su estreno en un centro de la importancia de Nueva York¹⁵⁹⁵. Algunas críticas al estreno, como la de Esperanza y Sola señalan que:

¹⁵⁹³ *La Vanguardia* (Barcelona). 2 de junio de 1898. Pág. 2.

¹⁵⁹⁴ *La Ilustración Artística* (Barcelona). 11 de abril de 1904. Pág. 258.

¹⁵⁹⁵ LAWSON, Colin. *Brahms Clarinet Quintet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Págs. 36-40.

“[...] es lo cierto que, en realidad, se ha tenido a Brahms por el continuador del autor de la Novena sinfonía, y que los últimos cuartetos de éste los ha mirado como los modelos más acabados. De esto y de la severidad que dicen tiene con sus propias obras, después de arduas tareas de corrección nace, a mi juicio, el que las más modernas que de él se conocen, sin dejar de revelar una inspiración fecunda, nutrida no pocas veces en los cantos populares de su patria, un estilo elevado, una originalidad grande en los ritmos y en las modulaciones, adolezca a veces de un exceso de trabajo armónico y de un cierto modernismo, merced a lo cual cuesta trabajo al oyente encontrar, entre el cúmulo de detalles y riquezas de contrapunto, la idea melódica, base y alma de toda aquella labor”¹⁵⁹⁶.

Con todo, el estreno fue un éxito total y abrumador como se describe en otra crónica periodística de la época:

“[...] al terminar el *allegro* resonó unánime y cerrada, una explosión de aplausos en la sala. Luego en el curso del *adagio con sordino* [sic], [...] oyéronse con frecuencia esos bravos por lo bajo que revelan la simultaneidad del entusiasmo y del deseo de no perder una nota, y al final estalló una verdadera tempestad de bravos y palmas [...]. Resulta, pues, justificada, la fama de que venía precedido el quinteto, a juzgar por la franca sanción que le otorgó anoche el público”¹⁵⁹⁷.

Si como se ha comentado, el estreno en Madrid del Quinteto Op. 115 para clarinete y cuerdas de J. Brahms se llevó a cabo en fecha temprana, su primera audición en Barcelona tuvo que esperar unos años. Así, según información aparecida en el diario barcelonés *La Vanguardia* del martes 24 de junio de 1913:

“La Asociación Musical de Barcelona dará el próximo viernes el concierto 228, dedicado por completo a Brahms.

Componen el programa: el *Cuarteto en la menor*; la primera audición del *Quinteto en si menor*, para instrumentos de cuerda y clarinete, y *Lieders* cantados por la señorita Andrea Fornells”¹⁵⁹⁸.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX representaron presumiblemente un momento de actualización de la música camerística española respecto a la recepción del gran repertorio camerístico europeo, recuperando el terreno perdido, o cuanto menos aminorándolo considerablemente, respecto a la brecha cronológica que se puede observar en muchos casos a lo largo de todo el siglo XIX en relación con el contexto musical europeo. Así, se puede señalar la recepción de otras obras que si bien actualmente son menos conocidas, no dejaron de ser interesantes en su momento, en cuanto suponían de recepción de los estilos musicales imperantes en la Europa de la

¹⁵⁹⁶ *La Ilustración española y Americana*, n° IV. 30-I-1894. (Cit. en GARCÍA, Mónica. “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX, -2001-. Pág. 183).

¹⁵⁹⁷ *El Imparcial*, 16-XII-1893. (Cit. en *Ibid.* Pág. 183).

¹⁵⁹⁸ *La Vanguardia* (Barcelona). Martes 24 de junio de 1913. Pág. 11.

época. En este sentido se puede citar la interpretación de música del austríaco Walter Rabl (Viena, 30-XI-1873; 11-VII-1940), quien había aparecido frecuentemente como director invitado del Teatro Real de Madrid entre los años 1907 y 1924¹⁵⁹⁹. Según el crítico Cecilio de Roda, en una de sus crónicas musicales datada en marzo de 1910 pero referida a la actividad musical desarrollada a lo largo del año 1909:

“[...] Las sesiones del Cuarteto Francés tuvieron dos características: la de la gran intervención que concedieron a las obras con piano, utilizando el concurso de D. José Guervós, y el de introducir en un concierto unos *lieder* de Grieg, cantados por la señorita Ortega Villar. El repertorio se movió en lo ya conocido y estrenado: sólo el cuarteto incompleto de Grieg y un cuarteto para piano, clarinete, violín y violonchelo, de Rabl, obra de juventud, poco interesante, figuraron como novedad en sus programas [...]”¹⁶⁰⁰.

La citada obra para piano, clarinete, violín y violonchelo, se corresponde sin duda alguna con el Cuarteto Op. 1 del citado compositor, obra que había sido premiada en 1896 con el primer premio del concurso organizado por la “Wiener Tonkünstlerverein” bajo el patrocinio del propio Brahms, quien influiría incluso para lograr su publicación por el editor Simrock¹⁶⁰¹.

Por otro lado, si bien las fuentes que documentan directamente la recepción de diversas obras del repertorio camerístico internacional para clarinete y conjunto de cuerda o para clarinete y agrupación camerística mixta no son especialmente abundantes, y a pesar de que como se ha podido observar revisten por lo general una cierta importancia en sí mismas, no se ha de obviar por su parte la presencia efectiva en diversos fondos españoles de partituras de la época clasificadas dentro de estos parámetros. Esta misma presencia denota evidentemente la existencia de un interés por dichas tipologías del repertorio. Así, en la ya citada Biblioteca Adalid de la *Real Academia Gallega* de A Coruña se conservan, junto a un importante fondo de partituras camerísticas y orquestales anteriores a 1827, otros materiales musicales que se pueden incluir en el tipo de obras que estamos analizando. Entre ellas podemos citar el *Gran Septeto Op. 62*¹⁶⁰² de Conradin Kreutzer (22-XI-1780; 14-XII-1849)¹⁶⁰³, el *Gran*

¹⁵⁹⁹ STRAUSS, John F.; STRAUSS, Virginia F. “Rabl, Walter” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XX. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 706.

¹⁶⁰⁰ RODA, Cecilio de. “El año musical. 1909” En: *La España Moderna* (Madrid). Nº 255. 1 de marzo de 1910. Pág. 29.

¹⁶⁰¹ STRAUSS, John F.; STRAUSS, Virginia F. “Rabl, Walter” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XX. New York: Oxford University Press, 2001. Pág. 706.

¹⁶⁰² C. Kreutzer. *Gran Septeto Op. 62 para violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violonchelo y contrabajo*. Ed. A. Pennaur, AP196. Sign. 48-54. (SOTO-VISO, Margarita. “La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 -1993-. Págs. 3488-3509).

*Noneto Op. 31*¹⁶⁰⁴ de Luis Spohr (5-IV-1784; 22-X-1859)¹⁶⁰⁵ o el *Octeto Op. 32*¹⁶⁰⁶ del mismo compositor.

Por su parte, en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional encontramos también un fondo de partituras similar, del que podemos citar la *Grande sérénade en potpourri*¹⁶⁰⁷ de Johann Nepomuk Hummel (Bratislava, 14-XI-1778; Weimar, 17-X-1837)¹⁶⁰⁸, otro ejemplar del *Gran Noneto Op. 31*¹⁶⁰⁹ de L. Spohr, obra ya citada anteriormente, o el *Septeto Op. 40*¹⁶¹⁰ de A. Blanc (1828-1885)¹⁶¹¹. También hay que señalar la existencia en la propia Biblioteca Nacional de materiales de los *Tríos para piano, clarinete y violonchelo* de L. van Beethoven. En ella se conservan dos ediciones distintas del *Trío Op. 11*, cuya aparición en el mercado se puede datar entre 1825 y 1841 la primera¹⁶¹², y ca. 1855 la segunda¹⁶¹³, así como un ejemplar del *Trío Op. 38*¹⁶¹⁴, cuya edición se puede datar ca. 1855. Por su parte, en la Biblioteca Real se conserva a su vez un ejemplar de esta misma obra, con el aspecto de haber sido utilizado en la práctica interpretativa¹⁶¹⁵. En base al título específico que se asigna a esta obra en estos

¹⁶⁰³ BRANSCOMBE, Peter. "Kreutzer, Conradin" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 906-908.

¹⁶⁰⁴ L. Spohr. *Gran Noneto Op. 31 para violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa*. Ed. Richault, 1025R. Sign. 292. (SOTO-VISO, Margarita. "La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX" En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 -1993-. Págs. 3488-3509).

¹⁶⁰⁵ BROWN, Clive. "Spohr, Louis" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 198-211.

¹⁶⁰⁶ L. Spohr. *Octeto Op. 32 para violín, 2 violas, violonchelo, clarinete, 2 trompas y contrabajo*. Ed. Richault, 1025R. Sign. 294. (SOTO-VISO, Margarita. "La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX" En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 -1993-. Págs. 3488-3509).

¹⁶⁰⁷ *Grande sérénade en potpourri pour le piano forte, violon, guitare, clarinette et basson, ou flûte et violoncelle composée et dédiée à Monsieur le Comte François de Pálffy à l'occasion des soirées musicales qu'il à fait produire dans le jardin botanique de Schönbrun par Jean Nep. Hummel*. Viena: Artaria et Comp. Ca. 1814. BNE. Sign. MC/3887/15.

¹⁶⁰⁸ SACHS, Joel. "Hummel, Johann Nepomuk" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XI. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 828-836.

¹⁶⁰⁹ *Grand nonetto pour violon, alto, violoncelle, contrabasso, flûte, hautbois, clarinette, basson et cor, op.31 composé par Louis Spohr*. Paris: Richault. Ca. 1820. BNE. Sign. Mp/3976/11.

¹⁶¹⁰ *Septuor pour violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrabase, oeuvre: 40 par Adolphe Blanc*. Paris: S. Richault. Ca. 1861. BNE. Sign. MC/727/10. En la portada manuscrita aparece la siguiente inscripción "Affect par l'auteur au compositeur Barbieri, 22 décembre 1860, Adolphe Blanc".

¹⁶¹¹ RICART MATAS, J. *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona: Iberia, 1980. Pág. 131.

¹⁶¹² *Trio pour piano, clarinette ou violon et violoncelle, oeuvre 11 par L. van Beethoven*. Paris: Richault. Entre 1825 y 1841. BNE. Sign. Mp/2390/6.

¹⁶¹³ *Trio pour piano, clarinette ou violon et violoncelle, op. 11 par Beethoven*. Paris: Brandus et Cie. Ca. 1855. BNE. Sign. M/397(4) -partitura-, M/1681(4) y M/1682(4) -partes instrumentales-.

¹⁶¹⁴ *Grand trio pour piano, clarinette ou violon et violoncelle, op. 38 par Beethoven*. Paris: Brandus et Cie. Ca. 1855. BNE. Sign. M/397(5) -partitura-, M/1681(5) y M/1682(5) -partes instrumentales-.

¹⁶¹⁵ *Grand trio pour le piano forté avec accompagnement de clarinette ou violon et violoncelle concertante. Op. 38 par Louis van Beethoven*. Paris: Pleyel. Como fruto de las distintas clasificaciones y ordenaciones que ha sufrido la Biblioteca Real a lo largo de los años, las distintas partituras parciales de piano y de violonchelo, clarinete y violín no se encuentran unidas bajo una misma signatura. Así, la

materiales concretos, “*Grand trio pour le piano forté avec accompagnement de clarinette ou violon et violoncelle concertante [...]*”, en el que se señala claramente que el clarinete o el violín son instrumentos “acompañantes”, rasgo por otro lado bastante usual en la edición de este tipo de obras a finales del siglo XVIII y primeros años del XIX y contrapuesto a la costumbre posterior de situar a los distintos instrumentos en pie de igualdad, y teniendo en cuenta que la editorial Pleyel fue fundada en 1795 y estuvo en activo treinta y nueve años, hasta 1834¹⁶¹⁶, se puede afirmar que estas partituras corresponderían a una de las primeras ediciones de dicha obra, anterior con toda seguridad a la versión conservada en la Biblioteca Nacional.

La recepción de estas obras camerísticas no solamente nos la indica la presencia de diferentes ejemplares de partituras en diversos archivos españoles, sino que existen referencias directas a la interpretación de las mismas, especialmente a través de la prensa de la época, aunque ya del último cuarto del siglo. Así, se puede citar la interpretación en Madrid del *Trío Op. 11* el lunes 24 de abril de 1876, a cargo del clarinetista Antonio Romero, el chelista Mirecki, y el pianista Mendizábal¹⁶¹⁷. También se puede documentar su interpretación en Barcelona, como el concierto realizado el 30 de julio de 1894:

“La Asociación Musical de Barcelona dará el lunes 30 de corriente [julio de 1894] en su local de la calle de Raurich, número 8, principal, la undécima audición de música de cámara.

Se ejecutarán una sonata de Brahms para violoncello y piano, un andante de Morera para clarinete y piano, y un trío de Beethoven para clarinete, violonchelo y piano, cantándose además algunas romanzas de Schumann.

La señorita Amparo Viñas está encargada de la ejecución de dichas romanzas, y de las partes de clarinete, violoncello y piano respectivamente los señores Porrini, Castro y Pellicer.

El señor Romaní acompañará al piano las piezas de canto y el señor Morera el andante de su composición”¹⁶¹⁸.

Con todo, y a pesar de lo tardío de las fechas de interpretación que se acaban de citar, se puede documentar la presencia en venta de partituras de estas obras de

partitura de piano se encuentra archivada bajo la signatura Mus 1254 (4); la de clarinete, con claros signos de haber sido utilizada en la práctica, bajo la signatura Mus 1261 (4); la de violonchelo, también con evidencias de haber sido utilizada en la práctica interpretativa en la signatura Mus 1270 (5); finalmente la de violín, de nuevo con indicios de haber sido utilizada en la interpretación musical práctica, bajo la signatura Mus 1261 (5). Se puede asegurar con absoluta certeza que las cuatro partituras parciales citadas formaban parte de la misma edición, pues todas ellas están editadas por Pleyel y presentan el mismo número de plancha, el 711.

¹⁶¹⁶ BENTON, Rita. “Pleyel (i). (1) Ignace Joseph Pleyel” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 918-922.

¹⁶¹⁷ *La Iberia* (Madrid). Martes, 25 de abril de 1876. Pág. 4.

¹⁶¹⁸ *La Dinastía* (Barcelona). 26 de julio de 1894. Pág. 3.

Beethoven, tanto el Op. 11, como el Op. 38 en el madrileño almacén de música de Martín Salazar en agosto de 1855, como se anuncia en la *Gaceta Musical de Madrid* del 26 de dicho mes¹⁶¹⁹.

También en la Biblioteca Real, y al igual que el *Trío Op. 38* de Beethoven anteriormente citado, se conserva otro trío en este caso para piano, violín y clarinete *ad libitum*, bajo el título de “*Marches Militaires pour le Forte-Piano avec accompagnement de Violon et Clarinette (ad libitum). Composées par Pascal Taskin. Oeuvre 7*”¹⁶²⁰.

Junto a todas las anteriores hay que citar también la conservación en la Biblioteca de Cataluña de un conjunto de obras para clarinete y acompañamiento de trío y cuarteto de cuerda, que se presentan en la Tabla IV-21. Procedentes del fondo documental decimonónico del músico catalán Joan Carreras i Dagas, cuya significación en la conformación de los actuales fondos musicales de la propia Biblioteca de Cataluña ha sido ya citada anteriormente, su presencia si bien no demuestra por sí misma la interpretación efectiva de dicho repertorio, si muestra con total claridad un cierto interés en el mismo.

TABLA IV-21
Obras para clarinete y trío o cuarteto de cuerda originales
del siglo XIX y conservadas en la Biblioteca de Cataluña.

Autor	Título	Datos de edición	Signatura	Comentario
Catel, Charles-Simón	<i>Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse [...] œuvre 2ème. de quatuors</i>	Zurich: chez Jean George Nagueli, [18--].	M441 (Clarinete); M442 (Violín); M443 (Alto); M445 (Chelo).	Unido a cont. de: Winter, Peter von. 2eme. quintetti pour deux violons, deux altos, une basse, deux cors ad-libitum. Recorte adherido al pie de imprenta del primer vol.: “Lippi, Luthier ... a Marseille ...”.

¹⁶¹⁹ *Gaceta Musical de Madrid* (Madrid). 26 de agosto de 1855. Pág. 240.

¹⁶²⁰ Al igual que el *Trío Op. 38 de Beethoven*, las diferentes partituras instrumentales de dicha composición, *Marches Militaires pour le Forte-Piano avec accompagnement de Violon et Clarinette (ad libitum). Composées par Pascal Taskin. Oeuvre 7*, no se hallan reunidas bajo una misma signatura sino que están distribuidas bajo tres diferentes. Así la parte de clarinete se encuentra en la signatura Mus 1264 (1). Con respecto de haber sido tocada, pues presenta manchas de algún tipo de líquido, así como gotas y salpicaduras. Se encuentra estampado en ella un sello con la leyenda “Norberto Valdemoro. Conde de Donadio”. El resto de partituras, de piano y de violín se encuentran bajo las signaturas Mus 1271 (1) y Mus 1255 (2).

Autor	Título	Datos de edición	Signatura	Comentario
Duvernoy, Charles	<i>Trios quatuors pour clarinette, violon, alto et basse [...] 2^e. œuvre de quatuors</i>	París: Jouve, [entre 1819 y 1828].	M441 (Clarinete); M442 (Violín); M443 (Alto); M445 (Basso).	Unido a cont. de: Winter, Peter von. 2eme. quintetti pour deux violons, deux altos, une basse, deux cors ad-libitum. Recorte adherido al pie de imprenta del primer vol.: “Lippi, Luthier ... a Marseille ...”.
Pleyel, Ignaz	<i>Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse: tirés des quatuors de Pleyel; arrangés pour clarinette par Soller</i>	París: chez Imbault, [ca. 1800].	M441 (Clarinete); M442 (Violín); M443 (Alto); M445 (Basso).	Unido a cont. de: Winter, Peter von. 2eme. quintetti pour deux violons, deux altos, une basse, deux cors ad-libitum. Recorte adherido al pie de imprenta del primer vol.: “Lippi, Luthier ... a Marseille ...”.
Lefèvre, Jean-Xavier	<i>Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse [...] œuvre 2me. de quatuors</i>	París: Jouve, [entre 1819 y 1828].	M441 (Clarinete); M442 (Violín); M443 (Viola); M445 (Basso).	Unido a cont. de: Winter, Peter von. 2eme. quintetti pour deux violons, deux altos, une basse, deux cors ad-libitum. Recortes adheridos al pie de imprenta del primer vol.: “Lippi, Luthier ... a Marseille ...”, y del 4º volumen: “chez B. Viguerie ...”.
Reicha, Anton	<i>Quintetto pour clarinette en si, deux violons, alto & basse [...] œuv. 89</i>	París: Ice. Pleyel & Fils aîné, [ca. 1820]	M441 (Violín 1º); M442 (Violín 2º); M 443 (Alto); M444 (Clarinete); M445 (Chelo).	Unido a cont. de: Winter, Peter von. 2eme. quintetti pour deux violons, deux altos, une basse, deux cors ad-libitum. Recortes adheridos al pie de imprenta del tercer vol.: “Lippi, Luthier ... a Marseille ...”.

IV.3. El clarinete en la música religiosa española del XIX.

Es innegable que aunque el siglo XIX significó un verdadero, progresivo y total declive en lo que se refiere a la importancia y la proyección social que la música religiosa jugaba en el conjunto de la producción compositiva en España, el repertorio musical español de carácter religioso, así como las instituciones musicales que lo sustentaban, las capillas musicales eclesiásticas, siguieron constituyendo un elemento de peso en el conjunto del contexto histórico del XIX. Así, cualquier intento de describir el contexto musical histórico español decimonónico, aunque sea como en el caso de la presente Tesis centrado en el uso concreto de un instrumento específico, el clarinete, y la evolución de sus formas de uso a lo largo del tiempo ha de tener presente todo ese fondo de repertorio en el que el propio instrumento entró a formar parte activamente como un elemento musical más.

Por otro lado, no se pretende aquí realizar un estudio del repertorio musical español de carácter religioso del siglo XIX en sí mismo, trabajo que otros musicólogos ya realizan desde hace años¹⁶²¹, sino analizar los parámetros propios de la presencia del clarinete en dicho repertorio, y como dicho instrumento fue utilizado en la composición del mismo.

IV.3.1 La presencia del clarinete en la música religiosa española del siglo XIX.

Si bien, y como se demostró en el capítulo referido al origen del clarinete en España, el clarinete estaba presente aunque de forma esporádica en el contexto religioso-musical del país ya en las últimas décadas del siglo XVIII, no deja de ser cierto que su generalización en el ámbito religioso español se produjo bien avanzado el siglo XIX, aproximadamente en las décadas de 1820-1830. Así, del estudio de los diferentes catálogos musicales publicados de los archivos catedralicios españoles, y de las actas capitulares respectivas, se desprenden numerosísimos datos que indican el ingreso de diferentes intérpretes clarinetistas, muchas veces procedentes del ejército, o incluso militares en activo, en las capillas musicales de las catedrales españolas a lo largo de los treinta primeros años del siglo XIX. Así por ejemplo, es el caso de la Catedral de Plasencia. Según López-Calo,

¹⁶²¹ Se pueden citar entre otros muchos los trabajos debidos a VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español” En: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad, 1995. Págs. 375-405; _____, “La música religiosa en el siglo XIX español” En: *Revista Catalana de Musicologia* (Barcelona), II (2004). Págs. 181-202.

“A continuación [a finales del año 1816] se recibió a otro músico del mismo Regimiento [Regimiento de Vitoria], José Mestre, «natural de Valencia, músico tenor y de los instrumentos de serpentón y clarinete». El primero de estos dos instrumentos es muy raro en nuestras catedrales; el clarinete, en cambio, se convertiría muy pronto en un instrumento poco menos que imprescindible en las orquestas de las catedrales españolas.

Y aún se recibieron otros dos músicos más del mismo Regimiento: Vicente Parado, «músico mayor del mismo Regimiento», para segundo violín, con un sueldo muy alto, 5000 reales, y Dionisio Albi, «profesor de flauta, requinto y clarinete».

Magnífica ayuda, sin duda, para lograr una orquesta de una cierta consistencia. Lo malo fue que pocos días después supo el Cabildo que el coronel del Regimiento no les autorizaba a quedarse en Plasencia y se los había llevado al marchar el Regimiento de la ciudad. El Cabildo acordó escribir al rey «para que el coronel de permiso a los músicos para que regresen a esta ciudad»¹⁶²².

Se puede citar otros muchos casos. Así por ejemplo, en Coria se recibe en 1818 al músico Juan Mauricio oriundo de Ciudad Rodrigo, intérprete de clarinete, bajón y fagot, y en 1819 a Dioniso Allún, capacitado en el requinto, el clarinete y la flauta¹⁶²³. Los ejemplos anteriores muestran una de las características típicas de los intérpretes clarinetistas de la época, como es su frecuente competencia en otros instrumentos. En este sentido, se puede citar también como ejemplo concreto la instancia que en septiembre de 1836 dirigía el músico Mariano Tafall, procedente a su vez del ejército, como aspirante a ingresar en la capilla de la Catedral de Burgos:

“Mariano Tafall, músico mayor que ha sido del regimiento Extremadura 15 de línea, con el más profundo respeto y veneración expone que, cuando V.S.I. llamó por edictos opositores a una plaza de músico vacante en esta santa iglesia no pudo lograr el suplicante su licencia para venir a ella, pero teniendo en el día su licencia absoluta desea que V.S.I. le admitan a ser oído y a hacer los ejercicios de costumbre para obtener dicha plaza, pues el suplicante reúne las cualidades de poseer los instrumentos fagote, fígle, clarinete, flauta y violín y la edad de 23 años [...] Por todo lo expuesto suplica a V.S.I. se sirva admitirle a hacer dichos ejercicios, en lo que recibirá favor. Burgos, 18 de septiembre de 1836. Mariano Tafall”¹⁶²⁴.

Por otro lado, la presencia del clarinete en la instrumentación de las obras musicales religiosas se generaliza progresivamente también a partir de la segunda década del siglo XIX. Así, en la catedral de Orense¹⁶²⁵ el clarinete aparece por primera

¹⁶²² LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Plasencia*. Madrid: ediciones de La Coria-Fundación Xavier de Salas, 1995. Págs. 156-157.

¹⁶²³ BARRIOS MANZANO, M^a Pilar. “La música en la Catedral de Coria (Cáceres) durante el magisterio de capilla de Francisco Bernal (1814-1823)” En: *Revista de Musicología*, XIV (1991). Págs. 535-547.

¹⁶²⁴ Cit. en LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Burgos*. Vol VII. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996. Pág. 381.

¹⁶²⁵ DURO PEÑA, Emilio. *La música en la catedral de Orense*. Orense: Caixa Ourense, 1996. Pág. 228.

vez en 1814. Por su parte, en lo que respecta a la de Tuy¹⁶²⁶, el instrumento comienza a estar presente entre 1815 y 1820, aunque su uso comienza a hacerse más frecuente a partir de 1819 con las obras de Manuel Rábago (1777-1829)¹⁶²⁷. En Mondoñedo¹⁶²⁸, y aunque el instrumento se generaliza a partir de 1820-1830, existen datos y ejemplos datados en la segunda década del siglo XIX que sugieren el hecho que los clarinetes estaban sustituyendo ya, o se alternaban con flautas y oboes. En la catedral de Ávila¹⁶²⁹, si bien la primera mención al uso del instrumento aparece excepcionalmente en 1777¹⁶³⁰, este se generaliza a partir de 1817, sobre todo con las obras de Francisco Pérez Gaya (San Martín de Maldá -Lleida-, 1766?; Ávila, 7-II-1850)¹⁶³¹. En León¹⁶³², el clarinete comienza a ser utilizado más frecuentemente a partir de la década de 1830. Con anterioridad a esta fecha, sólo excepcionalmente se encuentra alguna obra de Juan Bros Bertomeu (Tortosa, 12-V-1776; Oviedo, 12-III-1852)¹⁶³³, de quien a mediados de la década de 1810 se conservan algunas obras, muy pocas, en las que aparece el clarinete. En estas el instrumento siempre sustituye al oboe, y nunca aparece en combinación con él. Por otro lado, en lo que atañe a la catedral de Huesca¹⁶³⁴, el clarinete se generaliza únicamente hacia 1820-1830.

En la zona de Levante, algunos ejemplos de instituciones catedralicias nos confirman también la tendencia reseñada. Así, en la catedral de Segorbe¹⁶³⁵ (Valencia), si bien las primeras apariciones del clarinete se registran en torno a 1800, su presencia se hace más frecuente a partir de ca. 1825. Lo mismo se puede documentar en la

¹⁶²⁶ TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. *La música en la Catedral de Tui*. La Coruña: Diputación Provincial, 1987.

¹⁶²⁷ CASARES RODICIO, EMILIO: “La música en la catedral de León: maestros del s. XVIII y catálogo musical” En: *Archivos Leoneses. Revista de Estudios y Documentación de los reinos Hispano-Occidentales*, XXXIV-67 (1980).

¹⁶²⁸ TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*. Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.

¹⁶²⁹ LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978.

¹⁶³⁰ DE VICENTE, Alfonso. “Ávila” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 887.

¹⁶³¹ LÓPEZ-CALO, José. “Pérez Gaya, Francisco” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 649-652.

¹⁶³² RUBIO ÁLVAREZ, Samuel. *Catálogo del Archivo musical de la Catedral de León*. León: Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, 2005.

¹⁶³³ CASARES RODICIO, Emilio. “Bros Bertomeu, Juan Joaquín Pedro Domingo” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 719-723.

¹⁶³⁴ MUR BERNAD, Juan José de. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*. Huesca: J.J. de Mur, 1993.

¹⁶³⁵ CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. III Catedral de Segorbe*. Segorbe: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segorbe, 1984.

catedral de Orihuela¹⁶³⁶, en la que si bien las obras más antiguas documentadas con presencia del clarinete datan de 1793, el *Villancico a 8 “Suenen por esos montes”* de Pedro Peceño Escribano¹⁶³⁷, y 1799 respectivamente, el *Recitado y aria “¡Qué asombro, qué dicha!”* de Bruno Molina (La Peraleja, -Cuenca-, ca. 1766; Murcia?, siglo XIX?)¹⁶³⁸, el uso del instrumento se hizo más frecuente también a partir de 1825-1830.

No solo en las catedrales se produjo la recepción del clarinete en las primeras décadas del siglo XIX. En centros de supuesta menor importancia, se puede documentar la misma situación. Como ejemplo, se puede citar la Colegiata de Jerez de la Frontera¹⁶³⁹ en la que es notorio que aunque el clarinete aparece con el maestro Pedro de Castro¹⁶⁴⁰ entre los años 1796 y 1814, se hace especialmente más frecuente a partir de 1810.

Por otro lado, se puede afirmar que la generalización del clarinete en la escena musical religiosa española a lo largo del siglo XIX, y especialmente en sus décadas iniciales, conllevó en la mayoría de los casos, una progresiva sustitución del oboe en las obras religiosas compuestas para surtir el día a día del funcionamiento musical de las propias instituciones musicales eclesiásticas, en parte debida posiblemente a la progresiva reducción de medios que desde un punto de vista general fueron experimentando las propias capillas a lo largo del siglo XIX. Incluso en fechas avanzadas, como los últimos años del reinado de Fernando VII, en los que los efectos de las primeras políticas liberales aplicadas durante el Trienio Liberal, ya habían afectado considerablemente a la economía de los cabildos, pero estas todavía no se habían quebrado totalmente, como ocurriría con la llegada de los liberales al poder en la década de 1830 tras la muerte de dicho monarca, se puede afirmar que sólo una parte de las composiciones religiosas se instrumentaban para orquesta completa, posiblemente las que se escribían con motivo de alguna celebración considerada de especial importancia por el correspondiente cabildo, que autorizaba en esos casos la contratación de músicos externos que reforzaran la propia capilla. Un claro ejemplo de este último extremo se

¹⁶³⁶ CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela...*

¹⁶³⁷ No se conocen datos biográficos de este músico, excepto la presencia de dos de sus obras en la propia Catedral de Orihuela en Alicante.

¹⁶³⁸ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. “Molina, Domingo Bruno” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 643-644.

¹⁶³⁹ REPETTO BETES, José Luis. *La capilla de música de la colegial de Jerez: (1550-1825)*. Jerez de la Frontera: Sexta, 1980.

¹⁶⁴⁰ No se han podido obtener datos biográficos de nacimiento y fallecimiento de este autor. Se sabe que estuvo de maestro de capilla en la colegial de Jerez de la Frontera desde 1796 hasta 1814. (ALONSO, Celsa. “Castro, Pedro de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 406).

deduce de la petición que quedó reflejada en las actas capitulares de la Catedral de Segovia en septiembre de 1828:

“Tomás Fernández y Nicolás Martín, mozos de coro, piden que «en lugar de otros músicos de fuera de la iglesia que son llamados en los días de orquesta, para tocar el clarinete y la trompa, se valga de ellos el maestro de capilla, supuesto que tienen la idoneidad suficiente». Que los comisarios de escuela informen, oyendo al maestro de capilla (3-9-1828)”¹⁶⁴¹.

Por otra parte, y en relación al planteamiento anterior, son muy ilustrativas las palabras de M^a Antonia Virgili, al acercarse a la historia de la música religiosa en el siglo XIX español:

“Lo más frecuente era que, a partir de las medidas de los gobiernos liberales y al disminuir el número de músicos de plantilla en las catedrales, disminuyera también el número de celebraciones de fiestas solemnes. Esto podría explicar el predominio de obras vinculadas al Triduo Sacro, dado que ante la reducción de las ceremonias solemnes, se conservaron únicamente algunas de especial importancia. También podría ser una explicación del mayor número respecto a otros repertorios, de los oficios de difuntos, obras compuestas para las exequias de los prelados, los canónigos y otras figuras destacadas.

La reducción de las plantillas potenció el sistema de disponer, cada vez de manera más frecuente, de músicos contratados específicamente para determinadas ocasiones o fiestas. Surgió así, con un contenido diverso del de siglos anteriores, la figura del *festero*, personaje encargado de coordinar a músicos de diversas procedencias y de concretar determinados repertorios a interpretar en las fiestas litúrgicas para las que eran solicitados. Esto nos explica la existencia de un repertorio de obras en las que la presencia orquestal era cada vez más notoria, hecho que sorprende a priori al conjugarlo con la precariedad, tanto en calidad, como en cantidad, de los músicos supervivientes de las capillas”¹⁶⁴².

Así, el hecho de la sustitución del oboe a favor del clarinete a que se hacía referencia se puede intuir en la producción compositiva de numerosos maestros de capilla españoles del siglo XIX, como el caso concreto del músico de la catedral de Santiago de Compostela, Juan Trallero Palmer (Santa Eulalia la Mayor -Huesca-, 27-XII-1817; Santiago de Compostela, 13-XII-1891)¹⁶⁴³, en cuya producción¹⁶⁴⁴ se puede observar como especialmente a partir de 1864, año de su ingreso como maestro de capilla de dicha catedral, desaparecen prácticamente en la misma los oboes ocupando su lugar casi siempre clarinetes y flautas. Ya más tardíamente, el mismo fenómeno se

¹⁶⁴¹ LÓPEZ-CALO, José. *Documentario Musical de la Catedral de Segovia* Vol. I. Santiago de Compostela: Universidad, 1990. Pág. 339.

¹⁶⁴² VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español” En: *Revista Catalana de Musicología*, II (2004). Págs. 181-202.

¹⁶⁴³ CARREIRA, Xoan M. “Trallero palmer, Juan Apóstol” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 437-438.

¹⁶⁴⁴ LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Santiago*. III. Catálogo del archivo de música (III). La Coruña: Diputación Provincial, 1993.

observa en la producción de Santiago Tafall (Santiago de Compostela, 31-I-1858; Santiago de Compostela, 10-X-1930)¹⁶⁴⁵ a partir de 1895¹⁶⁴⁶. En realidad, todo el siglo XIX está surcado de ejemplos parecidos. Así, es el caso de los músicos catalanes Benet Brell Clos (1786-1850)¹⁶⁴⁷, del ya mencionado Juan Bros Bertomeu (Tortosa, 12-V-1776; Oviedo, 12-III-1852)¹⁶⁴⁸, de Bruguera Codina (1795-1876)¹⁶⁴⁹ o de Caietà Mensa Grau (1765-1845)¹⁶⁵⁰. Analizando la configuración de las plantillas instrumentales por ellos utilizadas se puede observar como, independientemente de la mayor o menor frecuencia del uso de los clarinetes en las mismas, el instrumento prácticamente nunca se combina con los oboes, sino que se utilizan en su lugar. Casos similares son los representados por Ramón Félix Cuellar y Altarriba (Zaragoza, 20-IX-1777; Santiago de Compostela, 7-I-1833)¹⁶⁵¹, José Ángel Martinchique (1780-1830)¹⁶⁵² o José Rosario Pacheco Cepero (1784-1865)¹⁶⁵³, en las obras de los cuales predomina un claro uso del propio clarinete, teniendo en cuenta además que en sus obras es extremadamente infrecuente la utilización del instrumento de forma simultánea con el propio oboe. Un ejemplo de sustitución total del oboe a favor del clarinete es la producción del músico Antonio Palancar (¿?; Granada, 22-VIII-1872)¹⁶⁵⁴.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se puede afirmar que independientemente de que en algunas capillas siguiera utilizándose con mayor frecuencia el oboe, a partir aproximadamente de la década de 1820-1830 se observa como el predominio del clarinete sobre aquel es indiscutible en el conjunto de capillas musicales españolas, quedando todo este proceso reflejado en la producción musical de la época conservada en los diferentes archivos consultados.

¹⁶⁴⁵ LÓPEZ-CALO, José. "Tafall. 3. Tafall Abad, Santiago" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 115-116.

¹⁶⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁴⁷ CODINA, Daniel "Brell Clos, Benet" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 679-680.

¹⁶⁴⁸ CASARES RODICIO, Emilio. "Bros Bertomeu, Juan Joaquín Pedro Domingo" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 719-723.

¹⁶⁴⁹ BONASTRE, Francesc. "Bruguera Codina" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 733-734.

¹⁶⁵⁰ VILAR i TORRENS, Joseph M^a. "Mensa Grau, Caietà" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 454-455.

¹⁶⁵¹ CARRERAS, Juan José. "Cuellar y Altarriba, Ramón Félix" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 284-286.

¹⁶⁵² EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. "Martinchique, José Ángel" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 256-258.

¹⁶⁵³ ESCUDERO, Miriam E. "Pacheco Cepero, José Rosario" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Pág. 336.

¹⁶⁵⁴ LÓPEZ-CALO, José. "Palancar, Antonio" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 385-386.

En línea con el planteamiento anterior, y en cierta manera prueba del mismo por la importancia simbólica que sin duda irradiaba, se sitúa la nueva planta que tomó la Real Capilla en 1815 tras finalizar la Guerra de la Independencia, y en la que por primera vez en la historia de la institución se incluía de forma oficial una pareja de clarinetes¹⁶⁵⁵. Por tanto, y al contrario de lo ocurrido con los clarinetistas que habían actuado ocasionalmente en ella hasta aquel momento, el ingreso en la misma tras superar una oposición en toda regla debió conferir a los clarinetistas vencedores de aquel concurso un estatus de pleno derecho como miembros de la misma. Es interesante precisar, como sus sueldos, 11000 rs. el clarinete 1º, y 10000 rs. el clarinete 2º, se situaban entre los más bajos de todos los instrumentistas de la institución, superando únicamente al percibido por los violas (9000 rs. el 1º, 8000 rs. el 2º) y fagotes (10000 rs. el 1º, 9000 rs. el 2º)¹⁶⁵⁶. Según Hergueta¹⁶⁵⁷, los primeros clarinetistas en ingresar en la Real Capilla fueron los ya citados Magín Jardín y Francisco Schindlert. De este último, Saldoni hace una pequeña reseña en su famoso *Diccionario*:

“Día 14, 1772. Es bautizado en la parroquia de san José de Madrid D. Francisco Schindtler y Gómez. (Véase el día 28 de este mes). El día 1º de Agosto de 1815 juró plaza de primer clarinete de la Real Capilla, siéndolo al propio tiempo de la Real Cámara de S.M., que obtuvo ambas por oposición. Varios comprofesores del Sr. Schindtler nos aseguraron que era el primer profesor de clarinete y el más notable que contaba entonces Madrid, y que no conocía rival, encomiándonos su excelente tono, su extraordinaria ejecución, limpieza, gusto, expresión y sentimiento: estaba condecorado con la cruz de San Fernando. Recién llegados a Madrid en 1829, conocimos a un hijo suyo, que era un notable violoncelista, del cual no volvimos a saber más al poco tiempo de tratarle”¹⁶⁵⁸.

Los sistemas de oposición y acceso a la Real Capilla han sido estudiados entre otros por Judith Ortega, en su caso referidos a la época de Carlos III, aunque es presumible que dichos procedimientos continuaran en activo todavía en las primeras reestructuraciones acometidas en la Real Capilla en los inicios del reinado de Fernando VII, justo tras acabar la Guerra de la Independencia. Así, esta musicóloga señala que:

“Uno de los aspectos más relevantes del proceso para seleccionar a los músicos, [...], consiste en la interpretación de diversas obras para demostrar su nivel como intérpretes. Estos ejercicios los establecía el tribunal examinador que se había

¹⁶⁵⁵ LOLO, Begoña. “La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII” En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, XXVI (1995). Págs. 157-169.

¹⁶⁵⁶ *Ibid.* Pág. 164.

¹⁶⁵⁷ HERGUETA, Narciso. *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M. según Documentos de su Archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos*. Ms. en Archivo de Música, Santuario de Loyola. Sign. B6/BL 1569. Pág. 110.

¹⁶⁵⁸ SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...* Vol. III. Págs. 39-40.

formado para tal efecto. La información acerca de la convocatoria de las plazas, las censuras de los jueces y las propuestas para la elección final, es abundante. Por el contrario, son más escasos los documentos localizados referentes a los ejercicios que se debían ejecutar.

El esquema que se seguía habitualmente es el siguiente:

- El primer ejercicio consistía en una sonata elegida libremente por cada uno de los opositores. Demostraban sus habilidades con el instrumento, resaltando los aspectos de la interpretación en los que más destacaran. Todos los opositores realizaban esta prueba uno a continuación del otro.

- La segunda parte (realizada el mismo día que la anterior o en un segundo día) consistía en la interpretación de la obra creada específicamente para la oposición, cuyo autor era habitualmente uno de los instrumentistas jueces del concurso, a quien se le encargaba previamente. Era ejecutada, al igual que la precedente, por todos los opositores, uno a continuación del otro, según el orden establecido. Antes de tocar esta obra a primera vista, se concedían unos minutos para su preparación.

- El tercer ejercicio tenía lugar el segundo o tercer día, y consistía en las obras que formaban parte del repertorio de la Real Capilla, denominadas «ejercicios de capilla». Se tocaban dos o tres fragmentos de obras vocales con acompañamiento instrumental (a veces todas las voces e instrumentos presentes, en otras ocasiones sólo una representación de las partes, extremo detallado en el plan de ejercicios propuesto). Después, los miembros del tribunal exigían la realización de uno o dos transportes sobre algún fragmento de las obras ejecutadas. Además, el tribunal podía hacer cuantas preguntas creyera precisas para medir el conocimiento del aspirante¹⁶⁵⁹.

Siguiendo la mencionada estructura de las oposiciones que se llevaban a cabo en la propia Capilla Real, hay que señalar que se conservan en el archivo de la misma, situado en el Palacio Real de Madrid, una *Pieza vocal a solo obligada de clarinete*¹⁶⁶⁰, datada en 1815 y debida a José Lidón, en la que se señala específicamente que había sido concebida como obra “*para la Oposición de este instrumento que se ha de hacer en la Real Capilla de S.M. en este año de 1815*”. Esta obra, que correspondería probablemente con las que Judith Ortega denomina como “*ejercicio de capilla*”, es posible que se complementase con otra que sería utilizada como pieza obligada para el propio instrumento, y que no es otra que la *Sonata de clarinete [sic] con acompañamiento de Violón*, de autor y fecha desconocidos, a que se hizo referencia en el capítulo IV.2.2.5, referido al repertorio español para clarinete y conjunto camerístico de cuerda.

Por otro lado, la citada *Pieza vocal* no es la única composición de esas características que responde específicamente a la convocatoria de unas oposiciones en el

¹⁶⁵⁹ ORTEGA, Judith. “La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas” En: *Revista de Musicología*, XXIII-2 (2000). Págs. 395-442.

¹⁶⁶⁰ *Pieza Vocal a solo, obligada de Clarinete. Con Violines, trompas, Violas y Bajo, para la Oposición de este instrumento que se ha de hacer en la Real Capilla de S.M. en este año de 1815. Del Mtro. Lidón. AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Expediente 811; Caja 870. (Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid... Pág. 373).*

seno de una institución religiosa. En este sentido, hay que recordar la existencia del ya citado *Ejercicio para la oposición de 1er clarinete*¹⁶⁶¹, de José Alexandre, de 1829, y cuya presencia se comentó anteriormente¹⁶⁶². Además, la presencia del clarinete, implicado en diversas oposiciones a instituciones musicales religiosas se documenta también en algunos planes de ejercicios que se planteaban para seleccionar a los mejores intérpretes. Es el caso concreto del plan de ejercicios que habría planteado Manuel José Doyagüe Jiménez (Salamanca, 17-II-1755; Salamanca, 18-XII-1842)¹⁶⁶³, maestro de capilla en la Catedral de Salamanca, y uno de los compositores de música religiosa más importantes de todo el siglo XIX español, a petición del Cabildo de la Catedral de Valladolid con motivo de las oposiciones a maestro de capilla celebradas en dicha institución en 1827. El citado plan, tal como lo cita y extracta José Martín González, presentaba una gran participación del clarinete, tanto en su versión como instrumento solista, como instrumento acompañante:

«Ejercicio 1º: «Se escribirá a 8 voces con Clarinete en Bfa, Trompas, Fagotes y Acometo. El Responsorio primero del segundo nocturno de los Dolores de la Virgen de la feria 6ª post Dominicam Pasiones [...] El tono será un punto bajo, o ut menor: el opositor elegirá el tiempo y aire más oportuno para dicha composición».

Ejercicio 2º: «Dominus Illuminatio mea et salus mea: Salmo 26. Se escribirá este Salmo por 5º tono a 8 voces coreado, con Violines, Oboes o Clarinetes, Trompas, Órgano obligado y Acompto...» [...] «Verso 9º y 10º: De estos versos se compondrá un dúo de Contralto y Tenor con Clarinetes de Acompto... y el primer Clarinete ha de tener algún solo obligado... Verso 11 y 12: De estos dos versos se formará un solo de Bajo con Fagot obligado... y además Clarinetes de Acompto.» Finalmente «el Gloria Patri hasta sicut erat se compondrá a 4 voces con solo Violines y Acompto... Por último se compondrá el paso siguiente a 4 duplicado con Violines, Oboes o Clarinetes, Trompas y Acompañamiento...».

Ejercicio 3º: «Villancico a 4 y 8. La Introducción será a 4 voces, con Violines, Clarinetes en Bfa, trompas, y la primera deberá tener algún solo obligado...» [...] «Estríbillo a 8. Además de los instrumentos referidos se añadirán Flautas y los Clarinetes en C» [...]»¹⁶⁶⁴.

De lo anterior se deduce que la presencia de importantes solos para los distintos instrumentos de viento, y para el clarinete de forma específica, en las composiciones musicales españolas de carácter religioso a lo largo del siglo XIX, era un hecho natural e incluso se podría decir que esperado. En este sentido, se puede citar el juicio negativo

¹⁶⁶¹ *Ejercicio [...] para la oposición de 1er clarinete de esta Santa Iglesia. Año 1829.* Archivo Musical de la Catedral de Orihuela. Ms. Sign. 60/18.

¹⁶⁶² Ver apartado IV.2.2.3. *Repertorio para clarinete, viento/s e instrumento de teclado. Recepción del repertorio europeo y producción compositiva española* del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁶⁶³ CASARES RODICIO, Emilio. "Doyagüe Jiménez. 2. Manuel José" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 540-542.

¹⁶⁶⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, José. "Oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de valladolid durante el siglo XIX" En: *Revista de Musicología*, XIV (1991). Págs. 511-534.

del propio Doyagüe al evaluar las composiciones que realizó Manuel Fabián Bermejo, un aspirante a la oposición anterior. Como señala Martín González:

“Y en efecto, así es cuando al juzgar los ejercicios trabajados por Manuel Fabián Bermejo, dice en el informe remitido desde Salamanca el 23 de enero de 1827: «Este sujeto ni ha visto ni ha oído música buena, carece de gusto, variedad, expresión, y en fin, no hay en todos los ejercicios un período que llame la atención. Además de lo dicho no ha cumplido con lo que se le pide, pues en el segundo ejercicio se pide que los seis primeros versos del Salmo sean con órgano obligado y no hay un compás obligado, cosa muy extraña, pues es un instrumento que la mayor parte de los Maestros tienen conocimiento. Lo mismo sucede en el solo de Tiple, en el dúo de Tenor y Contralto y en el solo de Bajo en los que se pide solo de Flauta, Clarinete obligado y Fagot obligado, y Trompa obligado; lo que ha puesto en estos versos más es un acompañamiento que un obligado; esto indica que este opositor no tiene el mayor conocimiento de los instrumentos, falta bastante notable. Además de todo esto se le notan algunos defectos en la parte de composición»”¹⁶⁶⁵.

Así, la presencia de solos instrumentales destinado a los instrumentos de viento, y específicamente al clarinete en la música religiosa española de las primeras décadas del siglo XIX es incontestable. La propia configuración de los mismos fue ganando en virtuosismo con el paso del tiempo. Así, una obra como el *Aria a los Santos Reyes “Jerusalén, tu frente ya levanta”*¹⁶⁶⁶, de autor anónimo, datada en el año 1805, o algunas de las numerosas composiciones con clarinete del maestro de capilla de la Catedral de Jaén, Ramón Garay, datadas en la primera década del siglo XIX, tales como la *Pastorela a dúo y a 6 voces “A Belén a ver al Niño”* de 1801¹⁶⁶⁷, el *Responsorio Segundo “Comeditis carnes”* a seis¹⁶⁶⁸ de 1802, la *Pastorela de Navidad “Como a ser pastorcillo”*, datada en 1806¹⁶⁶⁹ o el *Villancico de Calenda de Concepción “Por no doblar la rodilla / Publíquese por Edictos”*¹⁶⁷⁰, todas ellas datadas en 1806, muestran como el clarinete hace su aparición con pasajes a solo de carácter cantáble,

¹⁶⁶⁵ *Ibid.* Págs. 524-525.

¹⁶⁶⁶ *Aria a los Santos Reyes “Jerusalén, tu frente ya levanta” de Tenor, 2 violines, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes y acompañamiento.* Archivo Musical Catedral de Orihuela. Sign. Ms. 43/10. Se transcribe y edita en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁶⁶⁷ *Pastorela a Dúo y a Seis, con Violines, Clarinetes obligados, y Acompañamiento, de Dn. Ramón Garay, Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año 1801.* Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Ms. Sign. 52/3.

¹⁶⁶⁸ *Responsorio 2º “Comeditis carnes” a 6 con Violines, Clarinetes obligados, Trompas y Acompañamiento de Dn. Ramón Garay Prebendado y Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año 1802.* Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Ms. Sign. 54/3.

¹⁶⁶⁹ *Pastorela de Navidad a 5. Con Violines, Clarinetes, Trompas y Acompañamiento de Dn. Ramón Garay, Presbítero y Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año de 1806.* Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Ms. Sign. 52/2. Esta obra se transcribe en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁶⁷⁰ *Villancico para la Kalenda [sic] de Concepción a 4 y a 8. Con Violines, Clarinete, Trompas y Acompañamiento de Dn. Ramón Garay, Presbítero Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año de 1806.* Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Sign. 41/1 (partitura) y 63/8 (particellas). Esta obra se transcribe en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

normalmente con tendencia a aparecer más en el registro agudo de su tesitura, y sin excesivas exigencias técnicas. Lo mismo se puede decir de la *Misa a 4 y a 8* de Juan Cuevas¹⁶⁷¹, datada en 1826, y conservada en el Archivo Musical de la Catedral de Málaga¹⁶⁷². Su interés específico reside en su amplia instrumentación formada por violines, violas, chelos y contrabajos, flautas, oboes, clarinetes y fagotes, clarines, trompas y timbales, como se puede ver una orquesta clásica. Mucha más entidad por sus exigencias técnicas presenta el solo de la obra de Ramón Palacio (*¿Zaragoza?*, 1792-93; Santiago de Compostela, 29-XII-1863)¹⁶⁷³ titulada *Recitado y Aria con Coro Final*¹⁶⁷⁴, datada en 1830. Al igual que el caso inmediatamente anterior, se ha localizado una composición religiosa en la que el clarinete ejecuta un extenso e importantísimo solo, caracterizado por un elevado nivel de virtuosismo. Se trata del *Responsorio 1º del 2º Nocturno de la Asunción a 9, obligado de Clarinete*¹⁶⁷⁵, de José María Sequera Sánchez (Baeza, 27-XII-1823; Jaén, 26-IV-1888)¹⁶⁷⁶.

La presencia de estos importantes solos en las composiciones religiosas respondía claramente a la influencia de la música teatral italiana de la época, en la que estas mismas apariciones instrumentales eran muy normales, frecuentes y aplaudidas. La presencia de dichos solos incluidos en los propios servicios religiosos se prolongaron a lo largo de todo el siglo XIX. Así, en agosto de 1896, una reseña de las celebraciones de las fiestas mayores de la población barcelonesa de San Just Desvern, nos muestra la importante participación como solista de un clarinetista:

“Desde San Justo Desvern. Gracias a la actividad de los Administradores señores Valls y Navinés, los divinos oficios celebrados con motivo de la fiesta mayor, revistieron una solemnidad inusitada. [...] la orquesta del señor Escalas, cumplió

¹⁶⁷¹ Aunque no se tienen datos de su fecha ni lugar de nacimiento ni de defunción, probablemente se trata del mismo músico nacido en la zona de Valencia que ejerció de maestro de capilla en la catedral de Córdoba entre 1827 y 1833, para posteriormente ingresar en el magisterio de la catedral de la propia capital del Turia. (NIETO CUMPLIDO, Manuel. “Cuevas, Juan (II)” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 298).

¹⁶⁷² *Misa a 4 y a 8. Con Violines, Violas, Oboeses, Trompas, Clarines, Flautas, Clarinete, Fagot, Violoncello y Bajo. Por el Sr. Maestro Dn. Juan Cuevas, en 1826.* Archivo de Música de la Catedral de Málaga. Ms. Sign. 210-1,1.

¹⁶⁷³ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. “Palacio, Ramón” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 375-376.

¹⁶⁷⁴ *Recitado y Aria con Coro Final, para la voz Tenor, con Orquesta y Clarinete obligados. Letra A la Inmaculada Concepción de Ntra. Sra. Música de Dn. Ramón Palacio, Canónigo Mtro. de Capilla de la Sta. Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago. Año 1830.* Archivo Musical de la Catedral de Málaga. Sign. 135-7. Esta obra se transcribe en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁶⁷⁵ *Responsorio 1º del 2º Nocturno de la Asunción a 9, obligado de Clarinete. Con violines, Trompas, Flauta, Bombardino y Acompto. por D. José Sequera, Beneficiado de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. 1864.* Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Ms. Sign. 33/5.

¹⁶⁷⁶ MARTÍNEZ ANGUITA, María Rosa. “Sequera Sánchez, José María” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 927-928.

su cometido, interpretando una célebre misa, en la que descollaron un acompañamiento de instrumentos de cuerda y una parte de clarinete, magistralmente interpretada por el señor Nori. [...]”¹⁶⁷⁷.

Ya unos años después, en mayo de 1911, y en este caso en Madrid, se documenta la presencia de una obra de carácter religioso para clarinete solista que podría ser debida a Juan Cantó Francés (Alcoy, 21-I-1856; Madrid, 17-XI-1903)¹⁶⁷⁸. En la reseña de prensa aparecida en el diario madrileño *La Correspondencia de España* del martes 23 de mayo de 1911 se puede leer:

“En las Calatravas.

Con gran solemnidad han dado comienzo las solemnes funciones que la Real y Primitiva Asociación de Santa Rita de Casia [...]

La Capilla «Conciertos Sacros» de Madrid, dirigida por el reputado maestro compositor D. Julio Caminals, y en la que figuran profesores de la Orquesta Sinfónica y de la Banda Municipal, asistirá a estas funciones, interpretando las siguientes composiciones:

[...] Día 28, por la tarde. –Solemnes completas, a gran orquesta, de los maestros Asensio, Chapí, Wit y Giner. Motete al Santísimo, de Mozart. «Tantum ergo», a solo de clarinete, de Cantó. Himno a la Santa de Godtos. [...]”¹⁶⁷⁹.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que decir que sin embargo no faltaron voces que tacharon los solos de inapropiados para una música que teóricamente debía fomentar en el público que la escuchaba un sentimiento religioso alejado especialmente de los acontecimientos sociales y mundanos, tal cual como el teatro y la ópera. Así por ejemplo, se puede ver ese extremo en el contexto de la crónica que el compositor Juan Casamitjana (Barcelona, 10-VII-1805; Valencia, 30-III-1882)¹⁶⁸⁰ realiza del estreno de la *Salve, Letanía y Misa* compuesta por Manuel Úbeda (Onteniente -Valencia-, 1822; La Habana, 13-VIII-1881)¹⁶⁸¹ aparecida en el periódico quincenal cubano *La verdad Católica* publicado en La Habana el 15 de octubre de 1865:

“MÚSICA SAGRADA. *Salve, Letanía y Misa* compuestas por D. Manuel Úbeda, y ejecutadas en el templo de Santo Domingo en la tarde del día 30 del mes pasado y mañana del 1º del que se cursa.

Hablar de música, y sobre todo de música sacra, en un país donde imperan la *Cavaletta* y las *irresistibles*, es tarea algo comprometida. [...]

Dotado el Sr. Úbeda por la naturaleza de una organización especial para la música, ha comprendido el arte en lo que tiene de más bello y grande; así es que en las obras que nos ocupan, como en las que conocemos, en el género sacro, de

¹⁶⁷⁷ *La Dinastía* (Barcelona). Sábado, 15 de agosto de 1896. Pág. 2.

¹⁶⁷⁸ CASARES RODICIO, Emilio. “Cantó. 2. Cantó Francés, Juan” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 97-98.

¹⁶⁷⁹ *La Correspondencia de España* (Madrid). Martes 23 de mayo de 1911. Pág. 4.

¹⁶⁸⁰ SOBRINO, Ramón; SAÉNZ COPAT, Carmen Mª. “Casamitjana y Alsina, Juan” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 289-291.

¹⁶⁸¹ GALBIS LÓPEZ, Vicente. “Úbeda Torró, Manuel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 546.

este señor, las ideas frívolas o insustanciales no pagan tributo a la moda. Su principal objeto no es recrear el oído ni despertar pasiones; esto pertenece al género dramático, sino edificar e imprimir en el ánimo de los oyentes las místicas sensaciones que inspiran nuestra fe y nuestra santa creencia. [...]

La introducción de la *Salve* es un coro de carácter grave, de buen efecto. Sigue una tierna melodía de tenor, «*ad te clamamus*», precedida de un solo de clarinete. No somos partidarios de estos obligados de instrumentos en el templo, puesto que solo sirven para poner en evidencia el talento del ejecutante, o, cuando más, para prolongar la pieza que se ejecuta; y si bien el referido solo no deja de tener interés, tanto melódico como armónico, no por eso dejaremos de aconsejar al Sr. Úbeda use de este recurso con sobriedad [...]

El «*Laudamus te*» es una sentida melodía de Tenor, en el modo menor, precedida de un hermoso solo de clarinete [...]

La ejecución fue lo mejor que las circunstancias permitieron, puesto que la localidad del coro, en donde se coloca la orquesta, no permite que todos los músicos vean la dirección, por cuya causa suele haber alguna oscilación en el compás y poca seguridad en las entradas: a pesar de este contratiempo, las imperfecciones fueron pocas, y estas independientes del mérito y voluntad de los ejecutantes.

Habana y Octubre 8 de 1865¹⁶⁸².

Con todo, y como parece evidente, no en todas las composiciones religiosas del siglo XIX el clarinete desempeñó un papel solista de carácter preponderante. Así, numerosas obras lo emplean simplemente como relleno armónico y refuerzo de otras partes instrumentales o vocales. Es el ejemplo de obras como el *Responsorio a 5 voces de Tenor y a toda orquesta*¹⁶⁸³ del músico radicado en Granada y ya citado con anterioridad Antonio Palancar, datado en 1855, de la *Lamentación Primera para el Miércoles*¹⁶⁸⁴ de Antonio García Valladolid (Murcia, 1805; Valladolid, 16-IV-1876)¹⁶⁸⁵ instrumentada para dos coros (SATB-SATB), flautas, clarinetes, fagotes, trompas, figles, violines, viola y acompañamiento, o el *Miserere a 3 voces y orquesta*¹⁶⁸⁶ de Pablo Hernández Salces (Zaragoza, 25-I-1834; Madrid, 10-XII-1910)¹⁶⁸⁷, instrumentado para soprano, tenor, bajo, flauta, dos clarinetes, fagot, trompas, cuerda (violines, viola, chelo y contrabajo), órgano y figle. La elección de estos ejemplos concretos quiere ilustrar las nulas diferencias de uso en lo que al clarinete se refiere establecidas entre unas obras que podrían ser consideradas de carácter local, manuscritas y por tanto de

¹⁶⁸² *La Verdad Católica* (La Habana). 15 de octubre de 1865. Págs. 559-563.

¹⁶⁸³ *Responsorio a 5 voces de Tenor y a toda Orquesta. Dedicado el Ilmo. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén. Por el Maestro Palancar. 1855.* Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Ms. Sign. 15/7.

¹⁶⁸⁴ GARCÍA VALLADOLID, Antonio. *Lamentación primera para el Miércoles Santo "Quomodo sedet sola"* (M^a Victoria Cavia Naya, ed.). Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998.

¹⁶⁸⁵ CAVIA NAYA, M^a Victoria. "García Valladolid, Antonio" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 497-499.

¹⁶⁸⁶ HERNÁNDEZ, Pablo. *Miserere a 3 voces y orquesta.* Madrid: B. Eslava, ¿?. Archivo Musical de la Catedral de Málaga. Sign. 120-3.

¹⁶⁸⁷ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. "Hernández Salces, Pablo" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 385-386. Págs. 256-259.

una difusión más limitada como son las debidas a Palancar y a García Valladolid, y otra del repertorio más difundido a lo largo de todo el país, por estar editada y disponible en los establecimientos de comercio musical, como es la debida a Pablo Hernández.

El clarinete estuvo presente en la música religiosa española no solo a través de la orquesta, sino incluso también mediante las agrupaciones bandísticas. Así, ocasionalmente se pueden encontrar obras encuadradas en dicho género cuyo conjunto instrumental está constituido de hecho por una banda. Es el caso de la *Misa a 4 y 8 voces con acompañamiento de Banda Militar*¹⁶⁸⁸ de Valeriano Lacruz Argente, o el *Rosario a cuatro*¹⁶⁸⁹ de Román Jimeno, datada en 1850 e instrumentada para tiple, contralto, tenor, bajo, requinto, clarinete 1º, 2º, trompas, cornetín, trombón, fígle, contrabajo, y órgano. En otros casos, se pueden encontrar composiciones en las que el conjunto instrumental que acompaña a las voces es muy reducido, siendo en realidad más bien un grupo de cámara en el que se han eliminado especialmente los instrumentos de cuerda, y se mantienen únicamente algunos de viento y el acompañamiento, frecuentemente de órgano. Entre este tipo de obras se puede citar el caso de la *Lamentación 2ª del 3r día a 4 voces*¹⁶⁹⁰, de Mariano Reig (San Felipe de Játiva - Valencia-, 17-VII-1810; Málaga, 4-VIII-1867)¹⁶⁹¹. Datada en 1835, está instrumentada para 4 voces, dos clarinetes y dos bajones¹⁶⁹². También el conjunto de obras conservadas en la catedral de Orihuela, y que se enumeran en la Tabla IV-22.

Tabla IV-22
Catedral de Orihuela. Obras de carácter religioso,
cuya plantilla musical prescinde de los instrumentos de cuerda¹⁶⁹³.

AUTOR	TÍTULO	AÑO	PLANTILLA INSTRUMENTAL	SIGNATURA
Anónimo	Salmo.Miserere.	1829	A 8 SATB-SATB, 2 clarinetes, 2 fagotes, contrabajo y acomp.	8/2

¹⁶⁸⁸ *Misa a 4 y 8 voces con acompañamiento de Banda Militar por Valeriano Lacruz Argente.* Archivo Musical de la Catedral de Segorbe. Ms. Sign 52/7. (Cit. en CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. III Catedral de Segorbe...*).

¹⁶⁸⁹ *Rosario a cuatro por Román Gimeno. Año 1850.* Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ms. Sign. FJIM-1529.

¹⁶⁹⁰ *Lamentación 2ª del 3r día a 4 voces. Con Clarinetes y Bajones. Por el Maestro Dn. Mariano Reig. Para el Archivo de Música de esta Sta. Iglesia Catedral de Málaga. Año de 1835.* Archivo Musical de la Catedral de Málaga. Sign. 154-8. Esta obra se edita en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁶⁹¹ MARTÍN QUIÑONES, Mª Ángeles. "Reig Vicedo, Mariano" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 93-94.

¹⁶⁹² En las partes instrumentales conservadas se nombran como fagotes.

¹⁶⁹³ Fuente: CLIMENT, José. Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela...

AUTOR	TÍTULO	AÑO	PLANTILLA INSTRUMENTAL	SIGNATURA
Aleyxandre	Villancico a la Purísima. “Pues háganle la salva”	1831	A 6 ST-SATB, 2 clarinetes, 2 fagotes y acomp. de órg. y otro.	37/8
Aliaga, Vicente Miguel	Villancico a la Purísima Concepción. “Quién es esta feliz que se exime”.	1832	A 6 SA-SATB, 2 clarinetes, 2 fagotes y acomp. de órg. y otro.	37/7
Anónimo	Villancico de Kalenda. “Atiende, gran señor”.	1836	A 4 SATB, 2 clarinetes, fagot, figle, bajo y acomp. de órg.	45/24
Gil Yuncar, José	Villancico de Kalenda. “¡Alentad, oh mortales”	1838	A 4 y 8 SATB-SATB, 2 clarinetes, fagot y acomp. de órg.	45/25
Gil Yuncar, José	Villancico a Ntra. Sra. “El gran triunfo de la gracia”	1845	A 4 SATB, 2 clarinetes, 2 fagotes, contrabajo, y acomp. de órg.	48/11

En las composiciones anteriores, se puede diferenciar claramente dos grupos. Por un lado se encuentran aquellas en las que los clarinetes desempeñan el papel melódico del violín por no estar este presente. Es el caso del *Salmo Miserere*¹⁶⁹⁴ de autor anónimo, muy probablemente¹⁶⁹⁵ de José Gil Yuncar (Valencia, ca. 1813; ¿?)¹⁶⁹⁶, en el que el clarinete 1º está pensado, como se indica claramente en el original manuscrito, para alternar con flauta¹⁶⁹⁷, mientras el clarinete 2º se mantiene como acompañamiento continuo. Por otro lado, en el resto de composiciones enumeradas en dicha tabla, como por ejemplo el *Villancico a la Purísima Concepción. “Quién es esta feliz que se exime”*¹⁶⁹⁸ de Vicente Miguel Aliaga (Petrer -Alicante-, ¿?; Orihuela, 21-I-

¹⁶⁹⁴ *Salmo Miserere a 8. Año 1829.* Archivo Musical de la Catedral de Orihuela. Ms. Sign. 8/2.

¹⁶⁹⁵ Esta afirmación se basa en el hecho que en la particella de fagot 2º aparece la inscripción “de Dn. J.G.Y.”, que corresponde con casi total seguridad al músico José Gil Yuncar.

¹⁶⁹⁶ CLIMENT, José. “Gil Yuncar, José” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 609-610.

¹⁶⁹⁷ Según cada uno de los movimientos aparece uno u otro de dichos instrumentos. Así, el “Largo moderato” inicial corresponde con el clarinete, el “Amplius-Adagio” con la flauta, el “Tibi soli-muy lento” con la flauta, el “Audi tui-Lento” con la flauta o tacet (en anotación ms. de época posterior), el “Cor mundum-Adagio” con la flauta, el “Reddemihí-Allegro”, con el clarinete, el “Liberame-Andante/lento” con la flauta, el “Quoniam-Allegretto” con el clarinete, el “Benigne-Adagio moderato” con la flauta, y el “Largo moderato” final para la flauta.

¹⁶⁹⁸ *Villancico a la Purísima Concepción a 6 de Vicente Miguel Aliaga. Año 1832.* Archivo Musical de la Catedral de Orihuela. Ms. Sign. 37/7.

1833)¹⁶⁹⁹, de 1832, para 6 voces, soprano, alto de primer coro, soprano, alto, tenor y bajo de segundo coro, 2 clarinetes, 2 fagotes, órgano obligado y acompañamiento, se puede apreciar claramente como los clarinetes están tratados más como un auténtico refuerzo armónico, que como un instrumento melódico. En este caso, las partes que habrían correspondido a los violines son desempeñadas por el propio órgano.

Las razones que podrían explicar este tipo de plantillas musicales tan singulares podrían buscarse en la situación de crisis intermitente pero progresivamente más acentuada, a que se vieron abocadas las capillas musicales eclesiásticas a partir del segundo tercio del siglo XIX, que usualmente se tradujo, como ya se ha comentado con anterioridad, en una reducción drástica de plantilla y efectivos musicales.

¹⁶⁹⁹ CLIMENT, José. “Aliaga, Vicente Miguel” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 281.

V. El clarinete y las bandas en el contexto musical español.

La consideración que la musicología española ha mantenido hasta hace muy poco hacia la música para banda como un género menor y de poca o nula significación respecto a la producción y actividad musical de carácter más general, explican entre otros muchos factores la falta de una bibliografía histórico-musicológica seria y verdaderamente científica centrada en la misma. Se percibe de forma clara una gran laguna en lo que concierne a la investigación musicológica en torno al tema en cuestión, por cuanto hasta el momento son muy pocas las obras que lo tratan desde un punto de vista global y no tan sólo meramente local. Así, no es sino en los últimos años cuando se ha comenzado el imprescindible e inaplazable trabajo de recopilar las necesarias fuentes históricas primarias, rescatándolas de archivos semi-abandonados o en el mejor de los casos, casi olvidados. Se puede enumerar desde las propias partituras producidas para el consumo bandístico por numerosos autores de mayor o menor calado, material de primer orden en el estudio de estas y cualesquiera agrupaciones musicales, hasta actas legales de constitución de dichas corporaciones musicales, incluyendo cómo no los rastros e indicios que su actividad generó en la prensa de la época, general o especializada, las imágenes históricas que se hayan podido conservar, así como todo tipo de documentación pública o privada, que pueda proporcionar información sobre la evolución y desarrollo de estas agrupaciones. Estas fuentes que, por otro lado se intuyen muy numerosas, están todavía a día de hoy dispersas e inconexas en su gran mayoría, dificultando más si cabe su interpretación.

En lo que se refiere a las fuentes documentales secundarias, cabe destacar principalmente el corpus bibliográfico preexistente centrado en la cuestión que nos ocupa. Si bien no es especialmente abundante, su validez es solamente parcial por estar su ámbito de estudio principalmente reducido a lo local (se observa al respecto la aparición de numerosos estudios referidos a agrupaciones bandísticas locales concretas¹⁷⁰⁰, algunos muy válidos, aunque de conclusiones muy difícilmente

¹⁷⁰⁰ Por razones que parecen obvias, en el conjunto de estas fuentes bibliográficas de carácter secundario destacan con mucho aquellas centradas en agrupaciones musicales pertenecientes al País Valenciano, aunque no faltan referencias a localidades de otras zonas de España. Así, una buena aunque elemental síntesis de la historia de cada una de las agrupaciones musicales valencianas es RUIZ MONRABAL, Vicent. *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana: les Bandes de Música i la seua Federació*. València: Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, 1993; y en menor medida BARCELÓ VERDÚ, Joaquín. *Homenaje a la música festera*. 1974.

Otras referencias a agrupaciones bandísticas valencianas concretas son:

A.A.V.V. *Breve esbozo histórico de la Banda "La Lira"*. Cheste: Sociedad musical La Lira de Cheste, 1987; A.A.V.V. *Cent anys fa: música de banda a Bellreguard*. Bellreguard?: 1990; A.A.V.V. *Gandía y su banda, 1984: más de un siglo de música*. Gandía: Circulo Musical, 1984; A.A.V.V. *Nuestra banda: 150 años de música en Elda: Asociación Músico Cultural Eldense Santa Cecilia*. Elda: A.M.C.E. Santa Cecilia, 2002; A.A.V.V. *150 anys de música: història de la Banda de Música d'Alcanar (1845-1995)*. Alcanar: Banda Municipal de Música d'Alcanar, 1997; ARACIL GÓMEZ, José C. *En torno a la banda de San Vicente*. San Vicente del Raspeig: Ayuntamiento, 1997; BORRÁS RENART, Salvador. *Historia de la sociedad musical instructiva y la banda ST.^a Cecilia de Cullera*. Valencia: Sociedad musical instructiva Santa Cecilia, 1980; CORRAL CERVERA, Alfredo. *"La Artística": Banda de música de Chiva*. Chiva (Valencia): Sociedad Municipal "La Artística", 1984; GUIRAU MIRALLES, P. *Tradición musical de Catral: historia de la banda de música "La Constancia" (1875-1998)*. Catral (Alicante): Ayuntamiento de Catral, 1998; LÓPEZ ANDRADA, Rafael. *Història de la Banda de Música de Benimodo*. Benimodo (València): Ajuntament de Benimodo, 1999; LLOPIS, Tomàs; TRALLERO, David. *Llibre de la Banda: 75 anys de la Unió Musical de Beniarbeig*. Beniarbeig (València): Unió Musical Beniarbeig, 2000; MARTÍN MONTAÑÉS, Roberto. *Historia Músico-Social del Ateneo Musical y de enseñanza Banda Primitiva de Lliria*. Lliria: Ateneo musical y de enseñanza Banda Primitiva de Lliria, 1994; PASCUAL GISBERT, Joan Josep. *La música de Banda a Muro (1801-2001)*. Alacant: Institut d'Estudis "Juan Gil Albert", 2001; SÁNCHEZ BUADES, Manuel. *Historia de la Banda de Música "La Paz" de San Juan de Alicante*. Alicante: Fundació cultural CAM, 1984; SANCHÍS GADEA, Francisco. *Polop y su banda de música*. Polop de la Marina: F. Sanchís, 2004; SANCHÓ, J. et al. *Una història d'amor a l'art: 150 anys de vivències, relats i visions de la Banda de Música de Benlloch*. Benicarló: Gráficas Grafisa, 2003; VIVES MIRÓ, Luís. *100 anys fent música, 100 anys fent poble: història de la banda de música de La Sénia*. La Sénia: Agrupació Musical Senienca, 2004.

Referencias bibliográficas a agrupaciones bandísticas de capitales de provincia o ciudades de mayor importancia:

ÁLAMO SALAZAR, Antonio; CASTAÑÓN, Jesús. *Banda municipal de música, Palencia, 1879-1979*. Palencia: Diputación Provincial, 1980; ALEMÁN, Gilberto. *La banda municipal: cien años de música en Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2003; ANDRADE MALDE, Julio. *La Banda Municipal de La Coruña y la vida musical de la ciudad*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 1998; ASTRUELLS MORENO, Salvador. *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2004; BONASTRE I BERTRÁN, Francesc. *La Banda Municipal de Barcelona: cent anys de música ciutadana*. Barcelona: Ajuntament, Regidoria d'Edicions i Publicacions, 1989; CABALLÉ CLOS, Tomás. *La música "oficial" de la ciudad de Barcelona: Apuntes para la Historia de la Banda Municipal...* Barcelona: Ariel, 1946; CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel. *Semblanza histórica de la Banda Municipal de Sevilla: desde la inauguración del Asilo de Mendicidad de San Fernando en 1846... hasta la actualidad...* Castilleja de la Cuesta: JJ. C. R., 1998; GASCÓ SIDRO, Antonio J. *La Banda Municipal de Castelló: notas para su historia*. Castellón: Ayuntamiento de Castellón, 2000; GUERRERO NAVARRO, Héctor. *Las bandas de música en Segovia: 150 años de música de banda*. Segovia: Ayuntamiento de Segovia, 2002; LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, Isidoro. *La banda municipal de música de Jaén*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, Concejalía de Cultura y Turismo, Servicio de Publicaciones, 2000; RODRÍGUEZ-ABELLA GÓMEZ, X. M.; CASTRO POMBO, Carme. *A banda municipal de música*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago, Departamento de Educación, Departamento de Cultura, 1997.

Referencias bibliográficas a agrupaciones bandísticas de municipios del resto de España son:

A.A.V.V. *Banda de Música Hondarribia: 175 aniversario 1819-1994*. Hondarribia: Asociación Cultural de Música "Ciudad de Hondarribia", 1994; A.A.V.V. *Cien años de música, cien años de historia, 1886-1986: Banda de Música de Villamayor de Santiago (Cuenca)*. Villamayor de Santiago (Cuenca): Asociación Santa Cecilia Amigos de la Música, 1988; A.A.V.V. *La Banda de Música d'Esporles: més de cent anys d'història*. Palma de Mallorca: Govern Balear, 1998; ALONSO FERNÁNDEZ, E. *Historia de la banda municipal de música de Daimiel, 1876-1980*. Daimiel (Ciudad Real): Ayuntamiento. Delegación de Cultura, 1980; CONTE LORENTE, Manuel. *Crónica de una banda de música: (175 años de historia)*. Caspe: Grupo Cultural Caspolino-Institución "Fernando el Católico" (Zaragoza), 1998; CONTRERAS GUARDIA, Eugenio. *Historia de la banda de Torredonjimeno*. Torredonjimeno: Ayuntamiento, Casa Municipal de Cultura, 1989; DAZA PALACIOS, Salvador. *Historia de la Banda Municipal de Música (1852-1967): cultura, sociedad y política en Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda: Pequeñas Ideas Editoriales, 2001; GALLARDO LAUREDA, Antonio. *La banda municipal de música de la anteiglesia de Barakaldo: crónica de sus cien primeros años: (1899-1999)*. Barakaldo: Ediciones de Librería San Antonio, 2000; GAONA LERÍA, Francisco. *Historia de la banda de música de Aozaina*

generalizables). Es sorprendente, sin embargo, observar como en otros países europeos en los que a priori no existe una tradición bandística tan importante como en el nuestro, el nivel de investigación sobre el tema arroja un balance mucho más importante, con una considerable bibliografía¹⁷⁰¹ de ámbito no tanto local sino más bien general.

V.1. Origen y desarrollo de las agrupaciones bandísticas españolas. Siglo XVIII y primeros años del XIX.

Atendiendo a razones de carácter organológico cabe situar las primeras agrupaciones musicales consideradas como antecesoras directas de las actuales bandas en el último cuarto del siglo XVII¹⁷⁰². Efectivamente, si como se afirma en parte de la

(1864-1997). Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1997; GARCÍA MUELA, Juan Carlos. *La Banda Municipal de Música de Sigüenza*. Sigüenza: Ayuntamiento de Sigüenza, 1999; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M^a E.; IBERNI, Luis G. *La banda de música de Langreo y su historia*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1990; GOTZON, Joseba. *Historia de la música de Portugalete*. Portugalete: J. Gotzon, 1998; HARO LÓPEZ DE CASTRO, J. M. *Centenario en clave de fa: la banda de música de Ramales de la Victoria, 1887-1987*. Ramales de la Victoria (Cantabria): Ayuntamiento, 1987; HERNÁNDEZ YANES, Álvaro. *Un siglo de historia de la banda de música de la Villa de Los Silos: (1899-1999)*. Villa de Los Silos: Concejalía de Cultura, 1998; LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz. *Banda municipal de Sangüesa: 1896-1996*. Sangüesa: Ayuntamiento de Sangüesa-Caja de Ahorros de Navarra, 1996; LINDO MARTÍNEZ, José Luis. *La Banda Municipal de Música del Real Sitio y Villa de Aranjuez: 1898-1998: cien años de historia, ayer y hoy*. Aranjuez: Ayuntamiento del Real Sitio y Villa de Aranjuez, 1999; LÓPEZ ÁLVAREZ, José Javier; MELGARES GUERRERO, José Antonio. *La Banda de Música de Caravaca de la Cruz: introducción a su historia*. Caravaca de la Cruz (Murcia): Agrupación Musical San Sebastián de Caravaca de la Cruz, 2004; MARTÍN GARCÍA, Juan José. *Historia de la banda de música de Pradoluengo (1873-2003): decana de las bandas municipales de la provincia de Burgos*. Burgos: J.J. Martín, 2003; MARTÍN RIMADA, Margalida. *La Banda de Música de Lluçmajor: cent cinquanta anys (1842-1992)*. Lluçmajor: Ajuntament de Lluçmajor, 1992; MONTERO OCAÑA, Manuel; DÍAZ BLÁZQUEZ, Inmaculada. *Banda de Música de Lucena: del siglo XIX al XXI*. Lucena: Delegación de Publicaciones-Ayuntamiento de Lucena, 2003; ORDINAS I FEBRER, Magdalena. *Recordances la banda de música de a Son Servera: la Servense 1882-1990*. Palma de Mallorca: 1990; PIÑEIRO, A. *A Banda de Música Municipal de Celanova: seculo e medio de historia*. Ourense: Deputación Provincial, 1993; REJANO PARRA, Juan Antonio. *Una banda, un pueblo y 120 años*. Pedro Muñoz: Ayuntamiento de Pedro Muñoz, 2003; SÁNCHEZ ABADIE, Eduardo; MANZANERA LÓPEZ, Antonio. *La Banda Municipal de Música de Lorca: ayer y hoy*. Lorca: Ayuntamiento de Lorca, 2002; SARRALDE, A. *Banda de música de Llodio*. Bilbao: A. Sarralde, 2000; SORIANO BALLESTEROS, Mercedes; COBO ALONSO, Pedro Pablo. *La Banda Municipal de Música de Noblejas: ayer y hoy de la música local, 100 años de difusión musical*. Aranjuez (Madrid): Doce Calles, 1999; VIANA, V. *Banda de Música de Vilagarcía de Arousa (1873-1993)*. Vilagarcía de Arousa: Patronato Banda de Música, 1993.

¹⁷⁰¹ Como es el caso de Italia, Gran Bretaña o Alemania, donde se puede comprobar a través de la consulta de la bibliografía proporcionada por las voces correspondientes en las principales y más importantes obras de referencia de carácter musicológico de dichos ámbitos culturales, como el *New Grove Dictionary*, el *Dizionario della musica e dei musicisti*, o en el ámbito alemán el *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*.

¹⁷⁰² El criterio seguido para realizar una afirmación de este tipo reside en el concepto respecto de lo que se considera una banda. En este sentido, y en lo referido a esta investigación musicológica, se considera que una agrupación musical está encuadrada en dicha categoría cuando en ella se incluyen instrumentos clasificables ya dentro de una tipología moderna, tales como oboes o fagotes, instrumentos desarrollados precisamente a mediados de la década de 1660, y que independientemente del nivel de mecanización que presentaron en su primitiva constitución, supusieron un gran salto evolutivo frente a sus antecesores.

escasa bibliografía española existente sobre el tema¹⁷⁰³, el nacimiento y evolución de las bandas estuvo íntimamente ligado al desarrollo de las necesidades de la música militar, las primeras agrupaciones musicales destinadas a estos fines, con presencia de instrumentos modernos (aunque en sus primeras etapas de desarrollo, claro está) como el oboe o el fagot fueron aquellas organizadas en Francia bajo el reinado del rey Luis XIV. El ejemplo de estos pequeños conjuntos pronto se extendió por el resto de Europa.

En España se tiene noticias de la presencia en 1710 de una de estas agrupaciones en la corte barcelonesa del archiduque Carlos de Austria, en plena Guerra de Sucesión al trono español. Esta agrupación musical, denominada en alemán *Banda Hoboisten*, fue reunida en 1710 en Viena y enviada inmediatamente a Barcelona, donde se hallaba la corte del Archiduque. Estaba formada por siete músicos, Johann Franz Fasser, Johann Georg Schindler, Johann Adam Reischel, Johann Georg Reschauer, Daniel Franz Hatmann, Anton Lackner, oboístas, y el fagotista Ferdinand Ender. Todos ellos retornaron precipitadamente a su país de origen en 1713, ante el avance y definitiva conquista de Cataluña por las tropas borbónicas¹⁷⁰⁴.

Hacia mediados de siglo XVIII, existen numerosos indicios indicativos de que las bandas europeas habían aumentado su tamaño doblando las partes superiores, siendo bastante frecuentes los conjuntos de ocho o incluso diez ejecutantes de viento más los instrumentos de percusión¹⁷⁰⁵. Es, sin embargo, muy difícil hallar datos que confirmen taxativamente este extremo, puesto que en la época no eran pocas las agrupaciones musicales costeadas de forma extraoficial por los propios comandantes de las unidades militares o incluso en algunas ocasiones por los mismos soldados¹⁷⁰⁶. Así, si se tiene en cuenta que en España la dotación musical oficial de un regimiento era normalmente muy limitada y escasa, la situación anterior vendría demostrada por un ejemplo como el

¹⁷⁰³ A pesar de la relativa escasez de fuentes bibliográficas centradas en la cuestión que nos ocupa, y siendo por lo general la validez de estas solamente parcial por estar su ámbito de estudio principalmente reducido a lo local, la idea del origen militar de la banda aparece en prácticamente la totalidad de dichas fuentes bibliográficas. Así se puede citar los siguientes ejemplos: ADAM FERRERO, B. *Las bandas de música en el mundo*. Madrid: Sol, 1986. Pág. 15; LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. *Breviario de Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Piles, 1985. Págs. 94-95; MUÑOZ, A. y CABEZA, A. "Algunos aspectos de la vida musical de Palencia en el siglo XIX: las bandas de música" En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991). Pág. 280.

¹⁷⁰⁴ SOMMER-MATHIS, Andrea. "Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII" En: *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte, n° 12*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1996-97. Págs. 45-77.

¹⁷⁰⁵ Por ejemplo, un grabado publicado en Londres en 1752 muestra una banda formada por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes desfilando junto a una compañía de granaderos (Cit. en A.A.V.V. "Band". En: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. II. New York: Oxford University Press, 2001. Pag. 624).

¹⁷⁰⁶ *Ibid.* Pag. 124.

documentado en Daroca (Zaragoza) en 1735, con motivo de la celebración de la festividad de la víspera del Corpus:

“A 8 [de junio de 1735], víspera del Corpus, se celebraron las vísperas con la solemnidad, magnificencia y devoción acostumbrada; y con el motivo de hallarse aquí formado el Regimiento de Dragones Reales de la Reina, se convidó para llevar el estandarte a don Tomás Corvalán, coronel de los ejércitos de Su Majestad y Teniente de dicho Regimiento; asistió en las vísperas con otros oficiales que convidó para acompañarle; y dio orden para que asistiesen *los músicos del Regimiento, con todos sus instrumentos de trompas, oboes, flautas, violines, etcétera*; que juntos con la capilla [de música de la Colegial] hicieron un concierto celestial armónico, que pasmó a todo el basto concurso, quedando atónito el vulgo. Y la mañana del Corpus asistieron en la misma forma a la misa y procesión”¹⁷⁰⁷.

Hacia 1760, la agrupación formada por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes se había estandarizado en casi todos los ejércitos europeos. En España, el progresivo aumento numérico de las plantillas oficiales de las agrupaciones musicales militares también se iba a dejar notar, aunque presumiblemente con unos pocos años de retraso. Así, según el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España titulado *Libro de la Ordenanza de los Toques de Pífanos y Tambores que se tocan nuevamente en la Ynfant^a española compuestos por don Manuel Espinosa. 1761*¹⁷⁰⁸, la plantilla oficial de las bandas militares españolas de aquella época era extremadamente sencilla, al contar únicamente con los citados pífanos y tambores. Sin embargo, en 1769 aparecerá una nueva recopilación de los *toques de guerra* esta vez con la inclusión de los clarinetes¹⁷⁰⁹, lo cual hace pensar que la influencia europea se empezaba a reflejar en la reglamentación legal del ejército español. Precisamente, en 1773, las Ordenanzas de las Reales Guardias de Infantería Española y Walona señalaban en su artículo 8, título II:

“Es mi voluntad que por distinción conserven mis Regimientos de guardias la música que hasta ahora han tenido, compuesta de ocho instrumentos, los más propios que les parezcan a los coroneles para el objeto de su servicio, y a fin de

¹⁷⁰⁷ *Documentación Musicológica Aragonesa. Libros de acuerdos y resoluciones del cabildo de la colegiata de Daroca (Zaragoza) 1529-1852*. Recopilación y transcripción: M^a del Carmen Catalán Algas, M^a Isabel Pascual Cebrián, y M^a Jesús Ruber Capilla. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”-Sección de Música Antigua, 1990. 8/VI/1735, n^o 434. (Cit. en CALAHORRA, Pedro. “Documentación varia para un siglo sonoro: el XVIII del Conde de Aranda” En: *NASSARRE, Revista Aragonesa de Musicología*, XIV-2. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1998. Pág. 117).

¹⁷⁰⁸ BNE, mss. M-2791.

¹⁷⁰⁹ *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la infantería de S.M. concertados por D. Manuel Espinosa, músico de la Capilla Rl. De orden de S. M.* BNE. Sign, M-8684.

que puedan mantenerse en habilidad y con lucidos uniformes, como siempre han tenido, se abonará a cada Cuerpo 4500 reales de vellón.”¹⁷¹⁰.

La presencia en el panorama español de estas bandas quedaría así confirmada. Por otra parte, la prueba de que el clarinete formaba parte de las citadas agrupaciones músico-militares, incluso años antes de que las *Reales Ordenanzas* de Carlos III de 1768 lo oficializara en el seno de la institución castrense, la proporciona el hecho ya citado que la primera noticia que se tiene hasta el momento de un clarinetista español, datada en 1764, hace referencia al estamento militar. Como se transcribió ya anteriormente, se trata de la *Alegación fiscal del proceso de fe de Salvador Ferrando, natural de Carcagente (Valencia) y clarinete del Regimiento de África, seguido en el Tribunal de la Inquisición de Zaragoza, por sodomía*¹⁷¹¹.

Por otro lado, y aunque como ya se ha señalado anteriormente, los propios reglamentos y ordenanzas militares oficiales no señalen nada al respecto sobre la existencia de agrupaciones bandísticas militares de tamaño similar a las existentes en Europa en esas mismas fechas¹⁷¹², se tienen noticias de la presencia como mínimo de tres “músicas militares” en Madrid en 1792. Así, en el *Diario de Madrid* del 11 de agosto de ese mismo año, se anuncia la interpretación conjunta de tres “músicas militares” con motivo de una demostración aerostática a celebrar al día siguiente, y a la que asistirían el Príncipe de Asturias, junto con altos cargos de la corte¹⁷¹³. De 1793, un año más tarde, data una lámina conservada en el Museo del Ejército que nos proporciona una valiosa información en este sentido. En ella aparece un Regimiento de Infantería en Jaén, y en primer plano y de forma inconfundible una banda de unos catorce músicos entre los que se pueden adivinar la presencia de trompas, trompetas, flautas o pífanos, clarinetes y/o oboes, junto con instrumentos de percusión y otros que es imposible determinar con exactitud¹⁷¹⁴. Se tiene constancia además, de cómo en 1795

¹⁷¹⁰ Cit. en FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España...* Pág. 98.

¹⁷¹¹ AHN. Secretaría de Aragón. Consejo de Inquisición. Sign. INQUISICIÓN, 3732, EXP. 424.

¹⁷¹² Lo cual no es significativo, puesto que como ya se ha comentado, es muy probable que muchas unidades militares mantuviesen extraoficialmente agrupaciones musicales con el apoyo económico de los propios mandos o incluso de la tropa.

¹⁷¹³ Cit. en FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España...* Págs. 116-117.

¹⁷¹⁴ El número de catalogación de dicha lámina en el Museo del Ejército es el 38097, apareciendo perfectamente reproducida en GÓMEZ RUIZ, M. y ALONSO JUANOLA, V. *El ejército de los Borbones. Vol IV. Reinado de Carlos IV 1788-1808*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1995. Págs. 94-95.

las plantillas musicales de cada regimiento de las Reales Guardias, Españolas y Walonas, contaban con diez músicos¹⁷¹⁵.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, es evidente que no se puede despreciar la influencia que en el desarrollo español del clarinete supuso su extendida presencia en las agrupaciones bandísticas de carácter militar. Prueba de ello son las numerosas referencias a músicos clarinetistas militares de finales del siglo XVIII y primeros años del XIX que se conservan en distintos archivos históricos españoles, y de las que se señalan algunas a modo de ejemplo en la Tabla V-1.

TABLA V-1
Algunos documentos referentes a diferentes clarinetistas españoles militares de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Archivo	Fecha	Documento	Signatura
AGS	1787	Indulto concedido a Manuel Languécín, clarinete, por su delito de desertión. Fol. 198-202	SGU,7250,28
AGS	1789	Admisión en el Regimiento de Infantería de Puebla de los maestros armeros José Antonio Arana y Asensio Larrinaga, y del clarinete Francisco Simoes. Fol. 25-29	SGU,6957,9
AGS	1797	Manuel Pimentel, clarinete, negro del Batallón de Morenos de La Habana, solicita agregación a ese Cuerpo. Fol. 28-36	SGU,6859,6
AGS	1800	Acuse de recibo del gobernador de la isla de la orden que señala 135 reales de premio al clarinete Francisco Corminola, del Regimiento de Infantería de Cantabria. Fol. 298	SGU,7165,184

Por otro lado, y como es generalmente aceptado, los cambios socio-culturales producidos ya desde los primeros momentos de la Revolución Francesa fueron un factor histórico que en cierta manera explicó el aumento de las plantillas de las bandas militares europeas. Así, según F. J. Fétis, hacia 1809 una banda de infantería francesa típica estaba formada por flautín, requinto, entre seis y ocho clarinetes, dos fagotes, dos trompas, trompeta, dos o tres trombones, uno o dos serpentones¹⁷¹⁶, y percusión¹⁷¹⁷. Como ejemplo de esta plantilla se puede citar una partitura conservada en la Biblioteca Real de Palacio en Madrid, debida a Michel Joseph Gebauer (La Fère, Aisne, 1763-

¹⁷¹⁵ GÓMEZ RUIZ, M. y ALONSO JUANOLA, V. *El ejército de los Borbones. Vol I*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1995. Pág. 292.

¹⁷¹⁶ El serpentón era un instrumento grave que en la época desempeñaba aproximadamente el papel de las actuales tubas, todavía no inventadas en aquellos momentos.

¹⁷¹⁷ FÉTIS, F. J. *Histoire générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'a nos jours*. (Cit. en KASTNER, G. *Manuel...* Pág. 171).

1812)¹⁷¹⁸, el *Nouveau Journal d'Harmonie [...], dédié à Monseigneur le Marechal d'Empire Bessieres. 1er Livraison // par M. J. Gebauer, Membre de la Legion d'honneur et chef de Musique de la garde Imperiale*¹⁷¹⁹, muy probablemente una pieza musical para banda de tiempos de la ocupación napoleónica, hipótesis que se lanza teniendo en cuenta que su autor fue miembro de la *Legion d'honneur*, así como director de la *Musique de la Garde Imperiale*, y cuya presencia en España en dicha época queda por comprobar. Su instrumentación es muy similar (1º y 2º clarinetes en Do, clarinete en Fa, flauta corta en Fa, 1º y 2º trompas, trompeta, 1º y 2º fagotes¹⁷²⁰, serpentón, trombón, y bombo).

Teniendo en cuenta lo anterior, y a pesar de ello, la situación en España en las décadas subsiguientes a la Revolución Francesa no parece que evolucionara en forma excesivamente acelerada, en lo que se refiere al aumento de la plantillas bandísticas. Así, en los últimos años del siglo XVIII estas eran bastante reducidas, entroncando todavía con la forma estandarizada de las agrupaciones musicales militares europeas de décadas anteriores, con dos oboes, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes y percusión, aunque se verían ampliadas posteriormente con una flauta, una o dos trompetas y un contrafagot o serpentón¹⁷²¹. Como prueba de esto, podemos señalar la publicación en Madrid, el 15 de abril de 1796, de un conjunto de *Seis marchas, seis rondós, cuatro pastorelas y cuatro allegros para dos clarinetes, dos flautines, dos trompas y fagot*¹⁷²² actualmente desaparecidos. Se puede observar claramente como esta agrupación musical responde con bastante aproximación a los parámetros de las agrupaciones militares anteriormente comentados.

En este sentido, si bien se trata de un tópico ampliamente repetido, el que la influencia de las bandas napoleónicas presentes en las tropas francesas durante la Guerra de Independencia fuera determinante en el desarrollo y evolución de las agrupaciones bandísticas militares españolas, se trata de un hecho genéricamente incontestable. Sin embargo, no lo es tanto el pretender considerarlo como una cadena de

¹⁷¹⁸ AUDEÓN, Hervé; CHARLTON, David. "Gebauer. 1. Michel Joseph Gebauer" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. IX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 615-616.

¹⁷¹⁹ Biblioteca Real de Palacio (Madrid). Sign. MUS/CARP/15 (11).

¹⁷²⁰ En la catalogación de los fondos musicales de la Biblioteca Real de Palacio se citan estos instrumentos como bajones, aunque es evidente que en la propia partitura se trata de fagotes. Es muy posible que se deba a un error de traducción por parte del catalogador ante la denominación francesa propia del fagot, el término "basson", el cual como se puede apreciar, es muy similar a la denominación española del "bajón".

¹⁷²¹ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España...* Pág. 134.

¹⁷²² SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico...* Vol. IV. Pág. 292.

acontecimientos históricos simultáneos o cronológicamente inmediatos, en forma de relación causa-efecto directa. Hay varios datos que indican una cierta tendencia en sentido contrario. Así, si atendemos al documento transcrito por J. Parets y R. Rosselló y titulado *Inventario de los vestidos, instrumentos, y papeles de la música del Regimiento 2º de Infantería de Línea de Mallorca* datado en 1812¹⁷²³, la banda a la que se referiría dicho documento tendría probablemente un máximo entre dieciséis y veinte miembros, como parece señalar el vestuario inventariado:

“Diez y seis casacas de paño azul con forro encarnado, cuello, y vuelta de grana con galón de oro, y botones dorados [...] Veinte pantalones de paño blanco [...] Veinte pares de medias botines de paño negro [...] Veinte sombreros negros armados con presillas de oro, y encanda de cendas”

Las cifras anteriores parecen cuadrar aproximadamente con el número de instrumentos inventariados en el mismo documento:

“[...] Dos trompas con sus tonos, y boquillas puestas en una caja de madera, cada una con su cerradura, y llave [...] Dos clarinetes con sus correspondientes tonos y boquillas y su bolsa de piel [...] Dos serpentones [...] Un Fagot de boix blanco con su estuche de piel [...] Un Octavin [...] Clarinetes en Befá, tres nuevos y dos usados [...] un requinto de Befá [...] Item de Utt. cinco can. inútiles y un requinto [...] Un requinto de fá y otro de utt [...] Un bombo con su maza [...] Un redoblante con sus palillos [...] Un pandero [...] Unos platillos”.

Si se tiene en cuenta que por cuestiones técnicas relacionadas con la ejecución mecánica de las tonalidades correspondientes, probablemente en instrumentos todavía no muy desarrollados de cinco o seis llaves como máximo, era muy improbable que se interpretara música simultáneamente con el requinto “en Befá” (en sib), junto con el de “fá” y el de “utt” (en do), es posible comprobar con facilidad como aproximadamente se obtiene un conjunto de unos dieciséis miembros aproximadamente.

Por otro lado, con los ejemplos citados anteriormente, se confirma desde el ámbito musical bandístico-militar específico, el proceso de sustitución del oboe por el clarinete, en cuanto en ellos no aparece el primero y sí diferentes tipos de clarinetes, proceso que fue analizado ya con anterioridad.

Otro ejemplo de las plantillas que configuraban las bandas militares españolas en los primeros años del siglo XIX nos lo ofrece la composición conservada en la

¹⁷²³ Conservado en el Archivo del Reino de Mallorca. Sección Marquès de la Torre, Legajo 139. Se reproduce en el Anexo I.4. del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral, *1812. Inventario de los vestidos, instrumentos, y papeles de la música del Regimiento 2º de Infantería de Línea de Mallorca*. (Cit. en PARETS, Joan; ROSSELLÓ, Ramon. “Notes per a la història de la música a Mallorca. Instruments” En: *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* -Palma de Mallorca). Año CXI, nº 849, Vol. LI -1995-. Págs. 92-93).

Biblioteca del Palacio Real, datada en 1814, y titulada *Vatalla de los Arapiles para el uso de la Armonía Música de las Reales Guardias Walonas*¹⁷²⁴. Compuesta por Santos Carretero, músico militar perteneciente a la propia agrupación musical para la que iba dirigida, la instrumentación que presenta se limita a clarinetes (1º, 2º, 3º y 4º), trompas, clarines y fagotes (1º y 2º). Con todo, hay que resaltar el hecho que son muy escasas las partituras originales conservadas actualmente y destinadas a los distintos conjuntos bandísticos de la época. A pesar de ello, existen otro tipo de fuentes de información que proporcionan valiosa información al respecto. En este sentido, hay que citar el caso particular de la presencia de agrupaciones bandísticas en la ciudad catalana de Manresa, aunque estas de carácter civil. Así, si atendemos a los documentos transcritos por el historiador local Joaquim Sarret (1853-1935) en su manuscrito inédito *Historia de l'art Musical en Manresa*¹⁷²⁵ fechados originalmente en 1815, observamos la presencia de una banda formada textualmente por “once músicos”, más el percusionista encargado del bombo:

“1815, 27 de gener = Funciones que han hecho los músicos de esta ciudad por mandato del M. I. Ayuntamiento expresando así mismo su importe: Por la proclamación del Smo. [Serenísimo] Señor Príncipe Don Carlos lo siguiente: Cridar la fiesta, tocar mientras se hacía la proclamación, baile público por la tarde y dos horas de tocar por la noche antes del fuego. Idem el baile de cuando se fue a recibir el Pendón, hecho todo por once músicos y el bombo. Total 640 reales de vellón. Manresa 27 de enero de 1815. Ventura Dalmau. (Llibre Racional-Arxiu Municipal)”¹⁷²⁶.

También con fecha de 1821, aparece un documento en el que se señala la asistencia de una banda formada por diez músicos:

“1821. Compte del que importen les funcions de Música. D'ordre del Molt. Iltre. Ajuntament en obsequi de l'Excm. Sr. D. Pere de Villacampa en els dies 30 de gener i 2 de febrer del present any. Primo: Per la retreta que durà tres quarts d'hora, en la que assistiren deu músics, 4 músics en propietat i els altres supernumeraris, a raó de peseta i mitja per hora que és el preu regular i ordinari que tothom paga: £ 3 15 φ. Item pel ball públic que durà quatre hores en el que assistiren els mateixos deu músics i pel mateix preu a dalt referit: £ 22 10 φ.

¹⁷²⁴ Palacio Real de Madrid. Real Biblioteca. Sign. Mus/Mss/ II-2960.

¹⁷²⁵ BALLÚS CASÓLIVA, Glòria. *La Música a la col.legiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808*. Vol. I. -Tesis Doctoral-. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2004. Pág. 159.

¹⁷²⁶ SARRET I ARBÓS, Joaquim. *Historia de l'art musical en Manresa* [inédito, conservado en el Archivo Histórico comarcal de Manresa, sign. V/88]. Apéndice a la Pág. 28. (Cit. en BALLÚS CASÓLIVA, Glòria. *La Música a la col.legiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa...* Págs. 169-170).

Suma total £ 26 5 φ. Manresa, 20 de març de 1821. Domingo Puig i Serra. (Llibre del Racional. Arxiu Municipal)¹⁷²⁷.

Con referencia a lo que denomina “música municipal” de Manresa, el propio Sarret transcribe un documento fechado también en 1821 que indica como otros músicos eran contratados como refuerzo de la propia agrupación municipal, con carácter de “*supernumerarios*” en ocasiones señaladas:

“Constituïda la música municipal amb els quatre músics, quan tenien lloc festes extraordinàries se n’hi afegien d’altres que es deien *supernumeraris*.

A primers del segle XIX, la música municipal ja formava banda composta de deu a dotze músics com es pot veure en les següents curioses pòlisses que copiem del llibre *Racional* de casa la ciutat:

Música. Importe de las funciones hechas en este presente año por los siete músicos de la ciudad de orden del Ayuntamiento a saber.

Primo por pregonar el aniversario del día dos de Mayo que se celebró: £ 3 18φ9. Im. por pregonar el cumpleaños de la constitución en el día 19 de mayo: £ 3 18φ9. Im. por tocar al balcón el día que se colocó la Lápida de la constitución: £2 12φ 6. Total £10 10φ. Manresa 13 de Diciembre de 1821. Lorenzo Basachs (Libro Racional. Arxiu Municipal)¹⁷²⁸.

Ya en 1835, otro documento señala los instrumentos que formaban la banda de la ciudad, entre los cuales había un requinto y tres clarinetes, de un total de ocho músicos:

“En l’any 1835, l’Ajuntament se servia de la banda del batalló d’Urbans creada novament. Aquesta banda es componia de 3 clarinets, un requinto, una corneta de clau, un clarí d’harmonia amb tons i dos xinesos. [...]”¹⁷²⁹.

La situación descrita, en cuanto a las exiguas plantillas musicales de las bandas militares de la época no es nada extraordinaria, más si tenemos en cuenta las propias

¹⁷²⁷ “1821. Cuenta de lo que ascendieron las funciones de Música. De orden del Muy Ilustre Ayuntamiento en obsequio del Excelentísimo Sr. D. Pere de Villacampa en los días 30 de enero y 2 de febrero del presente año. Primo: Por la retreta que duró tres cuartos de hora, en la que asistieron diez músicos, 4 músicos en propiedad y los otros supernumerarios, a razón de peseta y media por hora que es el precio regular y ordinario que todo el mundo paga: £ 3 15 φ. Ítem por el baile público que duró cuatro horas en el que asistieron los mismos diez músicos y por el mismo precio referido más arriba: £ 22 10 φ. Suma total £ 26 5 φ. Manresa, 20 de marzo de 1821. Domingo Puig i Serra. (Libro del Racional. Archivo Municipal)”. *Ibidem*.

¹⁷²⁸ “Constituïda la música municipal con los cuatro músicos, cuando tenían lugar fiestas extraordinarias se añadían otros que se llamaban *supernumerarios*. A principios del siglo XIX, la música municipal ya formaba banda compuesta de diez a doce músicos como se puede ver en las siguientes pólizas curiosas que copiamos del libro *Racional* de la ciudad.

Música. Importe de las funciones hechas en este presente año por los siete músicos de la ciudad de orden del Ayuntamiento a saber. Primo por pregonar el aniversario del día dos de Mayo que se celebró: £ 3 18φ9. Im. por pregonar el cumpleaños de la constitución en el día 19 de mayo: £ 3 18φ9. Im. por tocar al balcón el día que se colocó la Lápida de la constitución: £2 12φ 6. Total £10 10φ. Manresa 13 de Diciembre de 1821. Lorenzo Basachs (Libro Racional. Archivo Municipal)”. *Ibidem*.

¹⁷²⁹ “En el año 1835, el Ayuntamiento se servía de la banda del batallón de Urbanos creada nuevamente. Esta banda se componía de 3 clarinetes, un requinto, una corneta de llaves, un clarín de armonía con tonos, y dos chinescos [...]”. *Ibidem*.

directrices legales del ejército en cuanto a la organización de las mismas. Así, se puede señalar la existencia en el Archivo General Militar de Segovia de un documento datado en 1826, y que trata textualmente *Sobre el restablecimiento de las Músicas en los Cuerpos de Infantería*:

“Proyecto de Reglamento que pudiera observarse para el restablecimiento de las músicas en los Cuerpos de Infantería si S. M. se dignase aprobarlo.

[...] 3º Al tiempo de organizar ahora la Música podrán ser músicos de Contrata la mayor parte de los que la compongan; más pasado un año sólo podrán serlo el Músico Mayor, el requinto, el 1º clarinete, el 1º trompa y el primer fagot, un serpentón u otro bajo semejante. 4º Para que tenga efecto lo prevenido en el Artículo antecedente, los Contratos que se celebren con los expresados músicos tendrán la precisa cláusula de enseñar dos o más aprendices cada uno, y la del Músico Mayor además, la de dirigir esta instrucción y responder de sus adelantos. 5º Con el mismo fin se dedicarán desde ahora jóvenes que tengan plaza de Pitos, o Cornetas en los ligeros, a recibir aquella enseñanza en los instrumentos que proporcionados a su físico y disposición, los cuales no recibirán mientras aprenden otro estipendio que supren, y demás goces de su plaza de tambor, pito o corneta. 6º Cuando los aprendices puedan ya desempeñar su parte en la banda de Música recibirán sobre su prest una gratificación pequeña y vestirán el uniforme de Músicos. [...] Madrid, 30 de noviembre de 1826 [rubricado]”¹⁷³⁰.

En el documento anterior se puede observar la exigua plantilla con la que contarían las bandas. También se distinguen en él los denominados “*músicos de Contrata*”, músicos profesionales que actuaban bajo contratos especiales con las propias bandas y que tenían algunas obligaciones como la de la enseñanza, y músicos aprendices, por lo general reclutas jóvenes. De dicho documento se desprende la clara intención de acotar y poner límites al aumento del número de músicos “*de contrata*” en las bandas militares. Esta situación se mantuvo a lo largo de los años, ya que incluso en una fecha tan tardía como 1836, veintidós años después de finalizada la Guerra de la Independencia, una unidad militar de la importancia de la Real Guardia de Alabarderos sólo contaba con nueve músicos reconocidos oficialmente¹⁷³¹.

Por otro lado, y a pesar del escaso número de partituras bandísticas originales de la época conservadas actualmente, se tiene noticia de algunos ejemplos puntuales, todos ellos conservados en archivos eclesiásticos. Es el caso de las partituras de autor anónimo conservadas en el Archivo Capítular de Oviedo, bajo el título de *Música para orquesta (sin título). Para flautas, clarinetes, solistas, repianos* [=clarinetes de ripieno],

¹⁷³⁰ AGMS (Archivo General Militar de Segovia). Sign.: Sección 2ª División 10ª Legajo 291. Este documento se transcribe en el Anexo I.10. *Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia (AGMS)*.

¹⁷³¹ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España...* Pág.134.

bugle, clavicor [=clavicorno=figle alto], *bucsem, figles y bombo*¹⁷³². Si bien no están fechadas, tomando como base el tipo de instrumentos utilizados, especialmente en lo que se refiere a los figles y al bucsem, así como a la disposición de las cuatro voces de clarinetes, divididos en solistas y de *ripieno*, se puede aventurar una datación en torno a 1830.

En relación con lo anterior, se puede señalar también el fondo de variadas partituras para banda militar conservadas en el archivo de música de la Catedral de Málaga. Se trata de cuatro piezas cuyo autor, Monlleó, fue con toda probabilidad músico militar. De ellas, tres son originales, y una cuarta es una transcripción de la obertura operística de la ópera *Amor tutto vince* de Pietro Carlo Guglielmi (Londres, 11-06-1772; Nápoles, 28-02-1817)¹⁷³³. Las plantillas musicales utilizadas, así como los principales datos referentes a estas fuentes se pueden observar en la Tabla V-2.

TABLA V-2
Partituras para banda militar conservadas en el
Archivo de Música de la Catedral de Málaga¹⁷³⁴.

Título	Instrumentación	Signatura	Características
<i>Minuet (Música militar)</i>	2 Tpa- Clarín- Flautín- Requinto- 2 Cl- 2 Fg- Bajo.	Sig.: 217- 1,12.	Partitura manuscrita, completa en buen estado de conservación. Fa M.
<i>Vals (vivo) (Música militar).</i>	2 Tpa- Clarín- Flautín- Requinto- 2 Cl- 2 Fg- Bajo.	Sig.: 217- 1,13.	Partitura manuscrita, completa en buen estado de conservación. Fa M.
<i>Vals (Música militar)</i>	4 Cl- Requinto- Flautín- 2 Tpas- Clarines- 2 Fg- 2 Tbnes- 2 Serpentones- Bombo	Sig.: 217- 1,11.	Partitura manuscrita, completa en buen estado de conservación. Lab M.

¹⁷³² Archivo Capitular de Oviedo. Legajo 44, nº 3. Se trata de un cuaderno de 8 hojas, apaisado, de 31,5 x 22,2 centímetros, en el que se indican los siguientes instrumentos: flautas 1 y 2, clarinetes 1, 2, 3 y 4, bugle, clavicor, bulsin, figle, trombón y bombo. (ARIAS DEL VALLE, Raúl. *El papel manuscrito del Archivo Capitular de Oviedo*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1993; SANHUESA FONSECA, María. “Fondos musicales y documentales del siglo XIX en el Archivo Capitular de Oviedo (E: OV)” En: *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical AEDOM*. 5/2 - Julio/Diciembre- 1998. Pág. 29).

¹⁷³³ JACKMAN, James L.; LIPTON, Kay; HUNTER, Mary. “Guglielmi (3) Pietro Carlo Guglielmi” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 514-515.

¹⁷³⁴ Esta Tabla se ha confeccionado partiendo de la información proporcionada por MARTÍN MORENO, Antonio. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. Muchos de los datos proporcionados por esta catalogación han tenido que ser revisados cotejándolos con los propios originales de las partituras, comprobando diversas incorrecciones que no figuran en las mismas.

Título	Instrumentación	Signatura	Características
Música militar. Introducción a la ópera <i>Amor tutto vince</i>, por el Sr. Guglielmi; arreglada para música militar por Monlleó.	3 Tpa- Clarín- Flautín- Requinto- 4 Cl- 2 Fg- Trb- Bombo	Sig.: 217- 1,10.	Partitura, completa y en buen estado. Mi m. “Advertencia para el que no lo sabe: el flautín tiene el diapason una 6ª alta, y las trompas y los bajos un punto bajo y también el clarín”.

Martín Moreno¹⁷³⁵ señala la fecha de 1795 como fecha de composición de la misma. Sin embargo, hay que hacer notar que en el original de la partitura no existe ninguna anotación que proporcione dicha información. Por ello, la datación más probable para el pequeño conjunto anterior de fuentes musicales es cuanto menos posterior a 1805-1806, año de composición de la ópera del propio Guglielmi¹⁷³⁶. Probablemente, y ante las características propias de instrumentación de estas piezas, la fecha de composición cabría situarla en el primer cuarto del siglo XIX.

V.2. Las agrupaciones bandísticas españolas en el siglo XIX.

Si el siglo XVIII señala el establecimiento definitivo de las bandas en la vida musical europea, aunque todavía en su gran mayoría insertas en el ámbito castrense, el siglo XIX, por su parte, verá aumentar enormemente la popularidad de las mismas. No en vano grandes compositores de la época incluirán en sus obras dramáticas referencias directas a la música bandística, o incluso compondrán para la misma piezas de diferente consideración que recibirán la denominación de *banda sul palco*¹⁷³⁷. En este sentido, se puede citar la definición del musicólogo norteamericano Philip Gossett refiriéndose al caso concreto de Rossini pero extendiéndola a otros aspectos más generales:

“BANDA SUL PALCO. «Stage Band». Beginning in 1818, during Rossini’s Neapolitan years, the composer developed the practice of bringing a fully costumed brass band on stage at certain points within an opera, generally to play music (marches, processions) actually heard by the protagonists. The band musicians were usually supplied by local military garrisons. As late as *Rigoletto*

¹⁷³⁵ MARTÍN MORENO, Antonio. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga...* Pág. 667.

¹⁷³⁶ JACKMAN, James L.; LIPTON, Kay; HUNTER, Mary. “Guglielmi (3) Pietro Carlo Guglielmi” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. X. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 514-515.

¹⁷³⁷ El fenómeno histórico de la “banda sul palco” en la música teatral del siglo XIX ha sido estudiado por LONGYEAR, R. M.: “The banda sul palco: wind bands in 19th-century opera” En: *Journal of band research*, XIII-2 (1978). Págs. 25-40.

(1851), Verdi too employed a *banda sul palco*. Nowadays these bands are usually placed offstage, in the wings”¹⁷³⁸.

Por su parte, el clarinetista y musicólogo Eric Hoeprich en su monografía *The Clarinet* menciona también el uso de la *banda sul palco* y precisamente lo hace en lo que se refiere a la relación de esta y el propio instrumento:

“The *banda sul palco*.

In a case of art imitating life, the «banda sul palco», which also appeared «sotto palco» for special effects, was employed in numerous staged works, often with clarinets predominating. [...]

Rossini gave the clarinet the most important voice in the banda for his early *Ricciardo e Zoraide* (1818), and in Paris, Meyerbeer included offstage wind bands in *Il Crociato in Egitto* (1824) and *Les Huguenots* (1836), with prominent clarinet parts.

But the truly great enthusiast of the banda sul palco was Giuseppe Verdi, who included clarinets in ensembles for *I Lombardi* (1843), *Giovanna d'Arco*, *Macbeth* (1847) (with six A clarinets), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853), *Don Carlo* (1867) and *Aida* (1871)”¹⁷³⁹.

Así, además de los anteriores autores, la presencia de fragmentos de *banda sul palco* se registra también en obras músico-teatrales de autores como Beethoven (*Fidelio*), Bellini (*Norma*), Donizetti (*L'elisir d'amore*) entre otros muchos compositores europeos¹⁷⁴⁰, sin olvidar que el mismo fenómeno se observa en composiciones españolas, como la ya citada ópera *La Fatucchiera* de Vicente Cuyás¹⁷⁴¹, estrenada con gran éxito en Barcelona en 1838, o en los inicios de la zarzuela decimonónica en España¹⁷⁴². En este sentido, sólo hay que repasar las instrumentaciones

¹⁷³⁸ “BANDA SUL PALCO. Desde 1818, durante los años de Rossini en Nápoles, el compositor desarrolló la práctica de incluir una banda de metales completamente ataviada en el escenario en ciertos momentos de una ópera, normalmente para tocar la música (marchas, procesiones) que escuchan los protagonistas. Los músicos de la banda provenían normalmente de los regimientos militares locales. Verdi también empleó una *banda sul palco* de forma tardía en *Rigoletto* (1851). En la actualidad estas bandas normalmente se sitúan fuera del escenario, en los laterales”. (GOSSETT, Philip. *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*. Chicago: Chicago University Press, 2006. Pág. 607).

¹⁷³⁹ “La *banda sul palco*. En un caso de arte imitando la vida, la «banda sul palco», que también aparecía «sotto palco» para crear efectos especiales, se utilizó en numerosas representaciones, a menudo con el predominio de los clarinetes. [...] Rossini le dio al clarinete la voz más importante de la banda en su obra temprana *Ricciardo e Zoraide* (1818), y en París, Meyerbeer incluyó bandas fuera del escenario en *Il Crociato in Egitto* (1824) y *Les Huguenots* (1836), con partes destacadas de clarinete. Pero el verdadero gran entusiasta de la banda sul palco fue Giuseppe Verdi, quien incluyó clarinetes en agrupaciones para *I Lombardi* (1843), *Giovanna d'Arco*, *Macbeth* (1847) (con seis clarinetes en La), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853), *Don Carlo* (1867) y *Aida* (1871)”. (HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Págs. 304-305).

¹⁷⁴⁰ Información general sobre esta cuestión es proporcionada en el *Dizionario della musica e dei musicisti*. Vol I. (A. Basso, dir.). Torino: UTET, 1983. Pág 256. Aspectos más particulares de la misma, como su aparición en obras de Rossini se analiza en GOSSETT, Philip. *Divas and Scholars...*

¹⁷⁴¹ CUYÁS, Vicente. *La Fatucchiera (La Hechicera)*. (Francesc Cortés, ed.). Madrid: ICCMU, 1998.

¹⁷⁴² La cuestión de la participación de la banda en las representaciones de zarzuela en la España de la segunda mitad del siglo XIX y primers décadas del siglo XX ha sido objeto de estudio en SOBRINO, Ramón. “Banda” En: *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica* Vol. I. Madrid: ICCMU, 2002. Págs. 208-212.

de las primeras zarzuelas de Barbieri, tales como *Por seguir a una mujer* -1851-, *El marqués de Caravaca* -1853-, *Los diamantes de la Corona* -1854-, *El sargento Federico* -1855-, o *Entre dos aguas* -1856-, o algunas de las debidas a Emilio Arrieta, tales como *La conquista de Granada* -1855-, en las que la participación de bandas militares *sul palco* es un hecho bastante frecuente y normal¹⁷⁴³.

La creciente popularidad de la música bandística explica en parte el fenómeno histórico de su progresiva asimilación por parte del ámbito civil, en el cual las bandas se propagarán en forma de agrupaciones tanto profesionales como amateurs. En este contexto, y en lo que se refiere a España se registra la fundación de numerosas bandas civiles dependientes casi siempre de los ayuntamientos. Es el caso, por citar algunos ejemplos puntuales, de las bandas municipales de Jaén (1855), Palencia (1857) o Barcelona (1886), junto con algunas fundadas incluso en fechas bastante anteriores, como por ejemplo la Banda Primitiva de Alcoy -Alicante-, fundada en 1830. En este sentido, podemos señalar por ejemplo, la presencia de una banda de música citada como tal en la Procesión del Corpus en Valencia del año 1800¹⁷⁴⁴. Lo cierto es que se puede afirmar que la segunda mitad del siglo XIX en España se caracterizó por la generalización de estas agrupaciones a lo largo de toda la geografía nacional, desde las ciudades más señaladas hasta los pueblos de menor importancia. Es el caso de la villa de Olot en Cataluña, donde se proponía formar una banda a finales de marzo de 1882:

“Ya que Olot cuenta con un respetable número de músicos, capaces de desempeñar cuanto pueda esperarse de una regular banda, creemos muy del caso que el Ilmo. Ayuntamiento estudie los medios de poder formalizar una banda que mediante una módica subvención atendiera a todos los actos públicos que requieren sus servicios, uniformados con un distintivo *ad hoc*.

De este modo pudiera conciliarse que en un día determinado de la semana, al menos en la estación de verano, se amenizaron respectivamente los paseos públicos de esta villa durante las dos horas de más concurrencia.

Y creemos que esta fraternal unión de los señores músicos, redundaría además en notable beneficio de todos ellos. Desearíamos que se hiciera el ensayo”¹⁷⁴⁵.

¹⁷⁴³ A.A.V.V. *Homenaje a Emilio Arrieta y Corera (1821-1894) y Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*. Madrid: SGAE, 1994.

¹⁷⁴⁴ ADAM FERRERO, B. “Bandas”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 133; JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *La música en Jaén*. Jaén: Dip. Prov. de Jaén, 1991. Pág. 174; MUÑOZ, A. y CABEZA A. “Algunos aspectos de la vida musical de Palencia en el siglo XIX: las bandas de música”. En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2. Madrid: Sdad. Española de Musicología, 1992. Págs. 279-295; PALACIOS GAROZ, José Luis. *El último villancico barroco valenciano*. Castelló: Universitat Jaume I-Dip. Prov. de Castelló, 1995. Págs. 229-230; VALOR CALATAYUD, Ernesto. *Aportación alcoyana para una historia de la música en la fiesta de Moros y Cristianos*. Alcoy: Asociación San Jorge, 1982. Pág. 17.

¹⁷⁴⁵ *El Olotense* (Olot). Sábado, 25 de marzo de 1882. Pág. 2.

Es indudable que el hecho más determinante para la progresiva evolución de la música bandística en el siglo XIX se articuló en torno al gran desarrollo técnico registrado en la construcción y diseño de los instrumentos musicales en general y en los de viento en particular, junto con la invención de algunos otros que inmediatamente pasaron a formar parte inexcusable de las propias banda. Concretamente, el proceso de modernización, perfeccionamiento e invención citado consistió fundamentalmente en el desarrollo de mejores y más fiables y robustos mecanismos de llaves en los instrumentos de viento madera preexistentes, y en la invención de los mecanismos de válvulas o pistones para los instrumentos de viento metal, así como el desarrollo de algunos nuevos instrumentos pertenecientes a esta última familia.

El desarrollo técnico en el diseño de los instrumentos de viento a que se hacía referencia tuvo lugar preferentemente en diferentes países europeos, Francia y Alemania principalmente, aunque también tuvo sus reflejos en nuestro propio país. Es el caso de la invención de un nuevo modelo de clarinete por Antonio Romero y Andía, catedrático de dicho instrumento del Conservatorio de Madrid. Dicho instrumento, denominado “*clarinete sistema Romero*” fue expuesto en la Exposición Universal de París de 1867, siendo merecedor de una Medalla de Plata¹⁷⁴⁶.

La modernización y mejora de los mecanismos de llaves en los instrumentos de viento madera, principalmente la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot, tuvo indiscutiblemente una enorme importancia pues gracias a ella se consiguió una mayor agilidad técnica en la interpretación musical, dotando de una mayor facilidad de ejecución cromática¹⁷⁴⁷ al intérprete. De hecho, podemos afirmar en líneas generales, que en sus detalles constructivos fundamentales y tras superar ese período de grandes perfeccionamientos, los instrumentos de viento madera citados habían fijado ya su fisonomía en el último cuarto de siglo XIX¹⁷⁴⁸ prácticamente como en la actualidad. Por

¹⁷⁴⁶ DELANNOY, M. “La facture instrumentale espagnole aux expositions universelles parisiennes de 1855 a 1900”. En: *Nassarre*, X-2 (1994). Págs. 12-13.

¹⁷⁴⁷ Con estos instrumentos era virtualmente posible ejecutar fragmentos musicales escritos en cualquiera de las tonalidades, sin importar el número de sostenidos o bemoles que estas implicaran.

¹⁷⁴⁸ Sin embargo, esto no significa que los nuevos modelos de instrumentos se adoptaran inmediatamente en los conjuntos musicales bandísticos, ni siquiera en las orquestas de mayor importancia. El uso e incorporación de los instrumentos perfeccionados fue por el contrario progresivo. Podemos citar el caso del clarinete sistema Boëhm (actualmente extendido y usado por músicos del mundo entero, excepto algunas regiones de Alemania), desarrollado en Francia en la década de 1840, y que sin embargo no se impondría en algunos lugares hasta muchos años después (en España, por citar un ejemplo, se adoptó oficialmente en el Conservatorio de Madrid hacia 1880-90, aunque ya entrado el siglo XX se seguía utilizando en numerosas bandas de aficionados modelos de instrumentos más antiguos). (LAWSON, Colin -ed.- *The Cambridge Companion to the Clarinet...*; VERCHER GRAU, Juan. *El clarinete*. Valencia: Gráficas Hnos. Aparisi, 1983).

su parte, la invención de los mecanismos de válvulas o pistones para los instrumentos de viento metal conocidos en aquellos momentos (trompeta, corneta, trompa y trombón) facilitaría enormemente la ejecución e interpretación en los mismos. Así, la década transcurrida entre 1845 y 1855 fue decisiva en la definitiva organización de la bandas modernas, debido a la nueva invención y relativamente inmediata inclusión en las agrupaciones musicales bandísticas de los últimos y más modernos instrumentos de viento madera y metal, concebidos específicamente para incorporarse a ellas. Entre estos instrumentos se cuentan la familia de los saxofones, la de los saxhornos (actuales fliscornos, bombardinos y tubas), y la de los hoy desaparecidos sarrusófonos¹⁷⁴⁹. Todos estos instrumentos constituían nuevas invenciones debidas prácticamente en su totalidad al constructor de instrumentos Adolph Sax (6-XI-1814; 4-II-1894)¹⁷⁵⁰.

Frente a la plantilla musical de épocas anteriores, entre 1860 y 1870 la organización instrumental de las bandas queda ya fijada casi como en la actualidad, salvo pequeños detalles en lo relacionado a la introducción de los instrumentos graves de cuerda (contrabajo y violonchelo), y al gran aumento y mayor diversificación de los de percusión producida a lo largo del siglo XX. La evolución producida puede observarse en las bandas usadas por Barbieri (Tabla V-3) desde la década de 1850 hasta la composición de su *Marcha Triunfal*¹⁷⁵¹ (1866) en la que ya se incluyen saxofones.

Otro ejemplo de plantilla bandística de la segunda mitad de siglo XIX, previa a la definitiva incorporación de los saxofones, pero ya con presencia de diversos instrumentos de la familia de los saxhornos es el proporcionado por diversas obras de José Gavaldá, compositor y recopilador de una famosa colección de música para banda militar (*El Eco de Marte*) posteriormente publicada por el editor A. Romero a finales de la década de 1860¹⁷⁵². Así, podemos citar como ejemplo la *Marcha de honor al Santísimo, compuesta sobre los himnos Pange Lingua y Sacris Solemniis*, cuya

¹⁷⁴⁹ Los instrumentos de nueva invención fueron adoptados no sin numerosas trabas y problemas burocráticos por el ejército francés a partir de 1845. (KASTNER, G. *Manuel...* Págs. 255 y ss.). A nuestro país llegarían pocos años más tarde. Así, por ejemplo, se tienen noticias de la primera aparición del saxofón en Barcelona adoptado por la banda del Regimiento de Valencia, con sede en la Ciudad Condal, en fecha tan temprana como 1850. (Cit. en FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España...* Pág. 209).

¹⁷⁵⁰ BATE, Philip; HORWOOD, Wally. "Sax. (2) Adolphe" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 347-348.

¹⁷⁵¹ *Marcha Triunfal Compuesta y Dedicada Al Exmo. Sr. Marqués de la Vega de Armijo, Ministro de Fomento Por Dn. Francisco Asenjo Barbieri*. BNE, sign. Mp 225-6.

¹⁷⁵² GOSÁLVEZ LARA, C. J. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995. Pág. 172.

instrumentación comprende requinto, flautín, 4 clarinetes, 2 fliscornos, 4 cornetines en Sib, 2 trompas en Mib, 4 trombones, 2 bombardinos, bombardón, bajos y percusión¹⁷⁵³.

TABLA V-3
Plantillas bandísticas usadas por Barbieri (ca. 1850-1866)¹⁷⁵⁴

	<i>Viento madera</i>	<i>Viento metal</i>	<i>Percusión</i>
<i>El marqués de Caravaca</i> (Zarzuela en dos actos, 1853)	Requinto Flautín Clarinetes 1º y 2º	Clarines (1º y 2º) Cornetín Trompas (1ª y 2ª) Trombino y Trombón Fígle* y Bombardón**	----
<i>Los diamantes de la Corona</i> (Zarzuela en tres actos, 1854)	Requinto Flautín Clarinetes 1º y 2º	Cornetín Trompas (1ª y 2ª) Bombardino Trombón (1º, 2º, 3º) Fígle y Bombardón	Caja Bombo
<i>Entre dos aguas</i> (Zarzuela en tres actos, 1856)	Requinto Flautín Clarinetes 1º, 2º y 3º	Cornetín (1º y 2º) Fliscornos (1º y 2º) Trompas (1ª, 2ª, 3ª, 4ª) Barítonos*** (1º y 2º) Trombón (1º, 2º, 3º)	Caja Triángulo
<i>Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas</i> (1856)	Requinto Flautín Clarinetes 1º, 2º y 3º	Cornetín (1º y 2º) Fliscornos (1º y 2º) 6 Trompas Bombardinos (1º y 2º) Trombón (1º, 2º, 3º) Bajos (1º y 2º)	Caja Bombo Platos Tambores
<i>Amar sin conocer</i> (Zarzuela en tres actos, 1858)	Requinto Flautín Clarinetes 1º, 2º y 3º	Cornetín (1º y 2º) Fliscornos (1º y 2º) 4 Trompas Trombón (1º, 2º, 3º) Bombardino y Bombardón “bastaba”****	Caja Bombo
<i>Marcha Triunfal Compuesta y Dedicada Al Exmo. Sr. Marqués de la Vega de Armijo, Ministro de Fomento Por Dn. Francisco Asenjo Barbieri</i>	Requinto Flautín Clarinetes (1º, 2º y 3º) Saxos altos (1º y 2º)	Fliscornos (1º y 2º) Cornetines (1º y 2º) Trombas (1ª y 2ª) Trompas (1ª y 2ª) Trombones (1º, 2º, 3º) Barítonos (1º, 2º) 3 Bombardinos y Bajos	Lira Triángulo Redoblante Tambor Bombo Platos

* Instrumento de metal grave con llaves¹⁷⁵⁵. Actualmente en desuso sustituido por las tubas.

** El bombardón era un tipo especial de fígle o tuba baja¹⁷⁵⁶.

*** El barítono es un bombardino ligeramente modificado, del grupo de los saxhornos¹⁷⁵⁷.

**** Probablemente la denominación “Bastuba” es simplemente una deformación del nombre usual y no un instrumento diferente.

¹⁷⁵³ LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Zamora. Vol. I. Catálogo del archivo de música.* Zamora: Dip. Prov. de Zamora, 1985. Pág. 303.

¹⁷⁵⁴ Datos obtenidos del catálogo de las obras de F. A. Barbieri. A.A.V.V. *Homenaje a Emilio Arrieta y Corera (1821-1894) y Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*... Págs. 87 y ss.

¹⁷⁵⁵ ELIASON, R. E. “Fígle”. En: *Diccionario Harvard de música*... Pág. 424.

¹⁷⁵⁶ RANDEL, Don. *Diccionario Harvard de música*... Pág. 174.

¹⁷⁵⁷ A.A.V.V. “Baritone” En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. II. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 730-733; A.A.V.V. “Euphonium” En: *Ibid*, Vol. VIII. Págs. 417-418.

Ya a finales del siglo XIX, F. Pedrell (1841-1922) señala la formación típica de una banda militar española junto a las de otros países europeos como Francia, Bélgica, o Italia (Tabla V-4), observándose como las plantillas son en lo esencial como las actuales.

TABLA V-4
Plantillas bandísticas señaladas por Pedrell¹⁷⁵⁸

<i>ESPAÑA</i>	<i>FRANCIA</i>	<i>BÉLGICA</i>	<i>ITALIA</i>
Flautín en reb Requinto en mib Clarinetes en sib Saxos altos mib Saxos tenores sib Fliscornos Cornetines en sib Trompetas en mib Trompas en mib Trombones Barítonos Bombardino Bajos Percusión	Flautín en reb Flauta y oboe Requinto en mib Clarinetes en sib Saxofones Soprano, Alto, Tenor y Barítono Sarrusófonos* Soprano, Tenor, Barítono, Bajo Cornetines en sib Trompetas Trompas Trombones Saxhornos Contraltos, Barítonos Bajos y Contrabajos Percusión	Flautín y flauta Requinto Clarinetes Sopranos, Contraltos y Bajo Oboe Fagot Sarrus. Contrabajo Saxofones Soprano, Alto, Tenor y Barítono Bugles** Contraltos, Tenores y Barítonos Bombardones Cornetines Trombas Trompas Trombones Percusión	Flautín en reb Requinto (lab-mib) Clarinetes en sib Trompas en mib Fliscornos en sib Pistoni*** en mib Bajos (mib-sib-do) Fagotes Trombones Bombardino Percusión

* Instrumento de viento-madera de doble lengüeta hoy completamente en desuso en las bandas españolas.
 ** Instrumentos de viento metal muy cercanos a la familia de los saxhornos (fliscornos, bombardinos...)
 *** Al igual que los bugles, instrumentos de viento metal pertenecientes a la familia de los saxhornos o que realizan su misma función en la instrumentación de la música bandística.

A pesar de esta relativa estandarización en sus efectivos instrumentales, una de las características básicas y más extendidas de la agrupación bandística fue siempre una cierta variabilidad de sus efectivos según su localización geográfica, la tradición musical en la que se inserte, y sobre todo las posibilidades económicas de sus patrocinadores, fueran estos públicos o privados.

En España, la fundación de diversas bandas municipales a finales del XIX y principios del XX, como la de Barcelona (1886), Valencia (1903), Madrid (1909) o

¹⁷⁵⁸ PEDRELL, F. *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 189-. Págs. 41-42.

Alicante (1912)¹⁷⁵⁹ entre muchas otras, marcaría la pauta organizativa del resto de agrupaciones bandísticas amateurs en la medida de las posibilidades económicas respectivas.

Por otro lado, precisamente los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, pueden ser considerados como la verdadera época de oro de las agrupaciones bandísticas, no tanto por su desarrollo organizativo (que en la actualidad tiene sin duda mucho mayor alcance), sino por la consideración social que recibieron¹⁷⁶⁰ en una época en la que a falta de transmisiones radiofónicas y grabaciones se erigieron como el principal vehículo transmisor de la música culta a través de numerosas y magníficas transcripciones de obras del repertorio sinfónico orquestal¹⁷⁶¹.

V.3. Características específicas del uso del clarinete en las bandas españolas. Repertorio interpretado.

Se puede afirmar que el repertorio típico interpretado por las agrupaciones musicales bandísticas del XIX estaba constituido en una gran parte por adaptaciones de fragmentos operísticos famosos o de moda en aquellos momentos. En este sentido, y como ejemplo de este hecho se puede citar el caso del concierto interpretado en el teatro madrileño del Príncipe el 17 de septiembre de 1820, en el que participó el clarinetista Pedro Broca como solista, y en el que además de la orquesta del propio teatro tomó parte una banda militar, interpretando precisamente un arreglo de piezas musicales operísticas debidas a Rossini:

“En el del Príncipe [se refiere al teatro madrileño del mismo nombre], a las 7 ½ de la noche, se ejecutará la función siguiente. Se dará principio con una sinfonía de la ópera titulada *Ciro en Babilonia*, del célebre maestro Rossini; enseguida se representará la comedia en 3 actos titulada *El triunfo del Amor y la Amistad*; concluida esta se presentará en el escenario el profesor D. Pedro Broca a tocar un concierto de clarinete; seguirá a este un dúo de oboe y clarinete de la ópera *El Tancredo* del célebre Rossini, por el citado Don Pedro Broca y D. Joaquín

¹⁷⁵⁹ ADAM FERRERO, B. “Bandas” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 133; AGUILAR, Juan de Dios. *Historia de la música en la provincia de Alicante*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1970.

¹⁷⁶⁰ En España en las tres primeras décadas del siglo XX hasta el estallido de la Guerra Civil, también se alzaron voces en contra de las bandas, acusándolas de ralentizar el desarrollo y modernización musical del país, que debía dirigirse fundamentalmente a través de la fundación y mantenimiento de orquestas sinfónicas. (FERNÁNDEZ VICEDO, Fco. José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950): la influencia de los géneros populares y el contexto bandístico*. Trabajo de Investigación para la obtención del DEA -Diploma de Estudios Avanzados-. Dirigido por la Dra. D^a Gemma Pérez Zaldouondo. Universidad de Granada, Departamento de H^a del Arte, Área de Música. -Inédito-. Págs. 93-94).

¹⁷⁶¹ SCHOLLES, Percy A. “Banda militar”. En: *Diccionario Oxford de la Música*. Vol. I. Barcelona: Edhasa, 1984. Págs. 155-156.

Álvarez; concluido ocupará el mismo lugar la música del regimiento de Fernando VII, y tocará una aria de la ópera la *Cenicienta*; y se dará fin con una sinfonía nueva, original, compuesta por D. Francisco Bañeras, músico mayor de dicho regimiento, titulada *La Constitución Triunfante*, la que se ejecutará a dos orquestas, militar y de cuerda. Actrices en la pieza: Agustina Torres y Gertrudis Torre. Actores: Bernardo Avecilla, Antonio González, Eugenio Cristiani, Antonio Silvestre, Ramón Torres y Santiago Casanova. Entrada de anoche 3200 rs.¹⁷⁶².

Es interesante resaltar como dos días después, en la repetición del concierto anteriormente reseñado realizada el 19 de septiembre de 1820, la misma agrupación bandística participante interpretaba ya otro arreglo diferente de música operística del mismo Rossini, lo cual confirma en cierta manera la preponderancia absoluta de dicho repertorio en lo que al contexto bandístico se refería:

“En el del Príncipe [se refiere al teatro madrileño del mismo nombre], a las 7 ½ de la noche, se ejecutará la función siguiente. Se dará principio con una sinfonía nueva de la ópera la Dama Salvaje, del maestro Cocía, en seguida se representará la comedia original en 2 actos de D. Francisco Martínez de la Rosa, titulada *Lo que puede un empleo*; concluida esta se representará en el escenario el profesor D. Pedro Broca a tocar un primer allegro de un concierto de violín del maestro Rode, el que ejecutará con el clarinete; a continuación tocará el mismo Sr. Broca un tema con variaciones; seguirá un dúo de clarinete y oboe de la ópera el *Tancredo*, que tocarán los Sres. D. Joaquín Álvarez y el citado Broca; la música del regimiento de Fernando VII tocará un quinteto de la ópera de *Torbaldo y Dorlisea*, del referido maestro Rossini, conocido con el nombre del quinteto de la Campana, y se dará fin con la sinfonía nueva, original, compuesta por D. Francisco Bañeras, músico mayor de dicho regimiento, titulada la Constitución Triunfante, la que se ejecutará a dos orquestas militar y de cuerda. Actrices: Loreto García. Actores: Antonio González, Joaquín Caprara, Antonio de Guzmán, Ramón Torres y Santiago Casanova. Entrada de anoche 4853 rs.¹⁷⁶³.

Por otra parte, hay que hacer notar que en las noticias anteriores se observa la presencia de lo que se podría considerar un subgénero musical específico dentro del repertorio musical destinado a las propias bandas de música, tal como el representado por las piezas destinadas a ser interpretadas por ellas mismas junto a una agrupación orquestal. Estas piezas, aunque no muy frecuentes, harían acto de presencia en las programaciones concertísticas a lo largo del siglo XIX. Así, se puede citar la interpretación de una de ellas en Cádiz el 3 de agosto de 1850, como muestra la siguiente reseña:

“Concierto a beneficio de Casimiro Zerilli, Maestro Compositor de la compañía lírica. 1ª parte: Sinfonía de *Norma*; 2º acto de *Norma*. 2ª parte: «Capricho fantástico», dedicado a la Sociedad Filarmónica de Barcelona, por la orquesta y la banda militar; Loa dedicada a Isabel II; Poesía de Víctor Balaguer, con música del beneficiado por las Sras. Rossi, Solera, Derivis y los Srs. Sínico, Sermatey,

¹⁷⁶² *Diario de Madrid* (Madrid). Domingo, 17 de septiembre de 1820.

¹⁷⁶³ *Diario de Madrid* (Madrid). Martes, 19 de septiembre de 1820. Pág. 8.

Derivis y coros, con orquesta y banda militar. 3ª parte: Terceto de *Guglielmo Tell*, por Sínico, Sermatey y Derivis; Terceto chistoso de *Matrimonio Secreto*, por Rossi, Solera y Derivis”¹⁷⁶⁴.

Otro ejemplo de colaboración entre dichas agrupaciones musicales, orquesta y banda, se puede observar en el concierto que tuvo lugar en el Teatro Circo de Madrid la noche del 24 de abril de 1876, en el que como señala el diario *La Iberia* del día siguiente se interpretó entre otras:

“[...] A CERVANTES, cantata para voz de tenor, coro general, con acompañamiento de orquesta y banda, letra del señor Osorio y Bernard y música del maestro Arrieta, ejecutando el *solo* don Rosendo Dalmau [...]”¹⁷⁶⁵.

Relacionado con lo anterior, se puede citar también otro ejemplo de este tipo de obras representado por una de las composiciones del músico catalán Juan Soriols y Porta (Reus, 24-V-1820; Barcelona, 1886)¹⁷⁶⁶. Se trata de la sinfonía, probablemente una obertura teatral, titulada *Las dos lápidas*, acerca de la cual comenta Antonio Elías de Molins en su *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*:

“[...] El Sr. Saldoni en sus *Efemérides musicales*, tomo 2º, pág. 457, hace grandes elogios de la sinfonía, titulada *Las dos lápidas*, descriptiva, escrita para orquesta y banda, y que le valió el primer premio en el concurso que abrió la junta del Gran Teatro del Liceo, en ocasión de su reapertura en 1862. [...]”¹⁷⁶⁷.

Por otro lado, y en relación a la cuestión del tipo de repertorio interpretado por las bandas en el siglo XIX, y su relación directa con el mundo de la música teatral y operística, se puede citar también como ejemplo el trabajo desarrollado, ya hacia finales de la primera mitad del siglo XIX, por el músico de origen murciano y afincado en Alicante, Francisco de Paula Villar Modonés (Cartagena, 21-V-1819; Alicante, 23-V-1880). Así, entre 1842 y 1846, dicho autor compuso unos “Catorce arreglos e instrumentaciones de piezas de Óperas, para Banda Militar”¹⁷⁶⁸. Muy próximo en el tiempo, aunque correspondiente a otro punto geográfico alejado de la zona mediterránea, se puede citar el programa de concierto que tuvo lugar en Cádiz el 24 de junio de 1849:

¹⁷⁶⁴ Cit. en LEÓN RAVINA, Gema. *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cádiz: Grupo de Estudios de Historia Actual-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007. Pág. 189.

¹⁷⁶⁵ *La Iberia* (Madrid). Martes, 25 de abril de 1876. Pág. 4.

¹⁷⁶⁶ CARBONELL I GUBERNA, Jaume. “Soriols Porta, Joan” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Pág. 834.

¹⁷⁶⁷ ELÍAS DE MOLINS, Antonio. *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. Vol. II...* Pág. 597.

¹⁷⁶⁸ VILLAR MIRALLES, Ernesto. *Alicante Artístico-Musical. Estudio Histórico-Biográfico*. Alicante: Establecimiento Tipográfico de A. Reus, 1893. Págs. 151-161.

“Concierto a beneficio de la Sra. Corsi, dedicado al coronel y los oficiales del Regimiento de León: 1ª parte: Sinfonía; Dúo de *El Belisario*, por Baldanza y Lanosilla; Aria de *Nabucco*, por Corsi; Aria de *El Belisario*, por Baldanza; Sinfonía de *Nabucco* por la Banda del Regimiento de León. 2ª parte: Obertura; Aria de *Otello*, por Baldanza; Aria de *I Lombarda*, por Corsi; Sinfonía de *Juana de Arco*, por la Banda. 3ª parte: Obertura; Dúo de *Gemma di Vergy*, por Corsi y Baldanza; *Atila*, por la Banda”¹⁷⁶⁹. Pág. 185.

La evolución del repertorio musical bandístico en la segunda mitad del siglo XIX no varió mucho en sus planteamientos, incluyendo además de los arreglos y adaptaciones de músicas operísticas y teatrales piezas de carácterailable y popular. Así, por ejemplo se puede citar el programa de concierto interpretado el 23 de abril de 1882 por la banda de Veteranos de Valencia:

“Esta tarde, a las seis, tendrá lugar la procesión que en honor de San Vicente celebran anualmente los vecinos de las calles de la Tapicería y Altar de san Vicente (...). La banda de Veteranos tocará en el altar levantado al efecto, de nueve a once de la noche, las piezas que siguen: 1. Pasodoble de la zarzuela «Los Mosqueteros»; 2. Obertura de la ópera «Raimond»; 3. Tanda de vales de la zarzuela «Los Mosqueteros»; 4. Gran marcha de las antorchas, nº 3; 5. Redowa por T. Campano; 6. Vals de la Caña; 7. Pasodoble «La Giralda»”¹⁷⁷⁰.

En el mismo sentido se puede reseñar el concierto llevado a cabo también en Valencia el 30 de junio de 1889, en este caso por la *banda de Bomberos*:

“La Banda de Bomberos ejecutará esta tarde, de seis a ocho, en el balneario de las Arenas, las piezas que indica el siguiente programa: 1. «Peral», pasodoble; 2. Valses «L’Vague»; 3. Gran fantasía sobre motivos de la ópera «Marta»; 4. Fantasía de la ópera «Roberto el Diablo»; 5. «Consuelo», mazurca; 6. Polka”¹⁷⁷¹.

Atendiendo a todo lo anterior, es evidente el predominio en lo que al repertorio interpretado por las bandas españolas del siglo XIX se refiere, de transcripciones de música teatral sobre el conjunto de aquellas obras pensadas directa y originalmente para el medio bandístico. Además, se puede afirmar que estas últimas consistieron en su inmensa mayoría en breves piezas de carácter ligero, popular yailable¹⁷⁷².

¹⁷⁶⁹ Cit. en LEÓN RAVINA, Gema. *La ópera en Cádiz...* Pág. 185.

¹⁷⁷⁰ *Las Provincias* (Valencia). 23 de abril de 1882. (Cit. en SANCHO CARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia...* Págs. 233-234).

¹⁷⁷¹ *Las Provincias* (Valencia). 30 de junio de 1889. (Cit. en *Ibid...* Pág. 234).

¹⁷⁷² Por otra parte, esta realidad histórica no fue privativa del caso español. Así, por ejemplo en Italia se puede registrar el mismo fenómeno, en lo que se refiere tanto al repertorio como al desarrollo histórico del movimiento bandístico. (DELLA FONTE, Lorenzo. *La Banda: Orchestra del nuevo millennio*. Sondrio -Italia-: Animando Edizioni Musicali, 2003).

V.3.1. La tipología de los clarinetes usados en la música española para banda en los siglos XVIII y XIX.

Las fuentes documentales primarias con las que se ha podido trabajar indican que las agrupaciones bandísticas españolas de finales del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX usaron predominantemente el clarinete afinado en Sib, aunque no de forma exclusiva. Así, ya se citó el documento transcrito por J. Parets y R. Rosselló titulado *Inventario de los vestidos, instrumentos, y papeles de la música del Regimiento 2º de Infantería de Línea de Mallorca* datado en 1812¹⁷⁷³ en el que se puede observar la presencia de clarinetes afinados en diversos tonos, tanto en Do como en Sib, así como de distintos requintos, representados estos por tres afinaciones diferentes, en Do, en Fa y en Sib:

“[...] Dos trompas con sus tonos, y boquillas puestas en una caja de madera, cada una con su cerradura, y llave [...] Dos clarinetes con sus correspondientes tonos y boquillas y su bolsa de piel [...] Dos serpentones [...] Un Fagot de boix blanco con su estuche de piel [...] Un Octavin [...] Clarinetes en Befá, tres nuevos y dos usados [...] un requinto de Befá [...] Item de Utt. cinco can. inútiles y un requinto [...] Un requinto de fa y otro de utt [...] Un bombo con su maza [...] Un redoblante con sus palillos [...] Un pandero [...] Unos platillos”.

Teniendo en cuenta lo anterior, hay que señalar sin embargo que la tendencia evolutiva natural de las plantillas instrumentales de las propias agrupaciones bandísticas fue progresivamente imponiendo el uso único del clarinete afinado en la tonalidad de Sib. Presumiblemente, hacia 1830, en las bandas españolas se había desplazado ya el uso de clarinetes en otras afinaciones distintas a las anteriormente citadas, sobre todo del clarinete afinado en Do, como se observa en la instrumentación de las diferentes fuentes primarias conservadas.

Por otra parte, el caso particular del requinto es un tanto especial. Presente en las plantillas instrumentales bandísticas a lo largo de todo el siglo XIX, la afinación del mismo tuvo la presencia de diversas opciones. Así, si bien el requinto afinado en la tonalidad de Mib fue el predominante, no excluía la presencia de modelos afinados en Lab, como muestra un documento archivado en el Archivo General Militar de Segovia, datado en 1859, referente a la plantilla instrumental tanto de una banda militar de

¹⁷⁷³ Conservado en el Archivo del Reino de Mallorca. Sección Marquès de la Torre, Legajo 139. Se reproduce en el Anexo I.4. del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral, *1812. Inventario de los vestidos, instrumentos, y papeles de la música del Regimiento 2º de Infantería de Línea de Mallorca*. (Cit. en PARETS, Joan; ROSSELLÓ, Ramon. “Notes per a la història de la música a Mallorca. Instruments” En: *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* -Palma de Mallorca). Año CXI, nº 849, Vol. LI -1995-. Págs. 92-93).

regimiento de línea como a una charanga de batallón de cazadores. Efectivamente, en ambas se incluyen requintos afinados en Mib y también en Lab¹⁷⁷⁴. También se ha documentado la presencia de requintos afinados en Fa como muestra la publicidad que el establecimiento comercial de productos musicales denominado “almacén de Carrafa” publicaba en 1852:

“Instrumentos músicos y otros accesorios. En el almacén de música de Carrafa, calle del Príncipe, número 15, en Madrid, se venden clarinetes en si, do y la, y requintos en mi y fa, a 13 llaves, por el célebre Lefebre, padre. Clarinetes y requintos de varios autores, desde 6 a 13 llaves [...]”¹⁷⁷⁵.

La consideración y estatus profesional del intérprete especialista en el requinto fue muy superior a la del simple clarinetista. Este hecho ya se puede apreciar en el *Proyecto de Reglamento que pudiera observarse para el restablecimiento de las músicas en los Cuerpos de Infantería*, de 1826. En dicho documento, con el fin de limitar los gastos ocasionados por la proliferación de músicos contratados en las bandas militares de la época ajenos a la propia disciplina y reglamento castrense, señala en su tercera cláusula que:

“[...] 3º Al tiempo de organizar ahora la Música podrán ser músicos de Contrata la mayor parte de los que la compongan; más pasado un año sólo podrán serlo el Músico Mayor, el requinto, el 1r clarinete, el 1r trompa y el primer fagot, un serpentón u otro bajo semejante. [...]”¹⁷⁷⁶.

Como se puede observar, el proyecto intentaba limitar la contratación de músicos externos al propio ejército, pero hacía una excepción en lo que al intérprete de requinto se refería, poniéndolo al mismo nivel que el clarinete principal.

Años más tarde, en 1847, los músicos Joaquín Espín y Guillén, Antonio Romero y otros elevaron a la administración militar competente en la época, una propuesta para la posible creación de una escuela nacional de música militar¹⁷⁷⁷. En la misma se

¹⁷⁷⁴ *Instrumentos para una Música de Regimiento de Línea [...] Instrumentos para una Charanga de Batallón de Cazadores*. AGMS. Sign. Sección 2ª División 10ª Legajo 291. Este documento se transcribe en el Anexo I.10. *Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia (AGMS)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

¹⁷⁷⁵ *El Clamor Público* (Madrid). Viernes, 16 de enero de 1852. Pág. 4. Igual anuncio publicitario aparece también en el diario madrileño *El Clamor Público* publicado el viernes 20 de mayo de 1853.

¹⁷⁷⁶ *Proyecto de Reglamento que pudiera observarse para el restablecimiento de las músicas en los Cuerpos de Infantería*. AGMS. Sign. Sección 2ª División 10ª Legajo 291. Este documento se transcribe en el Anexo I.10. *Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia (AGMS)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

¹⁷⁷⁷ *Cuadro sinóptico de la escuela de música militar propuesta y dirigido al Excmo. Sr. Secretario del despacho de la Guerra*. AGMS. Sign. Sección 2ª División 10ª Legajo 291. Se transcribe este documento en el Anexo I.10. *Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia (AGMS)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

detallaba un cuadro sinóptico de dicha escuela de música, en el que se indicaba el número de profesores que impartirían las distintas especialidades, así como los sueldos que estos ingresarían. Es interesante ver como el requinto sería impartido por “un catedrático de perfección, inspector de estas clases y vocal de la junta facultativa”, que cobraría 12000 reales anuales, mientras que el clarinete sería impartido por “seis catedráticos, a las órdenes del inspector”, que cobrarían 4000 reales cada uno, la tercera parte que el anterior.

Por otro lado, es evidente que la inclusión del clarinete bajo en las plantillas bandísticas españolas se registró con bastante posterioridad a la del requinto. Así, el *Proyecto de Reglamento para la creación y organización del Cuerpo de Músicas Militares*¹⁷⁷⁸ datado en 1898, centrado en una propuesta acerca de la plantilla instrumental de las diferentes agrupaciones musicales del ejército, propone por primera vez de forma oficial la inclusión del clarinete bajo en dichas plantillas, así como el número de músicos clarinetistas que han de constituir las. Así, las bandas de los regimientos de infantería e ingenieros, así como las de los batallones de cazadores, constarían de 9 intérpretes clarinetistas (1 requinto, 7 clarinetes y 1 clarinete bajo), mientras que las bandas de las academias militares contarían por su parte con una plantilla de 8 intérpretes (1 requinto, 6 clarinetes y 1 clarinete bajo). Ahora bien, el hecho de que sea la primera referencia oficial documentada hasta el momento, referente a la presencia del instrumento en el estamento militar, no significa que no hubiese hecho acto de presencia con anterioridad. Así por ejemplo, se puede documentar la presencia de un modelo de clarinete bajo, sin que se especifique su constructor, en el catálogo del almacén de música regentado en A Coruña por Canuto Barea, activo especialmente durante todo el último tercio del siglo XIX. Dicho catálogo ofertaba hasta 19 modelos de clarinetes y accesorios en su tienda, ofreciendo clarinetes afinados en Sib, en La y en Do, de las marcas Lefebre, Dubreuil y Martin, además de una gran variedad de requintos de las marcas Dubreuil, Lefebre, Gabart y Thibouville. En el Archivo Barea¹⁷⁷⁹ abundan las cartas y cuentas que hacen referencia a la venta de algún clarinete o requinto por parte de este comerciante desde al menos 1867. En este sentido, es interesante señalar que en 1883 Canuto Barea intentó vender un clarinete bajo a

¹⁷⁷⁸ AGMS. Sign. Sección 2ª División 10ª Legajo 293. Este documento se transcribe en el Anexo I.10. *Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia (AGMS)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

¹⁷⁷⁹ Depositado en el Archivo de la Diputación de A Coruña.

Eduardo de Arana (Ferrol, I-1822; Ferrol, 28-IV-1896)¹⁷⁸⁰, director de una banda militar en Ferrol, aunque la venta no progresó¹⁷⁸¹.

Por otro lado, el propio Antonio Romero en la tercera edición de su famoso método, aparecida hacia 1886, informa de forma implícita de la ausencia en España de los distintos tipos de clarinetes altos, así como de la escasa presencia del clarinete bajo:

“Entre las grandes mejoras que ha recibido el clarinete, una de ellas y acaso la más importante es el haber completado su familia con la invención del clarinete contralto (que hace el papel de viola del instrumental de cuerda) y del clarinete bajo.

El clarinete contralto es un gran clarinete en *Fa* bajo o en *Mib* bajo. El primero es el contralto de los clarinetes en *Do* y el segundo lo es de los clarinetes en *Sib* de quienes están una quinta más bajos.

El clarinete contralto en *Mib* bajo debería adoptarse en las músicas militares en número de 2, 3 o 4 en lugar de los cuartos clarinetes y produciría mejor efecto.

El clarinete bajo está una 8ª más bajo que el clarinete en *Do* y que el de *Sib*, pues los hay en los dos tonos. Uno y otro son de excelente efecto, tanto en la orquesta como en la banda militar, por lo que sería de desear que se generalizase su uso”¹⁷⁸².

Con todo, la noticia más antigua que se ha podido documentar hasta el momento y que haga referencia directa a pruebas de acceso u oposiciones para ingresar en la plantilla de una banda profesional, referidas específicamente al clarinete bajo, data de junio de 1903. Así, el diario barcelonés *La Vanguardia* del lunes 1 de junio de 1903 informaba de la en aquellos momentos próxima convocatoria de oposiciones para cubrir diez vacantes en la banda municipal de Barcelona, una de ellas destinada al clarinete bajo:

“En la sesión de mañana martes, la comisión de Gobernación presentará un dictamen proponiendo que se convoque a oposición para proveer las 10 plazas de profesor de la banda municipal, que actualmente se hallan vacantes o servidas interinamente. [...]

Para el ingreso en la banda se fija como edad máxima la de 40 años y en 18 la mínima, y los aspirantes que hayan pertenecido al ejército unirán a su instancia la hoja de servicios; no se admitirá a las oposiciones los que tengan en ella falta grave de cualquier concepto.

Las plazas que se sacan a oposición son las siguientes:

1 cornetín solista. -1 de flauta de 1ª clase. -1 de saxofón contralto id. -1 de bugle barítono id. -1 de clarinete bajo y de clarinete 1º id. -1 de timbales y redoblante id. -3 de clarinete de 2ª clase. 1-de saxofón contralto idem.

¹⁷⁸⁰ CORTIZO, María Encina. “Arana. 1. Arana Fernández, Eduardo de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 545.

¹⁷⁸¹ Archivo Barea. Vol. 12, doc. 141, 23-IX-1883. Toda la información referente a la actividad mercantil de Canuto Barea ha sido proporcionada por la joven musicóloga Dª. Lorena López Cobas, la cual ha centrado sus investigaciones en el archivo administrativo y comercial del propio Barea conservado en A Coruña.

¹⁷⁸² ROMERO, Antonio. *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 (3ª edición). Pág. 206.

El haber actual de cada plaza es el siguiente:
Para la de solista, 1800 pesetas anuales; para las de 1ª clase, 1260 pesetas, y para las de 2ª, 900 pesetas. [...]”¹⁷⁸³.

Unos años después, en 1909, con la organización de la banda municipal de Madrid aparece de nuevo la mención a oposiciones para plazas específicas de clarinete bajo, y por primera vez en España, se documentan también puestos específicos para clarinete alto y clarinete contrabajo, este último bajo la denominación de *pedal*:

“LA BANDA MUNICIPAL. Las oposiciones para el ingreso en la banda Municipal darán comienzo el día 8 del mes próximo.
Empezarán por la cuerda de clarinetes, y se celebrarán en el teatro Español.
Los opositores habrán de sujetarse al programa siguiente:
Requinto en sol y mib. –Fantasía, A. Donard.
Clarinetes contraltos sib. –Boehm.
Primer grupo. –Segundo solo para clarinete, H. Klose.
Segundo grupo. –Maddalena para gran clarinete, Kakoski.
Clarinete bajo y pedal sib. –Elégie, C. Franchi.
Saxofón soprano sib. –Solo de *Don Juan*, de Mozart, L. Mayeur.
Saxofones y clarinetes altos mib. –Segundo solo de concierto para oboe.
(Transpórtese parte piano, tercera menor alta), F. Ruiz Escobés. [...]”¹⁷⁸⁴.

Respecto a los modelos de clarinetes empleados en las bandas españolas del XIX, se puede afirmar que en ellas se reflejó la propia evolución en la construcción del instrumento a lo largo de todo el siglo. Así, según la publicidad que el establecimiento comercial de productos musicales denominado “almacén de Carrafa” publicaba en 1852, se documenta la presencia de clarinetes y requintos desde 6 a 13 llaves:

“Instrumentos músicos y otros accesorios. En el almacén de música de Carrafa, calle del Príncipe, número 15, en Madrid, se venden clarinetes en si, do y la, y requintos en mi y fa, a 13 llaves, por el célebre Lefebre, padre. Clarinetes y requintos de varios autores, desde 6 a 13 llaves [...]”¹⁷⁸⁵.

Se puede afirmar que desde mediados del siglo XIX el modelo de clarinete predominante en las bandas españolas fue el de 13 llaves, conocido también como *sistema Müller*. Las distintas fuentes primarias apuntan a ello. En este sentido, se puede aportar una cuenta o presupuesto de un conjunto de instrumentos de viento y percusión, datado en mayo de 1885, y en el que el anteriormente citado Canuto Barea informa a un cliente, entre otros, de los tipos de clarinetes y requintos disponibles, todos ellos de 13 llaves en madera de boj¹⁷⁸⁶.

¹⁷⁸³ *La Vanguardia* (Barcelona). Lunes, 1 de junio de 1903. Págs. 2-3.

¹⁷⁸⁴ *La Correspondencia de España* (Madrid). 27 de febrero de 1909. Pág. 6.

¹⁷⁸⁵ *El Clamor Público* (Madrid). Viernes, 16 de enero de 1852. Pág. 4. Igual anuncio publicitario aparece también en el diario madrileño *El Clamor Público* publicado el viernes 20 de mayo de 1853.

¹⁷⁸⁶ Archivo Barea. Carta a Francisco Rebollo Bande. 1-V-1885.

La sustitución en las bandas militares de los clarinetes de 13 llaves y similares, por los clarinetes sistema Boehm actualmente extendidos por todo el país, se produjo en los primeros años del siglo XX. De hecho, en fechas tan tardías como 1907 y 1910, con motivo de la adquisición por parte de la Banda de la Academia de Artillería de Segovia de dos clarinetes nuevos que reemplazarían a los existentes ya inservibles, aparece en las actas de autorización de la citada compra la mención específica a “un clarinete de ébano Sistema Boehm” por el precio de “290 ptas”, la compra de 1907, o la mención a “un clarinete Bohem; último modelo, númº 63” por el precio de “350 ptas”, la compra de 1910¹⁷⁸⁷. El ejemplo anterior no es un caso aislado, sino que se encuentra más bien inserto en un proceso de cambio a lo largo de las distintas unidades musicales del ejército. Así, otros ejemplos nos los muestran diversos avisos públicos de oposiciones en los que se especifica como requisito el uso del sistema Boehm. Es el caso del anuncio aparecido en el diario *La correspondencia de España* del martes 26 de junio de 1906 y en el que se puede leer:

“OPOSICIONES. Vacante una plaza de clarinete en la banda de música del real Cuerpo de Alabarderos, se saca a oposición, que se verificará el día 20 de octubre próximo, a las once de la mañana, en el cuartel de San Nicolás.

Los aspirantes no excederán de 40 años de edad y se presentarán el citado día, a las 9 de la mañana, para sufrir el reconocimiento facultativo, tendrán la obligación de ejecutar en el acto de la oposición dos obras, una repentizada, que recibirán en el momento preciso de la ejecución, y otra estudiada, que será el 7º Aire Variado de H. Klosé, editor Alphonse Leduc, 3, rue de Grammont, París, teniendo la obligación de concurrir con clarinete sistema Boehm. [...]”¹⁷⁸⁸.

Al año siguiente, el martes 8 de agosto de 1907 volvía a aparecer un anuncio similar referente a otra banda militar, en este caso en el diario *El Imparcial*:

“Existiendo en el Regimiento Infantería del Rey nº 1, una vacante de músico de 1ª que corresponde a fliscornio [sic] tenor, dos de 2ª correspondiente a clarinete Boehm, y una de 3ª también de clarinete; los que deseen tomar parte en las oposiciones que se celebrarán en Madrid en Madrid el día 25 del corriente (cuartel de la Montaña), lo solicitarán del sr. Coronel del regimiento antes del día 20”¹⁷⁸⁹.

Al igual que en las bandas militares, la sustitución de los clarinetes de trece llaves por el sistema Boehm en lo que respecta a las bandas civiles se produjo también en los primeros años del siglo XX. Así, se puede citar el ejemplo de la Banda Municipal

¹⁷⁸⁷ *Academia de Artillería. Junta Económica. Sesión del día 12 de abril de 1910. AGMS. Sign. Sección 2ª, División 10ª, Legajo 293. Este documento se transcribe en el Anexo I.10. Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia (AGMS) del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.*

¹⁷⁸⁸ *La correspondencia de España* (Madrid). Martes, 26 de junio de 1906. Pág. 4.

¹⁷⁸⁹ *El Imparcial* (Madrid). Martes, 8 de agosto de 1907. Pág. 4.

de Valencia, organizada en 1903, y en la que con motivo de su presentación al público se impuso el sistema Boehm a sus componentes.

“Trabajo ímprobe, difícil de expresar, es el de organización de una banda de música que, costeada por la ciudad, responda a los sacrificios del Erario municipal y a las exigencias del arte moderno. Aquí, donde hace unos meses oía y aplaudía el público entusiasmado: bandas de reputación europea en un gran concurso internacional, era empresa arriesgadísima presentar una banda propia que pudiera soportar la relatividad de comparaciones y que dejara satisfechas las aspiraciones y el amor propio de la patria chica. Las bandas municipales de Barcelona, Bilbao y San Sebastián, costaron de organizar menos tiempo, muchos miles de duros y muchos disgustos. La de Valencia se ha organizado en cuatro meses de estudio, venciendo dificultades tan serias como la de dominar un instrumental que se ha ido recibiendo en porciones, mientras ya estaban los músicos ensayando con instrumentos viejos. Además, los profesores valencianos tocaban clarinete de trece llaves; no habían usado ni practicado el sistema Bohem. La comisión organizadora, deseando que el instrumental de nuestra banda fuera moderno, impuso que se retiraran los antiguos instrumentos, resultando completamente nuevo para el que está acostumbrado a tocar con el antiguo de trece llaves. Los clarinetistas de la Banda Municipal, en unas cuantas semanas de estudio del nuevo sistema, se han atrevido a presentarse ayer tocando el clarinete Bohem”¹⁷⁹⁰.

Con todo, el proceso de sustitución de los clarinetes de 13 llaves por los de sistema Boehm en las bandas civiles amateurs españolas constituyó con total seguridad un proceso muy largo, y que ocupó en ocasiones casi los dos primeros tercios del siglo XX. Prueba de ello es por ejemplo, las siguientes imágenes (Fotografía 1 y Fotografía 2) de músicos amateurs que datadas en 1927 y 1957 respectivamente muestran sin lugar a duda que estos utilizaban clarinetes de trece llaves o similares¹⁷⁹¹.



FOTOGRAFÍA V-1

Músicos amateurs (1927).

A pesar de la imagen desenfocada, en las ampliaciones se aprecia claramente el uso de modelos de clarinetes de trece llaves.

¹⁷⁹⁰ *El Pueblo* (Valencia). 9 de diciembre de 1903. (Cit. en ASTRUELLS MORENO, Salvador. *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. -Tesis Doctoral-. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2003. Págs. 99-100).

¹⁷⁹¹ Fuente: Archivo Histórico de la Sociedad “Unión Musical” de Petrer (Alicante).

FOTOGRAFÍA V-2.



Músico amateur (1957) posando en un jardín de la localidad de Petrer (Alicante). El instrumento es un modelo de clarinete “sistema simple”¹⁷⁹².

¹⁷⁹² BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and Their History*. New York: Dover, 1991. Pág. 138.

V.3.2. El uso y escritura del clarinete como instrumento *tutti* en las agrupaciones musicales bandísticas españolas a lo largo del siglo XIX.

La sección de clarinetes de una banda militar española hacia mediados de siglo XIX no debía ser muy numerosa. Prueba de ello, es el documento datado en 1847 procedente del Archivo General Militar de Segovia, centrado en una posible reorganización de las agrupaciones musicales militares, así como de la mayor conveniencia de fomentar la propia agrupación bandística frente a la fanfarria. En él se trasluce de forma implícita la necesidad de aumentar la plantilla clarinetística de las propias agrupaciones musicales militares:

“Dirección General de Infantería. Música no fanfar.

Con el instrumental necesario de Clarinetes de metal o madera, pues surten los primeros el mismo efecto que los segundos, y como antiguamente la tenía el Rl. Cuerpo de Guardia de Corps y en la actualidad la tiene el de Alabarderos.

Puede crearse sin separarse de lo prescrito en el Rl. Decreto de organización del Ejército, suprimiendo a su consecuencia el bombo y demás pesado ruido, y con el mismo presupuesto. Se notaría una gran diferencia en su brillantez y buenos resultados, sobresaliendo a la de metal o fanfar.

Con dicha música, no hay duda, se pueden ejecutar las más escogidas piezas de las óperas más modernas, sin perjuicio del buen éxito que es indudable en la ejecución de los distintos pasodobles, perdiendo la izquierda del ult^o. Batn. de los Regimientos de a Dos vista en sus distintas marchas, lo que no sucede así con el fanfar. [...]”¹⁷⁹³.

En el mismo documento se propone una sección de clarinetes que constaría de un “requinto”, un “clarinete pral.”, un “clarinete 1^o”, así como de “dos clarinetes 2^o, dos 3^o y dos 4^o”, como se puede ver un total de 9 clarinetistas incluyendo al requinto. Una plantilla reducida hacía sin duda que las carencias técnicas individuales de los instrumentistas quedasen más al descubierto, lo cual empujaba a un mayor nivel de exigencia técnica de los propios intérpretes.

En este sentido, parece bastante evidente que el tipo de repertorio interpretado por las bandas españolas en el siglo XIX, especialmente en lo tocante a las piezas influenciadas por la música teatral del momento, fuese esta ópera o zarzuela, y ello tanto en lo que se refiere a las fantasías original y específicamente pensadas para la propia agrupación bandística, como en las frecuentes transcripciones y adaptaciones de los originales orquestales, condicionó también de forma especial la escritura musical clarinetística, sobre todo en lo referente a los requerimientos y nivel técnico exigidos. El

¹⁷⁹³ Archivo General Militar de Segovia (AGMS). Signatura: Sección 2^a División 10^a Legajo 291. Este documento se transcribe en el Anexo I.10. *Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia (AGMS)* del 2^o volumen de la presente Tesis Doctoral.

hecho de que tanto en las transcripciones bandísticas de obras orquestales como en las obras originales y no transcritas, el clarinete asumiera en numerosas ocasiones el rol específico que el violín jugaba en la propia orquesta, en cuanto a un papel claramente preponderante en lo que a los aspectos melódicos se refiere, rasgos que se puede ver en algunos de los ejemplos propuestos más adelante, explica el desarrollo de un tipo de escritura especialmente virtuosística y técnicamente complicada, incluso cuando el instrumento llevaba a cabo tareas de *tutti*, que a priori habrían parecido menos complicadas.

Por otro lado, tanto la propia estructura organizativa de las bandas decimonónicas civiles o militares, como su misma plantilla instrumental, explican la existencia en ocasiones de distintos tipos de escritura en una misma composición. Estos se caracterizaron específicamente por una dificultad técnica de carácter estratificado, que se correspondía con cada una de las voces adjudicadas a la sección clarinetística. En este sentido, hay que tener en cuenta la evolución de la plantilla instrumental de la agrupación bandística a lo largo del siglo XIX, a la que se ha hecho ya referencia anteriormente. Así, en el primer tercio del siglo XIX es típico encontrar dicha sección clarinetística organizada en tres o cuatro voces diferentes, clarinete 1º, 2º, 3º y 4º, más la voz del requinto, de forma que muy frecuentemente a este último junto al clarinete 1º se les encomendaba tareas melódicas, en un registro agudo o medio agudo, mientras el 2º, 3º y 4º se encargaban de realizar acompañamientos y relleno armónicos en un registro medio, o medio-grave. Es el caso de las partituras para banda militar citadas ya con anterioridad, y conservadas en el archivo de música de la Catedral de Málaga¹⁷⁹⁴ cuyo autor, Monlleó, fue con toda probabilidad músico militar. En ellas se puede observar como los planteamientos anteriormente expuestos se cumplen de forma más o menos previsible, con la excepción hecha del arreglo y adaptación de la obertura de la ópera de Guglielmi *Amor tutto vince*¹⁷⁹⁵ (ver ejemplo V-1). En esta pieza, posiblemente por tratarse de un arreglo de música operística de carácter más complejo que una pieza simplementeailable, las partes de clarinete 3º y 4º se utilizan, no como relleno armónico en un registro por debajo del correspondiente a las de clarinete 1º y 2º, sino como refuerzo dinámico, mediante la técnica de aumento de instrumentación para contrastar secciones en dinámica *piano* con secciones en dinámica *forte*. Para ello, se

¹⁷⁹⁴ Ver Tabla V-2, páginas 494-495 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁷⁹⁵ *Introducción a la ópera Amor tutto vince, por el Sr. Guglielmi; arreglada para música militar por Monlleó*. Archivo de música de la Catedral de Málaga. Ms. Sign.: 217-1,10.

utiliza los diferentes registros del instrumento indistintamente sin distinguir las voces secundarias de las principales.

Ejemplo V-1
Guglielmi-Monlleó. "Amor tutto vince"
cc. 50-64.

Musical score for measures 50-57. The score includes parts for Flute (Fln.), Recorder (Req.), Clarinet 1st (Cl. 1°), Clarinet 2nd (Cl. 2°), Clarinet 3rd (Cl. 3°), Clarinet 4th (Cl. 4°), Trumpet in F (Tpas. Prals. (Fa)), Trumpet in D (Tpas. (Do)), Trombone (Tta. (Fa)), Trombone (Tbn.), Bassoon 1st (Fg. 1°), Bassoon 2nd (Fg. 2°), and Drum (Bombo). The flute part features a melodic line starting at measure 50, marked with a piano (*p*) dynamic. The woodwinds and brass provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Musical score for measures 58-64. The score includes parts for Flute (Fln.), Recorder (Req.), Clarinet 1st (Cl. 1°), Clarinet 2nd (Cl. 2°), Clarinet 3rd (Cl. 3°), Clarinet 4th (Cl. 4°), Trumpet in F (Tpas. Prals. (Fa)), Trumpet in D (Tpas. (Do)), Trombone (Tta. (Fa)), Trombone (Tbn.), Bassoon 1st (Fg. 1°), Bassoon 2nd (Fg. 2°), and Drum (Bombo). The flute part features a melodic line starting at measure 58, marked with a forte (*ff*) dynamic. The woodwinds and brass provide harmonic support with various rhythmic patterns, including triplets in the trombone and bassoon parts.

Ejemplo V-2
Monlleó. “Vals”¹⁷⁹⁶
cc. 1-7.

Dicho planteamiento se puede observar también en fuentes primarias posteriores tan dispares como por ejemplo los pasodobles manuscritos compuestos por José Ignacio Larramendi Sorazu (24-I-1786; 23-II-1855)¹⁷⁹⁷, conservados en el Archivo Musical del Santuario de Aránzazu¹⁷⁹⁸ (ver ejemplos V-3), o en los pasodobles compuestos por Barbieri a finales de la década de 1840 y conservados en la BNE¹⁷⁹⁹ (ejemplo V-4) o en su *Marcha Triunfal*¹⁸⁰⁰ compuesta originalmente para banda en 1866, y ya citada con anterioridad (ejemplo V-5). Finalmente se puede aportar un típico ejemplo de música orquestal operística transcrita para banda, como es un fragmento de la ópera *Hernani* de Verdi, fechada en Madrid el 6 de septiembre de 1876¹⁸⁰¹ (ejemplo V-6).

¹⁷⁹⁶ MONLLEÓ. *Vals*. Archivo de música de la Catedral de Málaga. Ms. Sign.: 217-1,11.

¹⁷⁹⁷ BAGÜES ERRIONDO, Jon. “Larramendi, José Ignacio de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 756-757.

¹⁷⁹⁸ BAGÜES, Jon. *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aranzazu...* Págs. 298-299. Sign. Ms. 930; 931; 932; 933; 934.

¹⁷⁹⁹ *Pasodoble. Compuesto y dedicado a la Banda del 5º Batallón de la M. N. de Madrid, y en particular a Dn. Carlos Leandro Majaste, Clarinete principal y director de ella; por Franco. Asenjo Barbieri individuo cesante de dicha Banda. Madrid, 25 de abril de 1848, a las doce y media de la noche.* BNE. Ms. Sign. M-Barbieri 130.

¹⁸⁰⁰ *Marcha Triunfal Compuesta y Dedicada Al Exmo. Sr. Marqués de la Vega de Armijo, Ministro de Fomento Por Dn. Francisco Asenjo Barbieri.* BNE. Sign. Mp 225-6.

¹⁸⁰¹ *Final del 4º acto de la ópera de Verdi Hernani.* Archivo Musical de la Sociedad “Unión Musical” de Petrer (Alicante). Sign. 474.

Ejemplo V-3
José Ignacio Larramendi. "Pasodoble"¹⁸⁰²
cc. 1-7.

Musical score for Ejemplo V-3, "Pasodoble" by José Ignacio Larramendi (1802). The score is for a full orchestra and includes parts for Requinto, Clarinete Prial y 1° (Sib), Clarinete 2° (Sib), Clarinete 3° (Sib), Trompa 1° (Mib), Trompa 2° (Mib), Clarin (Mib), Fagot 1°, Fagot 2°, Serpénton, and Bombo. The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *ff*, *f*, and *p*.

Ejemplo V-4
Barbieri. "Pasodoble". 1848.
cc. 1-7.

Musical score for Ejemplo V-4, "Pasodoble" by Barbieri (1848). The score is for a full orchestra and includes parts for Requinto, Flautin, Clarinete Prial, Clarinete 1°, Clarinete 2°, Clarinete 3° y 4°, Bugle, Cornetas (Sib), Trompas (Reb), Trompas (Fa), Trombones, Figlas y Bajo, Redoblante, and Ruido. The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *ff*, *f*, and *p*.

1802 LARRAMENDI, José Ignacio de. *Pasodoble n° 3*. Archivo Musical del Santuario de Aranzazu. Ms. Sign. 933.

Ejemplo V-5
Barbieri. “Marcha Triunfal”. 1866.
cc. 62-69¹⁸⁰³.

Ejemplo V-6
Verdi. “Hernani. Final del 4º acto”
Requinto y sección de clarinetes. cc. 1-16.

¹⁸⁰³ La instrumentación en la partitura corresponde al orden siguiente: requinto, flautín, clarinetes principal, 1º y 2º, fiscornos, saxos altos, cornetines 1º y 2º, trompetas 1ª y 2ª, trompas, trombones, barítonos, bombardinos 1º y 2º-3º, lira-triángulo, redoblante, tambor-bombo-platillos y bajos.

V.3.3. El uso del clarinete como instrumento solista concertante con acompañamiento bandístico: Repertorio conservado.

Respecto a la presencia del clarinete como instrumento solista con acompañamiento de banda en el contexto musical español, se ha de señalar la existencia de diversas fuentes que lo confirman a lo largo del siglo XIX, especialmente a partir de aproximadamente mediados de siglo. En ello, presumiblemente hubo de ser clave el desarrollo organizativo y aumento de plantillas que las propias agrupaciones bandísticas experimentaron a lo largo de todo el siglo, especialmente y en un primer momento las de índole militar, y luego las de tipo civil. El propio repertorio interpretado sería original o incluso en algunos casos, adaptaciones y transcripciones de obras orquestales, normalmente basadas en temas o melodías operísticos. Así por ejemplo, la más antigua referencia documentada hasta el momento referida a la aparición en España de un clarinete solista con acompañamiento bandístico se encuentra en una información aparecida en el periódico madrileño *El Universal* del jueves 21 de junio de 1821:

“CRUZ [se refiere al teatro madrileño del mismo nombre]. La música del regimiento de Fernando VII tocará la introducción de la ópera la *Gazza ladra*; enseguida se ejecutará la pieza en dos actos: *Natalia y Carolina*: el profesor de música D. Pedro Broca tocará un primer allegro de un concierto nuevo de clarinete, un adagio y variaciones, un patedú [posiblemente se trata de una traducción literal del original francés, y se refiera a la forma danzable denominada «pas de deux», muy empleada en el ballet] y un himno patriótico, acompañado de la música militar”¹⁸⁰⁴.

Lo mismo se puede decir de la más antigua aparición documentada hasta el momento de un requinto como solista en el contexto musical español. Se trata del concierto llevado a cabo el 23 de febrero de 1823 en el teatro madrileño del Príncipe:

“Príncipe: mañana domingo a las 7 de la noche gran concierto vocal e instrumental. Primera parte. 1º. Sinfonía del maestro González Delgado. 2º. Aria del maestro Rossini que cantará la Sra. Navarro. 3º. Concierto de oboe ejecutado por D. Joaquín Álvarez. 4º. Dúo del maestro Gomis Colomer, cantado por la Sra. Loreto García y el Sr. Domingo Bacán. Segunda parte. 1º. Sinfonía del maestro Blanco. 2º. Concierto de trompa que tocará D. José Mayorito, primer trompa de la M.N.L.V. 3º. Aria del maestro Generalli, cantada por la Sra. Concepción Lledó. 4º. Variaciones sobre el tema *Nel cor piu non mi sento*, cantadas por la señora Loreto García. Tercera parte. 1º Se presentará toda la banda de música de la M.N.L.V. de esta H.V., y tocará unas variaciones compuestas en su original por D. Fernando Sor, y traducidas a música militar por el dicho maestro Gomis, director de dicha banda. 2º. Aria final de la *Cenerentola*, obligada de requinto, cuyo instrumento tocará el referido D. Joaquín Álvarez, músico mayor de dicha

¹⁸⁰⁴ *El Universal* (Madrid). Jueves, 21 de junio de 1821. Pág. 4.

banda, la cual también está traducida por el mismo Gomis. 3º. Himno patriótico nuevo compuesto por el mencionado Gomis Colomer¹⁸⁰⁵.

Otro ejemplo de la presencia de repertorio concertante para clarinete con acompañamiento de banda es el concierto interpretado en Toledo en abril de 1850, cuyo programa es otra muestra de la alternancia entre música y espectáculo teatral frecuente en la época, a la que ya se hizo mención con anterioridad, y que estuvo compuesto por:

“El sábado 20, a las 20 horas, se llevaron a las tablas las piezas siguientes: 1º. Final del 4º acto de la ópera *Machbet*, interpretado «a telón corrido» por el Regimiento de Infantería de Granada nº 34; 2º. *Caer en sus propias redes*, comedia en dos actos, traducida por I. Gil y Baus de la obra *Cecilie ou le lion amoureux*, de Eugène Scribe; 3º. Gran concierto de clarinete con acompañamiento de orquesta; 4º. Bolerías robadas a cuatro; 5º. Variaciones de clarinete sobre un tema de la ópera *La Straniera*, de Bellini; y 6º. *En toas partes cuesen jabas*, comedia en un acto, de José Sanz Pérez¹⁸⁰⁶.

En la reseña hemerográfica anterior es evidente que se ha de entender la expresión “*con acompañamiento de orquesta*” referida al concierto de clarinete con mucha cautela, pues casi con toda seguridad dicho acompañamiento estaría reservado a la propia banda -la del Regimiento de Infantería de Granada nº 34- que en el mismo concierto ya había interpretado “a telón corrido”, una transcripción de un original orquestal, el final del 4º acto de la ópera *Machbet*¹⁸⁰⁷.

Por otra parte, y como parece lógico pensar, el tipo de repertorio para clarinete solista interpretado con acompañamiento bandístico en la España del siglo XIX consistió fundamentalmente en arreglos y adaptaciones de *fantasías* operísticas, aunque también se documentan adaptaciones de piezas de concierto o de salón para clarinete y piano. La interpretación de dichas obras no se registró únicamente en las principales ciudades, sino que dependía más bien de la presencia de bandas de nivel suficiente para abordar la interpretación de dichas obras, y de la presencia de solistas capaces de interpretar obras que por propia definición presentaban un alto grado de virtuosismo. Así, un ejemplo concreto de la presencia en provincias de este tipo de repertorio, ya cronológicamente tardío respecto al período abarcado en este estudio, lo constituye la interpretación que la banda municipal de Gijón realizaba el martes 13 de septiembre de 1904 en dicha ciudad asturiana:

¹⁸⁰⁵ *Diario de Madrid* (Madrid). Sábado, 22 de febrero de 1823. Pág. 4.

¹⁸⁰⁶ *Boletín Oficial de Toledo*. (Toledo), 20 de abril de 1850. (Cit. en TORRES LARA, Agustina. *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*. -Tesis Doctoral-. Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED. Madrid: 1996. -Inédito-. Pág. 182).

¹⁸⁰⁷ Es imposible, solamente con el conocimiento del título de la obra, aventurar una autoría de la misma puesto que en la época, un mismo libreto, tema o incluso título correspondía a menudo a obras compuestas por diversos autores, tanto musicales como literarios.

“En el paseo de Begoña tuvo lugar ayer noche el anunciado concierto musical al aire libre, ejecutando una fantasía de la ópera *Los Puritanos* el notable clarinete malagueño D. José Vega, y la Banda municipal.

Tanto el Sr. Vega como la Banda cumplieron su cometido a satisfacción de la concurrencia, cosechando nutridos aplausos el Sr. Vega, quien no obstante carecer del sentido de la vista es una verdadera notabilidad en el arte”¹⁸⁰⁸.

Dos años más tarde, el domingo 6 de mayo de 1906 también en la misma ciudad se volvía a escuchar una pieza para clarinete solista y acompañamiento de banda:

“Programa de la audición que hoy domingo, 6 de Mayo, ejecutará en el Paseo de Begoña, de 5 y ½ y 7 y ½ de la tarde, la banda municipal de música.

1º. Bei Leichem, paso doble; Vorlei.

2º. Le Rof D’is (overtura); Lalo.

3º. Danzas Húngaras, (números 1 y 2); Brand.

4º. Concierto para clarinete por el notable profesor D. José de la Vega (ciego andarín); Caballerini [¿Quizás es una errata y se trata de Cavallini?]

5º. Peer Gynt, (Suite en cuatro tiempos); Grieg.

6º. Souviens-toi, (Wals, primera vez); Witmann”¹⁸⁰⁹.

Un ejemplo señalado de la adaptación de obras del repertorio solista para clarinete y orquesta al acompañamiento de banda es el concierto realizado por la Banda Municipal de Barcelona el 6 de abril de 1913:

“La banda municipal situada en el paseo de Gracia, cruce con la Gran Vía, tocará hoy desde las once las siguientes piezas:

La guardia de alabarderos, pasodoble, San Miguel; Aida, marcha y danza, Verdi; Javotte, bailables, Saint-Saëns; primer concierto de clarinete (por los primeros clarinetes) primera audición, Weber, allegro-adagio-rondó; Gran Marcha de las Antorchas (núm. 3), Meyerbeer”¹⁸¹⁰.

Como se ha indicado anteriormente, junto con el repertorio formado por transcripciones de fantasías operísticas, se presentaban también otras obras sobre temas populares con sus correspondientes variaciones virtuosísticas. Es el caso de la interpretación que la banda municipal de Barcelona realizó el 19 de octubre de 1890, en el que se interpretó la *fantasía* “Erwin” de Meister:

“La banda municipal esta tarde, como de costumbre, dará un concierto en la plaza de la cascada del Parque, ejecutando las siguientes piezas:

«La Torre Eiffel» (paso doble), Signar. –«La jolie fille de Perth» (fantasía), Bizet. –«Erwin» (fantasía obligada de clarinete), Meister. –«Estudiantina» (valeses), Waldtenfel. –«Lola» (polka de cornetín), Gallego”¹⁸¹¹.

La anterior pieza hubo de ser muy popular. Ya se había interpretado dos años antes, el 16 de septiembre de 1888:

¹⁸⁰⁸ *El Noroeste* (Gijón). Miércoles, 14 de septiembre de 1904. Pág. 2.

¹⁸⁰⁹ *El Noroeste* (Gijón). Domingo, 6 de mayo de 1906. Pág. 3.

¹⁸¹⁰ *La Vanguardia* (Barcelona). Domingo, 6 de abril de 1913. Pág. 5.

¹⁸¹¹ *La Vanguardia* (Barcelona). 19 de octubre de 1890. Pág. 2.

“La banda municipal ejecutó las piezas siguientes: Fantasía obligada para clarinete, de Meister; *Hasta la vista*, vales de Waldtenfeld; Fantasía del *Faust*; Polka, de Straus; y *Rapsodia española*, de Chabrier”¹⁸¹².

Una edición original de dicha pieza, datada ca. 1887, en su versión para clarinete y piano se conserva en la Biblioteca de Cataluña¹⁸¹³.

Por otra parte, ya en 1915 se documenta la presencia en Madrid de otro tipo de repertorio para clarinete solista y banda, en este caso, adaptaciones de obras de concierto originales para clarinete y piano del propio Miguel Yuste. Así, se puede reproducir la reseña aparecida en el diario madrileño *El Imparcial* del jueves 11 de febrero de 1915:

“DE MÚSICA. El tercer concierto ofrecido por la admirable Corporación que dirige el maestro Ricardo Villa fue altamente interesante, y como en los anteriores, el público respondió llenando el teatro al esfuerzo, al estudio y a la perseverancia, cada día más extraordinarias, de los músicos y de su ilustre director. El programa, muy atractivo, estaba formado por la «Suite en re», de Bach, en la cual la banda hizo una labor portentosa, y cuya aria, que arrancó una verdadera explosión de aplausos, fue repetida; algunos trozos de «Los maestros cantores de Nuremberg», al final de los cuales el entusiasmo se desbordó en delirantes ovaciones; y formando la segunda parte, tres obras de maestros españoles: «Triana», de la «Suite Iberia», del gran Albéniz, página de intensa e infinita belleza que la transcripción ha conservado fielmente; un estudio para clarinete, de Yuste, en el que el admirable profesor hace un alarde de dificultades y de dominio y en el que todos los músicos realizaron verdaderas filigranas de ejecución, y dos números de la «Suite murciana», de Pérez Casas, en que la fantasía, el sentimiento y el profundo conocimiento que tiene de la técnica el eminente armonista se funden dichosamente para formar una obra emocionante y bella, de melancolía y dulce poesía.

El Sr. Yuste y el Sr. Pérez Casas tuvieron que saludar varias veces, requeridos por el público, que no dejó de aplaudir en todo el selectísimo concierto al maestro Villa y los músicos que dirige de un modo tan sorprendente”¹⁸¹⁴.

Unos meses más tarde, el jueves 23 de septiembre se volvía a interpretar de nuevo una pieza de Yuste, posiblemente la misma:

“La banda municipal dará esta tarde, a las cinco, en el Retiro, un concierto, en el que ejecutará el siguiente programa:

«La Corte de Granada», fantasía morisca, introducción y marcha al torneo, meditación, serenata, final. –Chapí.

Estudio melódico para clarinete. –Yuste.

«La juventud de Hércules», poema sinfónico. –Saint-Saens.

Selección de la ópera «Carmen». –Bizet”¹⁸¹⁵.

¹⁸¹² *La Vanguardia* (Barcelona). 17 de septiembre de 1888. Pág. 3.

¹⁸¹³ MEISTER, G. *Erwinn: fantaisie pour clarinette avec musique militaire ou piano*. París: Millerau, 1887. Biblioteca de Cataluña. Sign. 78.089.82.

¹⁸¹⁴ *El Imparcial* (Madrid). Jueves, 11 de febrero de 1915. Pág. 3.

¹⁸¹⁵ *El Imparcial* (Madrid). Jueves, 23 de septiembre de 1915. Pág. 5.

Además del repertorio bandístico para clarinete solista constituido por la transcripciones de fantasías operísticas y piezas de concierto, se interpretaron también obras originales para la formación, clarinete solista y acompañamiento de banda, que normalmente consistían en piezas de carácterailable y ligero. Es el caso del concierto ofrecido por la banda municipal de Barcelona el 12 de julio de 1886:

“Esta tarde, a las cinco, la banda municipal ejecutará en el Paseo de Gracia las piezas siguientes:

«Lerroversan», paso doble, de Sellenik. –«El lago de las hadas», sinfonía, de Auber. –«Olvido», mazurka, de Caselles. –«Saludo a Barcelona», mazurka, de Vilar. –«Juana Maillouth», sinfonía, de Reynan. –Gran polka obligada de requinto y clarinete, de Gatti. –«Retreta tártara», de Sellenik”¹⁸¹⁶.

De las piezas anteriores, la polka obligada de requinto y clarinete de Gatti tuvo que ser una obra popularísima en la época. No en vano se volvería a interpretar en repetidas ocasiones, como por ejemplo en los conciertos interpretados por la misma banda municipal de Barcelona, el 4 y el 13 de julio de 1888:

“Música en la Exposición. Programa de las piezas que la Banda Municipal ejecutará en el hemicycle del Palacio de la Industria de esta Exposición hoy miércoles de 6 a 8 de la tarde:

Ithorots, marcha, Benosist. –*Rodolphe*, pavana, Cribulka. –*Jubel*, cantata, Weber. –*Girimco*, polka de concierto para requinto y clarinete, Gatti. –*Paso doble*, Fetras”¹⁸¹⁷.

“Música en la Exposición. Programa de las piezas que la Banda Municipal ejecutará en la Exposición, frente la cascada del Parque, hoy, viernes, de seis a ocho de la tarde:

Patria, paso doble, Genin. –*Polonesa de concierto*, Vidal. –*Girimco*, polka de requinto y clarinete, Gatti. –*Las bodas de Juanita*, sinfonía, Masse. –*Retreta tártara*, Sellenick”¹⁸¹⁸.

La presencia del requinto como instrumento solista con acompañamiento bandístico no fue un hecho excepcional, sino bastante habitual a lo largo de todo el siglo XIX español, interpretándose al igual que en el caso del clarinete, un repertorio variado, desde arreglos de arias operísticas hasta obras originales para el instrumento. Así, se puede citar el concierto realizado el 12 de mayo de 1851 por las diferentes bandas militares destinadas en Madrid:

“SERENATA. –Anteanoche asistimos a la serenata que se dio en la plazuela de Palacio por todas las músicas de la guarnición. Entre las piezas ejecutadas llamaron la atención la cavatina de tiple de la *Lucía* ejecutada en el requinto por la música de Alabarderos; la cavatina de tenor de Hernán en el Bugle (clarín de

¹⁸¹⁶ *La Vanguardia* (Barcelona). 12 de julio de 1886. Pág. 4.

¹⁸¹⁷ *La Vanguardia* (Barcelona). 4 de julio de 1888. Pág. 2.

¹⁸¹⁸ *La Vanguardia* (Barcelona). 13 de julio de 1888. Pág. 2.

llaves) por la de San Marcial; y los lindos walses del *Violín del Diablo* por la charanga de Baza. [...]”¹⁸¹⁹.

También diversas actuaciones de la Banda Municipal de Barcelona con la inclusión de piezas concertantes para dicho instrumento o para dúo de clarinete y requinto:

“A las cuatro y media de esta tarde, la Banda municipal situada en el Paseo de Gracia ejecutará las siguientes piezas:

«Le frigrant» paso-doble, Sellenick. –«El viaje a China», sinfonía (primera audición), Bazin. –«Cleopatra», sinfonía, Mancianelli. –Fantasía obligada de requinto «I Masnadieri», Verdi. –«España», polka militar, Rodoreda”¹⁸²⁰.

“Esta tarde, a las tres, la banda municipal situada en el Parque, ejecutará las piezas siguientes:

«La farfadet», paso doble, de Sellenick. –«Carmen», fantasía, de Bizet. –«Marcha china», de Raynaud. –Concierto obligado de requinto y clarinete, de Vetge. –«Moraima», capricho, de Espinosa”¹⁸²¹.

V.3.3.1. El repertorio decimonónico español para clarinete y acompañamiento de banda: Obras conservadas y características analíticas generales de las mismas.

Respecto al repertorio español para clarinete solista con acompañamiento de banda se ha de señalar la existencia de diversas fuentes que confirman su existencia a lo largo del siglo XIX, especialmente a partir de aproximadamente mediados de siglo. Así, aunque la gran mayoría de estas composiciones aparentemente no se han conservado, se tienen referencias de obras incluidas en este tipo específico de repertorio, como algunas de las debidas a Francisco de Paula Villar Modonés, citado ya con anterioridad. Se trata de un *Dúo obligado de Requinto y Fagle*, fechado en 1839, un *Tema con variaciones, para requinto*, de 1841, y un *Dúo de Clarinete y Fagle*, datado en 1846. Todas ellas se describen como acompañadas por una *Banda Militar*¹⁸²².

Por su parte, en las últimas décadas del siglo XIX se puede documentar la presencia de un corpus de repertorio español para clarinete solista y acompañamiento bandístico bastante considerable. Así, se sabe de la presencia de diversas piezas debidas al clarinetista Enrique Calvist, citado con anterioridad, que en forma de copias manuscritas se vendían en Madrid hacia finales del siglo XIX y que servían como materiales de oposiciones para el acceso a la banda de Alabarderos, dirigida durante un tiempo por dicho músico. En este sentido, en el *Catálogo General* que la denominada

¹⁸¹⁹ *El Clamor Público* (Madrid). Miércoles, 14 de mayo de 1851. Pág. 3.

¹⁸²⁰ *La Dinastía* (Barcelona). Jueves, 1 de septiembre de 1887. Pág. 2.

¹⁸²¹ *La Vanguardia* (Barcelona). 31 de octubre de 1886. Pág. 5.

¹⁸²² VILLAR MIRALLES, Ernesto. *Alicante Artístico-Musical...* Pág. 158.

Casa Dotesio publicó en 1901 como medio de publicitar sus fondos musicales en venta, se puede leer un anuncio en el que se señala:

“MÚSICA PARA CLARINETE. Calvist. -Ejercicios, con acompañamiento de banda militar, escritos expresamente para las oposiciones a las plazas de la Real Capilla, Alabarderos y bandas del Ejército: partitura manuscrita...8 pesetas”¹⁸²³.

Es muy probable que dichas composiciones se correspondan con los *30 Estudios Característicos* o con los *24 Estudios Recreativos* todos ellos debidos al propio Calvist, que en la revisión que el gran clarinetista Julián Menéndez publicó en 1954 en la editorial madrileña *Música Moderna*¹⁸²⁴ han llegado hasta nuestros días todavía como materiales didácticos usados ocasionalmente en la práctica de la enseñanza en diversos conservatorios españoles. Las razones que sustentan esta sospecha se basan fundamentalmente en que de un simple análisis visual de los citados estudios se puede deducir que los mismos no fueron pensados originalmente para clarinete solo, sino que tenían algún tipo de acompañamiento, puesto que aparecen en ocasiones compases de espera en los mismos que no tendrían demasiado sentido si no se tiene en cuenta esta explicación. Con todo, e independientemente de estas piezas en concreto se ha localizado un *Capricho para clarinete* y una *Fantasia de clarinete*, ambas con acompañamiento de banda debidas al propio Calvist, y que serán comentadas un poco más adelante.

Por otro lado, y teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, se puede citar diversas fuentes documentales especialmente de carácter hemerográfico, que señalan la presencia más o menos frecuente de composiciones para clarinete solista y banda debidas a autores españoles a lo largo de todos aquellos años. Así, se puede citar el concierto que una banda militar ofrecía el 10 de mayo de 1896 en Olot (Gerona), y en el que se interpretaba música clasificada en el género que se comenta:

“PROGRAMA de las piezas que tocará hoy la banda militar en los jardines del Parque de 5 a 6 y media de la tarde.

¹⁸²³ *Catálogo General de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya, publicadas por la Sociedad Anónima Casa Dotesio, Editorial de Música. Madrid?: 1901. BNE. Sign. M 92/2. Pág. 13.*

¹⁸²⁴ CALVIST Y SERRANO, Enrique. *24 Estudios Recreativos en todos los tonos mayores y menores con sus correspondientes escalas y arpeggios para clarinete.* (Julián Menéndez, rev.). Madrid: Música Moderna, s.f.; _____. *30 Estudios Característicos para clarinete.* (Julián Menéndez, rev.). Madrid: Música Moderna, 1954.

1º. Carlitos, Pasodoble. Ayala. 2º. Gran Marcha Militar, dedicada a S.M. el rey D. Alfonso XIII. Leijbach. 3º. Primer concierto de clarinete. Llorens. 4º. Danzas Cubanas. Marín. 5º. Pasodoble final. Marín¹⁸²⁵.

El repertorio citado se tuvo que presentar con bastante frecuencia. Un año después se volvía a escuchar en el mismo Olot, música española para clarinete solista con acompañamiento bandístico:

“PROGRAMA de las piezas que ejecutará hoy la banda militar en el Parque de 5 a 6 y media.

1º. Pasodoble «El Pescador». Jiménez. 2º. «El Guajiro enamorado» canto cubano. Marín. 3º. «El Jilguero», Sardana. Agramunt. 4º. Fantasía de clarinete. Coma. 5º. «La Mariposa», Sardana. Rigau. 6º. Pasodoble final. Roig¹⁸²⁶.

Es el caso de la propia capital de aquella provincia, Gerona, en la que el domingo 24 de diciembre de 1899 se pudo escuchar la misma obra que tres años atrás en Olot:

“De 12 a 1 de la tarde de hoy la música de San Quintín ejecutará en la Rambla el siguiente programa:

I. El Corto, paso doble. Ribera. –II. Carmen, polca. Ayola. –III. Primer concierto clarinete. Llorens. –IV. Sinfonía sobre motivos de la ópera «Jone». –V. Amalia, mazurca, Marín. –VI. Lamas, paso doble. Ayola¹⁸²⁷.

Así, son numerosas las referencias a interpretaciones de composiciones de este tipo. Es el caso del concierto celebrado el domingo 27 de agosto de 1900 en el Paseo de Gracia de Barcelona, como informaba el diario *La Vanguardia* de dicho día:

“La banda de Albuela ejecutará esta noche en el Paseo de Gracia, el siguiente programa:

1º. «Viena», pasodoble, Lecaipz.
2º. «Varias zarzuelas», sinfonía, Marqués.
3º. «Africana», fantasía, Meyerbeer.
4º. «Natividad», solo de clarinete, Castaños.
5º. «Valses», Strauss¹⁸²⁸.

Por otro lado, dentro de las composiciones actualmente conservadas es digna de destacar, tanto por su dificultad técnica intrínseca como por la singularidad de estar pensada para requinto solista y acompañamiento bandístico, la composición titulada “*Mi Favorita*”. *Tanda de Valses con Variaciones de Requinto* debida al músico amateur Pedro Estevan Alpañés (Sax, -Alicante-, 27-I-1857; Orán, 14-VIII-1934)¹⁸²⁹. Hay que

¹⁸²⁵ *El Eco de la Montaña* (Olot). 10 de mayo de 1896. Pág. 3.

¹⁸²⁶ *El Eco de la Montaña* (Olot). 16 de mayo de 1897. Pág. 3.

¹⁸²⁷ *Diario de Gerona* (Gerona). Domingo, 24 de diciembre de 1899. Pág. 4.

¹⁸²⁸ *La Vanguardia* (Barcelona). Lunes, 27 de agosto de 1900. Pág. 2.

¹⁸²⁹ Se agradece encarecidamente a D. Miguel Sánchez Ruzafa, actual director titular de la Banda Municipal de Música de Granada, y descendiente directo del propio Pedro Estevan Alpañés, el haber

señalar también la presencia de un interesante conjunto de obras para clarinete solista y acompañamiento bandístico datadas ca. 1900, y que se encuentran archivadas en el archivo de la Banda de la Sociedad “Centro Instructivo Musical Apolo” de la localidad alicantina de Alcoy. Esta agrupación musical es sin duda alguna una de las bandas civiles amateurs más antiguas de España, pues sus orígenes se remontan como ya se ha comentado con anterioridad, al primer tercio del siglo XIX. El conjunto de obras citado se presenta en la Tabla V-5.

TABLA V-5
Obras para clarinete solista y banda en el archivo de música de la banda
Sociedad “Centro Instructivo Musical Apolo” de Alcoy (Alicante)¹⁸³⁰.

Autor	Título	Datación	Comentario
Beriot, Charles de	<i>Aire de baile. Concierto para clarinete</i>	Ca. 1900	Se trata de un arreglo o adaptación.
Calvist, Enrique	<i>Capricho de clarinete</i> ¹⁸³¹	Ca. 1900	Versión original (manuscrita) para banda.
Castaño, F.	<i>Esperanza. Mazurca de clarinete</i> ¹⁸³²	Ca. 1900	Versión original (manuscrita) para banda.
Klosé, H.	<i>14º Solo para clarinete</i>	Ca. 1900	Se trata de un arreglo o adaptación.
Muller	<i>Concierto de clarinete</i>	Ca. 1900	Se trata de un arreglo o adaptación.
Pérez Laporta, Camilo	<i>Fantasia para clarinete</i>	1899	Versión original (manuscrita) para banda.
Romero y Andía, Antonio	<i>Gran concierto de clarinete</i>	Ca. 1900	Se trata de un arreglo o adaptación.
Cavallini E. / Rossini, G.	<i>Las Flores Rosinianas. Concierto de clarinete.</i>	Ca. 1900	Se trata de un arreglo o adaptación.

La tabla anterior demuestra que el repertorio para clarinete solista y acompañamiento bandístico interpretado en España a finales del siglo XIX y principios del siglo XX probablemente no estuvo constituido de forma exclusiva por obras

autorizado y facilitado el acceso a dicha composición que él mismo conserva en su archivo familiar, así como el haber proporcionado los diversos datos biográficos del autor. Esta obra se edita en el Anexo II.4 de tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁸³⁰ Se agradece a los responsables del archivo de la citada sociedad Centro Instructivo Musical “Apolo” de Alcoy las facilidades proporcionadas para la consulta y reproducción del conjunto de obras citadas, de las que sólo se han hecho excepción las relacionadas expresamente con la propia historia de la sociedad. Estas son las debidas a Pérez Laporta, y el *Aire de Baile* de Beriot, arreglado en su día específicamente para el uso exclusivo de la sociedad por un músico de la misma. Esta situación es consecuencia de un acuerdo preexistente, tomado en su día por la propia Junta directiva de dicha sociedad cultural.

¹⁸³¹ CALVIST, Enrique. *Capricho de clarinete con acompañamiento de banda*. Archivo CIM “Apolo”. Ms. Sgn. 2563. Esta obra se edita en el Anexo II.4 de tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁸³² CASTAÑO, F. *Esperanza. Mazurca de clarinete con acompañamiento de banda*. Archivo CIM “Apolo”. Ms. Sgn. 2128. Esta obra se edita en el Anexo II.4 de tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

originales, sino bien al contrario por adaptaciones y arreglos de composiciones originalmente pensadas para otras plantillas, especialmente de obras camerísticas para clarinete y piano instrumentadas para plantillas bandísticas. En ese sentido, son evidentes los ejemplos concretos de Klosé, Muller, Romero y Cavallini.

Por otro lado, se pueden citar otras obras de autores españoles y que actualmente se conservan en diversos archivos, algunas de ellas de forma parcial. Así, se puede citar la *Fantasia de clarinete*¹⁸³³ de Enrique Calvist o los *Caprichos*¹⁸³⁴ debidos a Monlleó. Si bien es cierto que en el caso de la primera de estas composiciones la fuente manuscrita está datada en 1905, no cabe duda que se trata de la fecha en la que esta se copió, siendo la composición de la obra indudablemente anterior a dicha fecha. Respecto a los *Caprichos* de Monlleó, sin excluir del todo la posibilidad de que se trate de composiciones con acompañamiento de piano, ya que al igual que en la composición anterior sólo se conserva la parte de clarinete solista, cobra una mayor fuerza la hipótesis de que se trata de música para solista con acompañamiento bandístico. Los motivos son fundamentalmente la relación del autor con el mundo bandístico militar. Así, de las pocas noticias que tenemos sobre dicho músico nos lo sitúan como director de la banda de Alabarderos ca. 1865-1867, y autor entre otras de una *Fantasia* para clarinete solista muy popular en su momento por ser interpretada repetidas veces por dicha banda, actualmente Banda de la Guardia Real¹⁸³⁵. Según Ricardo Fernández de Latorre:

“También daba oportunidad la banda de Alabarderos de fines del XIX al lucimiento de sus magníficos solistas con piezas como «Fantasia para clarinete», de Monlleó o la espectacular obra «Colibrí», una polca para flauta, de Sellenick, que ejecutada por el Sr. Freijas, levantaba clamores de admiración allí donde la interpretaba»¹⁸³⁶.

¹⁸³³ La fuente original de esta obra se ha obtenido en la página web www.imslp.org dedicada a la difusión de música y ediciones musicales de dominio público. La fantasía en cuestión se proporciona como un archivo informatizado con la imagen escaneada de la partitura original manuscrita. El hecho de que en la primera página de dicho escaneado aparezca sin lugar a duda el nombre del autor, “D. Enrique Calvist”, así como el lugar, la fecha y el copista responsable de dicho ejemplar, “Málaga. 1º Septiembre 1905. José Recio Rosado”, refuerzan la autenticidad y validez de la propia fuente, que en consecuencia se edita y transcribe en los Anexos II.4 y II.5 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁸³⁴ Se agradece encarecidamente a D. Enrique Pérez Piquer, magnífico y verdadero virtuoso del clarinete, solista de la Orquesta Nacional de España, gran pedagogo, y músico muy interesado por la historia española de su instrumento, el haber localizado e informado de la presencia de estas composiciones en el archivo personal del clarinetista Julián Menéndez, conservado por los herederos del mismo. Estas obras se editan y analizan en el Anexo II.4 de tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁸³⁵ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España...* Pág. 352.

¹⁸³⁶ *Ibid.* Pág. 355.

Por otro lado, hay que decir que se conservan otras obras españolas para clarinete solista y acompañamiento de banda en este caso en su versión íntegra. Es el caso de la *Pieza escrita para repentizar en las oposiciones*¹⁸³⁷ para clarinete solista y banda debida al ya citado Bartolomé Pérez Casas, así como de la composición *Un Ramo de Azahar. Mazurca de Clarinete*¹⁸³⁸ del clarinetista Mariano San Miguel Urcelay. Datada en 1901, y ejemplo de música ligera de carácterailable, esta última obra hubo de ser muy popular en los primeros años del siglo XX. Prueba de ello, es que junto a la conservación de un ejemplar impreso de la partitura en la BNE¹⁸³⁹, son numerosos los archivos de bandas civiles amateurs que la conservan, en copias impresas o incluso manuscritas originales de las primeras décadas del siglo XX¹⁸⁴⁰.

Respecto a la obra de Pérez Casas, hay que decir que como ya se indicó anteriormente ha sido editada y grabada recientemente en una versión para clarinete y piano por el clarinetista y editor Pedro Rubio.

Probablemente, el repertorio español para clarinete solista y acompañamiento bandístico de finales del siglo XIX y principios del XX fue muy amplio y numeroso. Seguramente, una búsqueda sistemática en los cientos de archivos bandísticos repartidos por la geografía española podría arrojar unos resultados sorprendentes en este sentido. Sin embargo, la magnitud de un trabajo de investigación de ese calibre lo sitúa fuera del alcance de esta misma tesis.

¹⁸³⁷ PÉREZ CASAS, Bartolomé. *Pieza escrita para repentizar en las oposiciones verificadas el 8 de Julio de 1897 para cubrir una plaza de profesor de clarinete en el R.C. de Alabarderos*. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ms. Sign. M-3242. Esta obra se edita en el Anexo II.4 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁸³⁸ SAN MIGUEL, Mariano. *Un Ramo de Azahar. Mazurka de clarinete*. Madrid: Sociedad de Autores de España, 1901. Esta obra se edita en el Anexo II.4 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁸³⁹ BNE. Sign. MC/4206/20.

¹⁸⁴⁰ Tales como por ejemplo los archivos musicales de las bandas Sociedad Musical “La Esperanza” de San Vicente del Raspeig, o la Asociación Músico-Cultural Eldense “Santa Cecilia” de Elda, ambas en la provincia de Alicante.

VI. La escritura musical clarinetística en la música española del siglo XIX y su relación con los diferentes modelos de instrumentos y las técnicas interpretativas de los mismos.

Parece evidente que la evolución estilística de la música, entendida como cambio histórico y nunca ligada a la idea de progreso, mejora o superioridad de unos estilos sobre otros, no sólo va ligada a la misma evolución de las propias ideas y conceptos estéticos, sino que depende en cierta medida de los medios prácticos en general, y especialmente de los instrumentos de que disponen los compositores en cada época para materializar sus ideas musicales. Precisamente, al hablar de los citados instrumentos no sólo hay que considerarlos de forma genérica, sino más bien atendiendo a las prestaciones y características que cada modelo del mismo instrumento, sea este más o menos evolucionado, está en condiciones de proporcionar al compositor. Sin duda alguna, este concepto está en la base de las corrientes que abogan por una interpretación histórica de la música. En ellas, el planteamiento estético-interpretativo de una obra musical se entiende ligado de forma indisoluble al instrumento original para el que fue compuesto, a través de los propios y específicos requerimientos técnicos que cualquier composición de cualquier época exige del instrumento al que va destinado, y en sentido contrario, a través de las posibilidades técnico-expresivas que las características inherentes a dicho instrumento pueden poner a disposición de la imaginación creadora del compositor con la suficiente y necesaria eficacia¹⁸⁴¹. Teniendo en cuenta esto, es innegable que la propia evolución de los clarinetes a lo largo de los siglos XVIII y XIX tuvo que tener su reflejo en la música que les era destinada, y al mismo tiempo que ella misma potenció los cambios producidos en el instrumento en una dirección determinada, relacionada con una mayor facilidad técnico-virtuosística, una mayor gama dinámica hacia el *forte* y una sonoridad más homogénea. Se pretende ahora en cierta manera recorrer el camino inverso, combinando el conocimiento histórico previo acerca de las características de los diferentes clarinetes

¹⁸⁴¹ La discusión sobre la conveniencia o no de la interpretación histórica está fuera del alcance de esta Tesis. Por otro lado, existe un importante corpus bibliográfico, fundamentalmente en inglés y alemán aunque cada vez más con la presencia de obras traducidas al español, que sustentan esta práctica interpretativa. Así, es básico el artículo dedicado a la práctica interpretativa aparecido en el diccionario enciclopédico en lengua inglesa *New Grove* (A.A.V.V. "Performing Practice" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XIX. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 349-384), así como algunas monografías aparecidas también en lengua inglesa y alemana, y traducidas recientemente (HARNONCOURT, Nikolaus. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: acantilado, 2006; LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Música, 1999; *La interpretación musical*. -John Rink, ed.-. Madrid: Alianza Música, 2006).

utilizados en la música española de cada una de las épocas estudiadas, con los rasgos propios de escritura de dicha música. Así, se explicará en que medida aquellos cambios técnicos y constructivos, considerados realmente en su momento como auténticas mejoras del equipo instrumental, afectaron a la evolución de la propia escritura musical.

Por otra parte, un estudio de las características técnicas del uso y escritura del clarinete en la música española en el siglo XIX, así como de su evolución diacrónica, además de incluir una descripción de las mismas debería detectar las posibles características propias de carácter nacional por contraste con el más amplio contexto europeo. Si estos rasgos nacionales existieron efectivamente, habría que determinar las posibles causas que los explican, haciendo hincapié en la interacción producida por los elementos de carácter nacional y las posibles influencias foráneas recibidas en dicha evolución.

Para llevar a cabo lo anteriormente planteado, se ha estructurado el análisis histórico en dos períodos que dividen el siglo XIX en dos partes claramente definidas. La primera comprende desde los primeros años del siglo XIX hasta ca. 1830, mientras la segunda abarca el resto de dicho siglo, hasta la primera década del siglo XX. La primera división responde al hecho histórico que significó la introducción y progresiva difusión del clarinete de trece llaves en España, precisamente y como se trata a continuación, documentada hacia 1830. El segundo período cronológico, que se alarga como se ha dicho hasta los primeros años del siglo XX, viene marcado por la sustitución final y de forma generalizada de los sistemas de trece llaves o similares, precisamente en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, por el sistema Boehm, actualmente predominante de forma absoluta en toda España.

Finalmente, hay que señalar que las características propias de cada uno de los dos períodos históricos citados serán estudiadas teniendo en cuenta por un lado la producción musical española orquestal encuadrada en los géneros músico-teatral, sinfónico no concertante, y religioso, y por otro, los aspectos referidos a la música orquestal concertante o a la música de cámara en la que el clarinete desempeña en cierta manera un papel solista. Los aspectos referidos a la escritura clarinetística específica generada por la música bandística ya fueron tratados en el capítulo correspondiente al análisis de este repertorio particular en España.

VI.1. La escritura clarinetística en la música española del XIX y su evolución técnica hasta la década de 1830.

Como se ha comentado, la división cronológica operada sobre el siglo XIX en lo que respecta al análisis de la evolución de la escritura clarinetística en España y focalizada aproximadamente en la década de 1830, se debe fundamentalmente al hecho que es en este momento en el que se puede documentar con cierta seguridad la llegada del clarinete de trece llaves a España, un instrumento considerado indiscutiblemente romántico, y que en la práctica significó la sustitución más o menos acelerada de los sistemas más antiguos basados en los modelos clásicos de cinco o seis llaves. Así en el presente capítulo se estudiará la recepción del citado instrumento de trece llaves en España como elemento previo al estudio de las características técnicas de su uso en la música orquestal y concertante española del siglo XIX.

VI.1.1. La recepción española del clarinete de trece llaves: Transición y sustitución del estándar clásico de cinco llaves.

Si bien, tal y como se documentó ya en su momento, la fabricación de clarinetes en España se remonta a las últimas décadas del siglo XVIII, en lo que se refiere a las primeras décadas del siglo XIX, especialmente tras la Guerra de la Independencia se registra también una cierta actividad manufacturera en torno al instrumento. Muestra de ello es la relación de artículos remitidos a la exposición de productos manufacturados españoles realizada en 1827, y que se recogió en la denominada *Memoria de la Junta de Calificación de los productos remitidos a la Exposición Pública de 1827*, en la que se cita la actividad de los constructores Francisco Bernareggi¹⁸⁴² y José Claret¹⁸⁴³:

“[...] BERNAREGGI (D. Francisco), fabricante de instrumentos de viento. BARCELONA. [...] Un clarinete de ébano por un precio de 600 reales de vellón”¹⁸⁴⁴.

“[...] CLARET (D. José). Madrid. Un clarinete requintado de latón perfeccionado por él mismo por un precio de 400 reales de vellón”¹⁸⁴⁵.

Por su parte, la recepción del clarinete de trece llaves se puede documentar a través del caso del propio Antonio Romero, quien afirma en la *Reseña histórica del*

¹⁸⁴² GOSÁLVEZ LARA, Carlos José; KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Bernareggi” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 406-407.

¹⁸⁴³ KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Claret” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 729.

¹⁸⁴⁴ *Memoria de la Junta de Calificación de los productos remitidos a la Exposición Pública de 1827*. Madrid: Imprenta de D.L. Amarita, 1828. Pág. 87.

¹⁸⁴⁵ *Ibid.* Pág. 107.

clarinete aparecida en la tercera edición de su *Método Completo para Clarinete*, que tras iniciarse en 1826 con un clarinete de cinco llaves, instrumento ya bastante obsoleto para la época si lo comparamos con el contexto Europeo, y que no debía ser de gran calidad, puesto que en muchas ocasiones “*tenía que tapar con cera sus rajaduras, cuando no darle un baño, para que la madera se hinchase y aquellas se cerraran*”¹⁸⁴⁶, había adoptado en 1833 el más evolucionado clarinete de trece llaves, a la sazón denominado sistema *Müller*:

“[...] Con un clarinete de cinco llaves empecé yo mis estudios el año 1826, habiendo podido adquirir después otro de seis, cuya sexta llave había sido inventada a fines del siglo anterior, por el célebre clarinetista *Javier Lefèvre* [...].

El mismo profesor *Javier Lefèvre*, escribió a fines del último siglo un excelente Método de Clarinete, con el que hice mis primeros estudios y al que debo, por consiguiente, la base de mi instrucción, la que continué con los estudios y ejercicios de *Gambaró* [sic], *Baerman* y otros que mencionaré más adelante.

Habiéndose encontrado el modo de obtener intervalos cromáticos por medio de llaves, éstas se fueron aumentando por la iniciativa de varios profesores, pero sin plan fijo; hasta que el eminente artista *Iwan Müller*, presentó su Clarinete de 13 llaves, el que, sin ser enteramente perfecto en afinación ni en sonoridad, aventajó a cuantos le precedieron, y para que se aprendiera a manejar convenientemente cada una de las 13 llaves, compuso y publicó 30 ejercicios muy notables, los cuales sirvieron de guía a los que en el año 1833 adoptamos en España dicho sistema, como habían servido antes a los artistas de otros países [...]”¹⁸⁴⁷.

Evidentemente, lo anterior no significa ni mucho menos que los clarinetes con sistemas precedentes al de trece llaves fueran sustituidos de forma inmediata y absoluta por éste. Así, al igual que ocurrió en el más amplio contexto europeo, la pervivencia de dichos modelos de instrumentos incluso en las décadas centrales del siglo XIX queda demostrada mediante diversas fuentes primarias relacionadas con avisos publicitarios aparecidos en periódicos datados en esos años, y en los que se puede apreciar la presencia de clarinetes con sistemas de llaves menos desarrollados. Es el caso de los aparecidos en el diario madrileño *El Clamor Público* del 25 de enero de 1850:

“INSTRUMENTOS DE MÚSICA, GAMBARO MAYOR factor del ejército francés, rue Sainte Aune, número 16 en París:

Precios en París.

Clarinetes de 6 llaves de 48 a 100 rs.

Id. de 13 llaves de 280 a 600 rs.

Flautas de box o de ébano de 40 a 600 rs.

[...]

¹⁸⁴⁶ ESPERANZA Y SOLA, J. M.: “Necrológica” En: *La Ilustración española y americana* (Madrid). 15 de octubre de 1886. Pág. 10-11

¹⁸⁴⁷ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Reseña histórica del clarinete” En: *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 (3ª edición). Pág. 2. Ver Anexo I.6. *Antonio Romero: Introducción a la 3ª edición del Método completo de clarinete (ca. 1886)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

Quedan también completamente autorizados para transmitirlos a los representantes en España de la empresa en París de publicidad y comisión: Madrid, señor Millet, calle de Hortaleza, número 40, almacén. –Barcelona señor Ramírez, calle de Serra, número 6. –Valencia, señor Novella, calle dels Bans del Pavesos, número 8. –Sevilla, señora viuda de Troyano, calle de Escobas, número 27. –Cádiz, señor rey, calle de la Carne, número 101. –Valladolid, señor Huerta boticario. Zaragoza, señor Clavillar. –Santander, señor Castillo comisionista. Vitoria, señor Robles, librería. –Bilbao, señor Velasco. –Málaga, señor Moya, pasaje de Larios”¹⁸⁴⁸.

Como se puede observar en la reseña anterior, la presencia a la venta de los citados instrumentos se puede extender a la mayoría del país. En ese sentido, hay que señalar que por ejemplo, también en el diario mallorquín *El Genio de la Libertad* de 26 de mayo de 1848, y del 8 de febrero de 1855, aparecen referencias a ventas de clarinetes con sistemas teóricamente menos desarrollados que el de trece llaves:

“Se vende un clarinete del tono *BeFa* con seis llaves guarnecido con abrazaderas de marfil en la calle de Montesino casa del carpintero en frente de la Crianza darán razón”¹⁸⁴⁹.

“AVISOS OFICIALES. AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL de La Puebla.

El Ayuntamiento de esta villa ha resuelto vender los instrumentos de música que tiene esta universidad, custodiados en la sala consistorial de la misma a precios equitativos. Cuyos instrumentos están en buen estado. Y para que pueda llegar a conocimiento de las personas a quienes pueda convenir se inserta el presente en los periódicos públicos de esta provincia.

Instrumentos

Un figle, un octavín de tres piezas con su funda, un requinto, un buccen con su funda, tres clarinetes de seis llaves, un clarinete de diez llaves, una corneta de llaves, un cornetín a pistón con sus tonos.

Más un juego de platillos, unos chinescos, un bombo, un contrabajo, dos faristoles con cuatro pies y cuatro crisoles de hoja de lata pertenecientes a la obrería de s. Antonio Abad. La Puebla, 5 de febrero de 1855. – P.A.D.A. – Rafael Barceló, secretario”¹⁸⁵⁰.

Con todo, la afirmación de Romero transcrita con anterioridad prueba en cierta manera que la élite de los intérpretes clarinetistas españoles de la época ya tenían a su alcance los modelos de trece llaves hacia mediados de la década de 1830, por ser medianamente accesible en el mercado español de la época. Así, se puede citar un fragmento literario aparecido en el diario barcelonés *El Constitucional* muy poco tiempo después, el 7 de enero de 1842, que hace referencia al clarinete de trece llaves:

“FOLLETÍN. MÚSICA CELESTIAL. [...] Aquí tenemos ya cítara; allí tenemos cuatro arpas de D. Tiburcio Martín, constructor de esta corte; allá un clarinete de ébano con trece llaves, otro de boj con quince, flauta y flautín de marfil y de

¹⁸⁴⁸ *El Clamor Público* (Madrid). Miércoles, 25 de enero de 1850. Pág. 4.

¹⁸⁴⁹ *El Genio de la Libertad* (Palma de Mallorca). 26 de mayo de 1848. Pág. 2.

¹⁸⁵⁰ *El Genio de la Libertad* (Palma de Mallorca). 8 de febrero de 1855. Pág. 4.

llaves, corneta de pistón, clarín de armonía, fígle y bucsen, de D. Francisco Bernareggi en Barcelona [...]»¹⁸⁵¹.

VI.1.2. Características técnicas del uso y escritura del clarinete en la música orquestal (sinfónica, músico-teatral y religiosa) española del primer tercio del siglo XIX.

Del análisis de muchas de las propias partituras y composiciones musicales orquestales españolas datadas en el primer tercio del siglo XIX se deduce que la escritura clarinetística registrada en las mismas está caracterizada básicamente por la presencia de una técnica que bien podría definirse como de carácter muy cauto, claramente deudora del uso del instrumento en el siglo XVIII. Solo al final de dicho período la escritura clarinetística evolucionó progresiva pero lentamente hacia técnicas más avanzadas. Sus rasgos básicos son un uso predominante del instrumento como refuerzo armónico, una presencia bastante restringida tanto del rango de tesitura del instrumento, centrada sobre todo en el registro medio y agudo, como de las posibilidades cromáticas del mismo. También hay que señalar la elección de tonalidades con pocas alteraciones, y de ellas más frecuentemente las que tienen bemoles en su armadura, así como la aparición ocasional y esporádica de pequeños fragmentos a solo o a dúo, en general caracterizados por la ausencia de grandes exigencias técnicas. Otro rasgo de la escritura clarinetística española del primer tercio del XIX, de carácter intrínsecamente más general, pero aplicado en este caso a la misma es la parquedad en la notación de signos de articulación, tales como ligaduras de expresión o stacatto. Hay que señalar que este fenómeno histórico no fue exclusivo del caso español. Refiriéndose al contexto europeo más general el musicólogo y clarinetista A. Rice afirma que:

“During the last quarter of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth, many composers approached the clarinet cautiously, limiting its range to that of the oboe, c1 to d3. Notes below c1 on some clarinets, particularly English instruments, were muffled and softer than notes in the clarinet register. In addition, cross-fingerings in the chalumeau register for eb1, c#1, and b were difficult to play smoothly in rapid passages and out of tune, particularly in comparison to analogous fingerings on the flute and oboe. About 1806, Marsh advised in *Hints to Young Composers of Instrumental Music*: «In some few symphonies there are both hautboy and clarinet parts, in which the latter are set the lowest of the two, as the compass of the clarinet can be extended six notes below that of the hautboy; but these notes, being very weak, are only proper to being used in mere accompaniment»”¹⁸⁵².

¹⁸⁵¹ *El Constitucional* (Barcelona). 7 de enero de 1842. Pág. 1.

¹⁸⁵² “Durante el último cuarto del siglo XVIII y el comienzo del XIX, muchos compositores se acercaron al clarinete con cautela, limitando su registro al del oboe, Do3 a Re5. Las notas inferiores al Do3 en algunos clarinetes, especialmente en los instrumentos ingleses, eran sordas y más suaves que las notas en

El estudio y análisis de algunas obras como por ejemplo las ya citadas sinfonías de Fernando Sor, recuperadas y publicadas recientemente¹⁸⁵³ y que pueden ser datadas en los primeros años del siglo XIX, proporciona evidencias claras que apoyan las afirmaciones anteriores, al igual que ocurre con innumerables ejemplos de composiciones religiosas conservadas en los diversos archivos musicales catedralicios conservados a lo largo de la geografía española. En lo que se refiere a estas últimas, se puede citar aquí como ejemplo concreto el corpus de obras que con la inclusión del clarinete, deben su autoría al maestro de capilla de la Catedral de Jaén de finales del siglo XVIII y principios del XIX, Ramón Garay, el cual ha sido citado ya en varias ocasiones. Su importancia reside en el uso relativamente frecuente para su época, que este músico hace del instrumento en el conjunto de su producción. En la Tabla VI-1 se puede apreciar una selección de las obras conservadas en el Archivo Musical de la Catedral de Jaén, en las que Garay incluyó el clarinete, datadas todas ellas entre 1797 y 1811, y en las que se puede documentar las características de uso y escritura para el instrumento anteriormente citadas.

TABLA VI-1
Selección de obras religiosas debidas a Ramón Garay
conservadas en la Catedral de Jaén (1797-1811)

Obra	Año	Descripción	Nº catálogo¹⁸⁵⁴	Signatura	Comentario
Misa con aire pastoral	1797	A 4 y 8 voces (SSAT SATB), dos violines, dos trompas o clarinetes, órgano obligado y bajo, repetición de órgano.	591	45/2	Sólo particellas de copista. 77 fol.

el otro registro. Además, las digitaciones cruzadas en el registro chalumeau para el Mib3, Do#3, y Si2 eran difíciles de tocar suavemente en pasajes rápidos y estaban desafinadas, especialmente si se las compara con las digitaciones similares en la flauta y el oboe. Alrededor de 1806, Marsh aconsejaba en *Hints to Young Composers of Instrumental Music*: «En unas pocas sinfonías hay partes de oboe y clarinete, en las que las últimas son las más graves, puesto que el registro del clarinete se puede extender seis notas por debajo del oboe, pero estas notas, al ser muy débiles, solo están bien utilizadas como mero acompañamiento»⁷. (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 110).

¹⁸⁵³ SOR, Ferran. *Sinfonía nº 1 en Do*. -Josep Dolcet, ed.-. Barcelona: Tritó, 2005; _____. *Sinfonía nº 2 en Mib*. -Josep Dolcet, ed.-. Barcelona: Tritó, 2005; _____. *Sinfonía nº 3 en Fa*. -Josep Dolcet, ed.-. Barcelona: Tritó, 2005.

¹⁸⁵⁴ Número de catálogo y signaturas según el confeccionado por MEDINA CRESPO, Alfonso. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén*. Jaén: El autor, 1987. (Inédito, depositado en fotocopia en Centro de Documentación de Andalucía).

Obra	Año	Descripción	N° catálogo¹⁸⁵⁴	Signatura	Comentario
Una zagala, pastorela para Navidad,	1799	Dos violines, clarinete obligado, dos trompas y ac. La m.	801	64/8	Sólo partitura autógrafa.
Misa sobre el “Sacris solemnis” para las Renovaciones de Lunes y Martes Santo	1800	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), órgano obligado y ac.	584	43/3	Está arreglada con dos violines, dos cornos, flauta, clarinete y acompañamiento. Partitura autógrafa y particellas manuscritas dobles. - 95 fol.
A Belén a ver al Niño, pastorela	1801	A dúo y a 6 voces (SS SATB), dos violines, dos clarinetes obligados y ac. Do M.	751	52/3	Partitura autógrafa y particellas manuscritas.
Misa	1802	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, órgano obligado y ac. Do M.	596	46/2	Sólo Kyries y Gloria. Partitura autógrafa y particellas de copista. -70 fol.
Oficio de Completas del Domingo	1802	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos trompas, clarinete y ac. Do M.	600	49/5	Comprende: 1. Cum invocarem. 2. Qui habitat. 3. Cántico: Nunc dimitis. Partitura autógrafa y particellas manuscritas. -115 fol.
Responsorio 7° “Beata viscera”	1802	A 5 voces (T-SATB), dos violines, dos clarinetes, y ac. Fa M.	658	56/5	Partitura autógrafa y particellas manuscritas.2
Responsorio 2° “Comeditis carnes”	1802	A 6 voces (AT SATB), dos violines, dos clarinetes obligados, dos trompas y ac. Fa M.	663	54/3	Partitura autógrafa y particellas de copista pero incompletas.

Obra	Año	Descripción	N° catálogo¹⁸⁵⁴	Signatura	Comentario
Salve Regina	1802	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos trompas, dos flautas, dos clarinetes y ac. Fa m.	742	60/5	Dedicada a Ntra. Sra. De la Antigua. Sólo particellas manuscritas dobles. - 6 fol.
Responsorio 1° a la Asunción de María “Vidi speciosam”	1805	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas y ac.	689	53/1	Partitura autógrafa y particellas manuscritas.
Responsorio 8° “Verbum caro factum est”	1806	A 5 voces, (T-SATB), dos violines, dos flautas, clarinete, dos trompas, y ac. Sol M.	659	56/6	Partitura autógrafa y particellas manuscritas.
Responsorio 3° “Meum est consiliu”	1806	A 5 voces (A-SATB), dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas y ac. Do M.	677	55/5	Partitura autógrafa y particellas manuscritas en dos tonalidades: Do M y Sib M.
Pastorela de Navidad “Como a ser pastorcillo”	1806	A 5 voces (S-SATB), dos violines, dos clarinetes o trompas, y ac.	769	52/2	Sólo particellas manuscritas.
Villancico de Kalenda de Concepción “Por no doblar la rodilla”/ “Publíquese por Edicto”	1806	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, clarinete, dos trompas y ac. Sib M.	833	41/1 (partitura) 63/8 (particellas)	Sólo partitura autógrafa. Las particellas manuscritas están en la sign 63/8, n° cat. 834.
Secuencia de Pentecostés “Veni Sancte Spiritus”	1807	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas y ac. Re m.	749	61/4	Partitura autógrafa y particellas manuscritas. -42 fol.
Villancico de Kalenda de Concepción “Israel, grey escogida”	1808	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas, y ac.	826	41/1	Sólo partitura autógrafa.

Obra	Año	Descripción	Nº catálogo ¹⁸⁵⁴	Signatura	Comentario
Te Deum laudamus	1811	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, fagot, dos clarinetes, dos trompas y ac. La m.	746	53/1	Partitura autógrafa y particellas manuscritas. -91 fol.
Te Deum laudamus	1811	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas y ac. Re m.	747	63/2	Partitura autógrafa y particellas manuscritas dobles. - 66 fol.

La escritura musical para clarinete responde en todas estas obras a los parámetros señalados. En algunas, su presencia como solista o como pareja de solistas es bastante importante, como por ejemplo en la *Pastorela de Navidad* “Como a ser pastorcillo”¹⁸⁵⁵ o el *Villancico de Calenda de Concepción* “Por no doblar la rodilla / Publíquese por Edictos”¹⁸⁵⁶, ambos de 1806. En esta última obra hay una prueba clara de la renuncia explícita al uso de los sonidos más graves del clarinete, el Fa2 y el Mi2. Entre las particellas para instrumentos solos de dicha composición se conserva una versión para clarinete en Do, y otra para clarinete en Sib. En la primera (Ejemplo VI-1) se puede observar como en los compases 12 y 13, el clarinete rompe la dirección descendente de un arpeggio de Fa Mayor al resolver sobre Fa3, evitando la resolución en Fa2. Sin embargo, en la particella para clarinete en Sib (Ejemplo VI-2), esencialmente una versión idéntica a la anterior, con una caligrafía más cuidada y transportada un tono ascendente, se puede observar como en los mismos compases 12 y 13, dicho arpeggio ahora en Sol Mayor conserva su dirección descendente para resolver en el sonido Sol2.

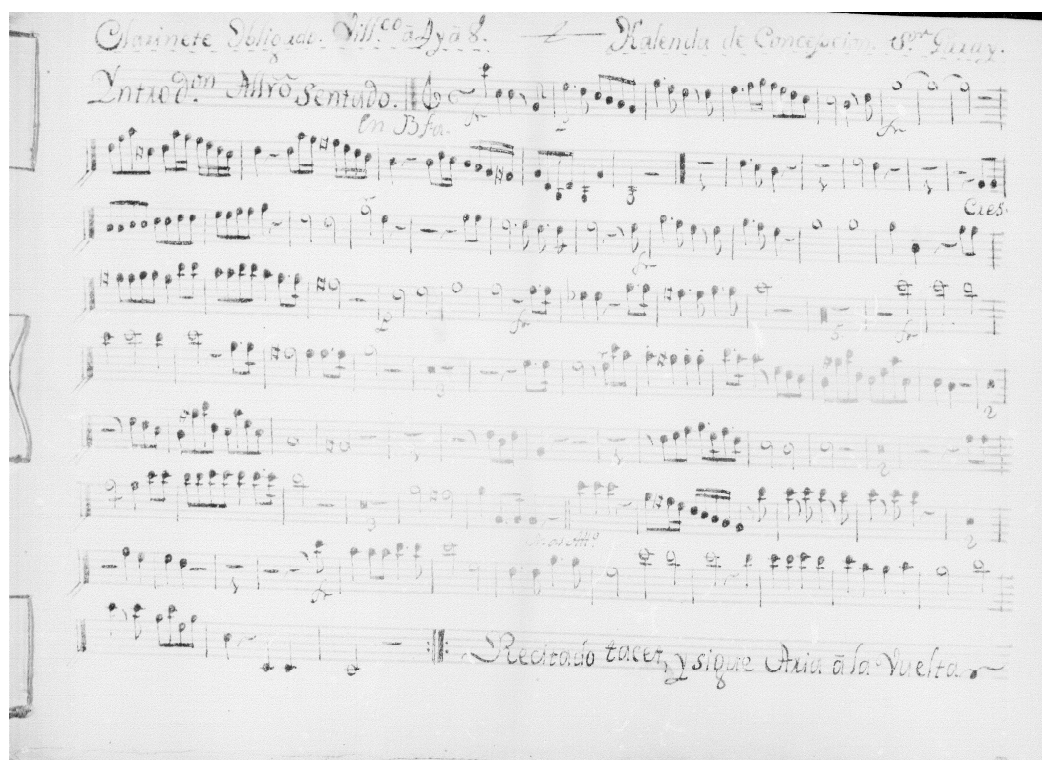
¹⁸⁵⁵ *Pastorela de Navidad a 5. Con Violines, Clarinetes, Trompas y Acompañamiento de Dn. Ramón Garay, Presbitero y Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año de 1806.* Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Sign. 52/2. Esta obra se transcribe en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁸⁵⁶ *Villancico para la Kalenda [sic] de Concepción a 4 y a 8. Con Violines, Clarinete, Trompas y Acompañamiento de Dn. Ramón Garay, Presbitero Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año de 1806.* Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Sign. 41/1 (partitura) y 63/8 (particellas). Esta obra se transcribe en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

Ejemplo VI-1
Ramón Garay. Particella de clarinete en Do.
Villancico de Calenda de Concepción "Por no doblar..."



Ejemplo VI-2
Ramón Garay. Particella de clarinete en Sib.
Villancico de Calenda de Concepción "Por no doblar..."



Por su parte, el uso del clarinete en el género músico-teatral de comienzos del siglo XIX no es una excepción a todo lo anteriormente comentado. Así, si se analizan siquiera superficialmente la pequeña muestra de composiciones músico-teatrales presentada en la Tabla VI-2 se puede corroborar sin lugar a dudas como el uso del clarinete responde también a las líneas generales anteriormente expuestas.

TABLA VI-2
Algunas obras músico-teatrales
españolas (1800-1832)

AUTOR	OBRA	GÉNERO	AÑO	FUENTE
Moral, Pablo del (1765-1805)	<i>El celoso sin motivo</i>	Tonadilla a dúo	1801	BHMM ¹⁸⁵⁷ . Sign. Mus 109-8
Moral, Pablo del (1765-1805)	<i>Temistocles</i>	Comedia basada en la ópera con texto de Metastasio: “No hay con la patria venganza y Temistocles en Persia”.	1802	BHMM. Sign. 10-16
García, Manuel (1775-1832)	<i>El criado fingido</i>	Opereta en un acto.	1804	BHMM. Sign. 223-1
Laserna, Blas de (1751-1816)	<i>La crueldad y sinrazón la vence auxilio y valor</i>	Comedia. Música escénica.	ca. 1811	BHMM. Sign. 16-9

En este sentido, y teniendo en cuenta lo anterior, se puede destacar especialmente la tonadilla a dúo *El celoso sin motivo* del compositor Pablo del Moral ya mencionado, datada en 1802 y en la cual se incluye el clarinete como instrumento *obligado*. Su particularidad comparada con el resto de composiciones citadas, y referida siempre al contexto español de principios del siglo XIX, reside no tanto en las características de la escritura clarinetística en sí misma, sino en las combinaciones instrumentales en que el instrumento es utilizado. Así, si bien elementos tales como tesitura, tonalidades o incluso la notación gráfica de lo relacionado con la articulación responden claramente a un tipo de escritura heredada del siglo XVIII, el hecho que el instrumento sea ampliamente utilizado como refuerzo de la línea vocal melódica, en detrimento no solo de otros instrumentos de viento tradicionalmente empleados en dicho rol tales como la flauta o el oboe, sino incluso de los violines, indica por lo que respecta al caso español, una consideración nueva hacia el timbre del clarinete, aspecto que en parte ya se analizó al tratar de la progresiva sustitución del oboe por este en la música orquestal española de finales del siglo XVIII y primeros años del XIX¹⁸⁵⁸.

¹⁸⁵⁷ Biblioteca Histórica Municipal del Ayto. de Madrid (BHMM).

¹⁸⁵⁸ Ver el apartado IV.2.4. del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

Ejemplo VI-3
Pablo del Moral. "El celoso sin motivo"
cc. 1-7.

23 *Andantino*

Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Solo
 Fg. Solo
 Tpa. 1 (Mib)
 Tpa. 2 (Mib)
 S. *Andantino*
 de_ que sir_ ve que ven_ gas a_ fin - gir cau_ te - lo_ sa si_ no que ro_ o_ tra co_ sa que po - der te_ ol_ vi
 Vln. I *pizz.* *arco*
 Vln. II *pizz.* *arco*
 Cb. *pizz.* *arco*

31

Ob. 1 *f*
 Ob. 2 *f*
 Cl. *f*
 Fg. *f*
 Tpa. 1 (Mib)
 Tpa. 2 (Mib)
 S. *f*
 dir de que sir_ ve que ven_ gas a_ fin - gir cau_ te_ lo_ sa si_ no que ro_ o_ tra co_ sa que
 Vln. I *f* *pizz.*
 Vln. II *f* *pizz.*
 Cb. *f* *pizz.*

39

Ob. 1 *f*
 Ob. 2 *f*
 Cl. *f*
 Fg. *f*
 Tpa. 1 (Mib)
 Tpa. 2 (Mib)
 S. *f*
 po - der - te_ ol_ vi - dir que po_ der - te_ ol_ vi - dir
 Vln. I *f* *arco*
 Vln. II *f* *arco*
 Cb. *f* *arco*

Por otra parte, hay que señalar que tal y como ya se analizó en el capítulo III.2.4 de esta misma tesis¹⁸⁵⁹, referido a la música española de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la limitación en el uso de la tesitura más grave del clarinete se relaciona especialmente y por un lado, con las técnicas propias heredadas del oboe, pero por otro con las técnicas específicas de instrumentación vigentes en la composición musical de aquellos momentos, así como con las características propias de los instrumentos disponibles. En este último sentido, se expresa Albert Rice cuando afirma:

“Players, who were often also composers, were familiar with these problems and coped with them according to the physical characteristics of their clarinet. For example, two leading clarinet soloists during the 1770s -Beer, a Bohemian, and Mahon, an Englishman- both composed concertos to display their five-key instruments to greatest advantage. In his Second Concerto Mahon limits the clarinet solo part to a compass of e1 to g3, while in his First Concerto Beer freely uses the lowest range of the instrument, writing from e to e3. The difference in writing is due to a combination of factors: the style of composition, differences in clarinet construction, and differences in embouchure and blowing techniques. In particular, Mahon’s English-made clarinet sound more restrained in the chalumeau register because of its small tone holes, bore configuration, and small mouthpiece, while Beer’s German- or French-made instrument is fuller sounding in the chalumeau register because its tone holes, bore, and mouthpiece are larger”¹⁸⁶⁰.

Por su parte, y en relación a lo anterior, Peter Jost explica la relativa ausencia del registro más grave del clarinete en la música de finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX en función de los presupuestos y tópicos propios de la instrumentación de los clásicos:

“[...] según Hugo Riemann se puede «señalar como principio claro de la instrumentación de los clásicos el equilibrio en el timbre y el evitar discretamente la aparición solista como en un concierto de instrumentos particulares», mientras que por el contrario, «en el siglo XIX, especialmente a partir de Karl Maria von Weber» se abre paso «una concepción totalmente contraria que busca los efectos particulares del timbre de cada instrumento y los pone de relieve con toda intención». [...].

¹⁸⁵⁹ Ver página 255 y siguientes.

¹⁸⁶⁰ “Los clarinetistas, que con frecuencia también eran compositores, estaban familiarizados con estos problemas y les hacían frente según las características físicas de su instrumento. Por ejemplo dos clarinetistas destacados de la década de 1770 -Beer, bohemio, y Mahon, inglés-, compusieron conciertos para ensalzar sus clarinetes de cinco llaves. Mahon, en su *Second Concerto*, limita la parte solista de clarinete al registro que va del Mi3 al Sol5, mientras que Beer en su Primer Concierto utiliza libremente el registro más grave del instrumento, escribiendo desde el Mi2 hasta el Mi5. La diferencia en la escritura se debe a una combinación de factores: el estilo de composición, diferencias en la construcción del clarinete y diferencias en la embocadura y técnica de soplo. En concreto, el clarinete de fabricación inglesa de Mahon suena más moderado en el registro chalumeau por sus oídos pequeños, la configuración del taladro y la boquilla pequeña, mientras que el instrumento de fabricación alemana -o francesa- tiene un sonido más lleno en el registro grave debido a que los oídos, taladro y boquilla son mayores”. (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Págs. 110-111).

La noción de Riemann queda representada de forma ejemplar, como se explica a continuación, con el caso del clarinete, el cual se distingue por su ámbito relativamente grande y la gran diferencia de sonido de sus registros. [...] La distinción entre el registro grave de «chalumeau» y el agudo de «clarín» se deriva técnicamente de la diferencia entre la producción del sonido normal y a la duodécima (por medio de la llamada llave de octava) con las consecuencias correspondientes para el sonido. Desde el siglo XIX, se diferencian cuatro registros en el clarinete:

1. registro grave o de «chalumeau» (Mi2-Mi3)
2. registro medio (Fa3-sib3)
3. registro agudo o de «clarín» (Si3-Do5)
4. registro sobreagudo (Re5-Do6)

Si los rasgos específicos del sonido ya se perciben con claridad al cambiar dentro de los dos registros medios (los utilizados con más frecuencia), resaltan todavía más al oído en las posiciones extremas, que normalmente estaban reservadas para efectos particulares. [...]

El éxito sin precedentes de *El cazador furtivo* (estrenado en Berlín en 1821) de Carl Maria von Weber se debe en gran medida al nuevo tipo de instrumentación que caracteriza a los personajes, lugares y ambientes y reniega con vehemencia del principio «clásico» del equilibrio, como lo expresaba con agudeza Riemann. Pero queda en discusión si se lo puede calificar como el comienzo de la «instrumentación romántica». Si los medios y efectos particulares no eran nuevos en sí mismos, sí que lo fue su combinación mutua y consecuente con el drama. El ambiente amenazador y horripilante de la escena de la Garganta del Lobo en el 2º acto (nº 10) se basa en una conjunción de trémolos graves en las cuerdas, trombones, fagotes y sobre todo clarinetes en un registro grave, los cuales anunciaban la escena de horror con esta inusual posición ya en la obertura (véase c. 25-36)¹⁸⁶¹.

Por otra parte, y como se ha señalado ya anteriormente, la práctica ausencia de los sonidos más graves del instrumento, en especial lo que se refiere al Fa2 y al Mi2, en la inmensa mayoría de obras españolas escritas en las primeras décadas del siglo XIX es una cuestión innegable. Sin embargo, aunque muy escasas y por ello muy poco representativas del uso más general del instrumento, existen algunas excepciones en este sentido. Así, el *Aria a los Santos Reyes “Jerusalén, tu frente ya levanta”*¹⁸⁶², de autor anónimo, datada como indica la propia partitura en el año 1805, y conservada en el archivo musical de la catedral de Orihuela es una de estas excepciones, posiblemente la más llamativa por el uso que hace del citado registro. Escrita para clarinetes en Do, en ella se puede observar como, junto al gran protagonismo solístico del clarinete 1º, el clarinete 2º realiza un acompañamiento basado en arpeggios ligados, en forma de figuraciones similares al denominado *bajo de Alberti*, las cuales habían sido utilizadas

¹⁸⁶¹ JOST, Peter. *Instrumentación. Historia y transformación del sonido orquestal*. Barcelona: Idea Books, 2005. Págs. 56-58.

¹⁸⁶² *Aria a los Santos Reyes “Jerusalén, tu frente ya levanta” de Tenor, 2 violines, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes y acompañamiento*. Archivo Musical Catedral de Orihuela. Sign. Ms. 43/10. Se transcribe en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

ya ampliamente y con algunos años de anterioridad por diferentes compositores europeos¹⁸⁶³. En dicha obra se pueda observar también como el uso del cromatismo es muy limitado, restringido técnicamente a digitaciones perfectamente practicables en los instrumentos de la época, y con un carácter que se podría definir como ornamental. Así, se puede citar el uso de los sonidos Fa#4, Re#4, Do#4 o Sol#3 como bordaduras o apoyaturas cromáticas inferiores.

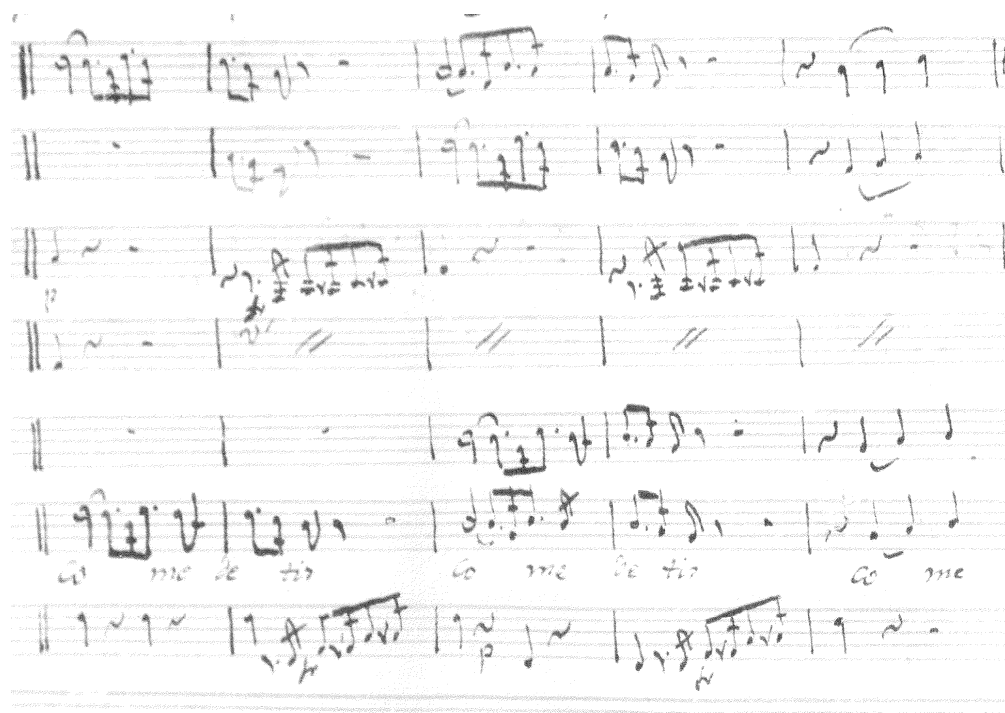
Ejemplo VI-4
Anónimo. Aria a los Santos Reyes “Jerusalén, tu frente ya levanta”
Compases 66 y ss.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 66 to 70, and the second system covers measures 71 to 75. The instrumentation includes Clarinet 1 and 2, Flute 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone, Violin I and II, and Cello/Double Bass. Measure 66 is marked 'Solo' and features intricate trills and triplets in the woodwinds. Measure 71 shows a dynamic shift to 'ff' for the woodwinds and 'p' for the strings, with the vocal line 'Ya mi ro que glo ria Ya' appearing in the strings.

¹⁸⁶³ El propio Mozart es considerado como el popularizador de este tipo de escritura para el clarinete. Como ejemplo se puede consultar el dúo de clarinetes que aparece en el trío del tercer movimiento, *allegretto*, de su Sinfonía nº 39 K. 543, en los compases 45 a 68.

Otra de las excepciones citadas es el *Responsorio 2º “Comeditis Carne”*¹⁸⁶⁴ también de Ramón Garay, datado hacia 1802. En la parte de clarinete anotada en la partitura de esta composición se puede apreciar un ataque directo sobre el sonido Fa2 reforzando la línea del acompañamiento, aunque no se puede descartar la posibilidad que la composición se interpretase con un clarinete en Sib, con lo que mediante el correspondiente transporte, el sonido Fa2 se transforma en Sol2, dentro de la tesitura grave pero más frecuentemente utilizado. Es interesante señalar que Garay anota específicamente una dinámica en *forte* a ese pasaje (ver Ejemplo VI-5), lo que podría señalar en cierta manera una intención de facilitar la ejecución del mismo.

Ejemplo VI-5
Ramón Garay. *Responsorio 2º “Comeditis Carne”*
Clarinetes en Do en 3º y 4º pentagrama.
Compases 16 a 20.



Con todo, los ejemplos anteriormente citados no dejan de ser una excepción en lo que se refiere a la aparición de los sonidos más graves del registro clarinetístico *chalumeau*, que resaltan especialmente sobre el contexto de su época. Así, en obras posteriores en una década o incluso más, incluidas en diferentes géneros musicales, tanto el instrumental, como el religioso, o el teatral, la tesitura utilizada sigue siendo cuando menos muy cauta en el uso del registro grave. Así, este hecho se puede observar

¹⁸⁶⁴ *Responsorio 2º “Comeditis Carne” a 6. Con Violines, Clarinetes Obligados, Trompas, y Acompañamiento. De Dn. Ramón Garay, Presbítero y Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año de 1802. Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Sign. 54/3. Esta obra se transcribe en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.*

en obras como las *sinfonías n° 8, 9 y 10* del mismo Ramón Garay, datadas en 1817¹⁸⁶⁵, el *Oficio y Misa de difuntos* del compositor Mariano Rodríguez de Ledesma citado ya con anterioridad, y datado en los primeros meses de 1819¹⁸⁶⁶, la *Obertura para el Barbero de Sevilla*¹⁸⁶⁷ del catalán Ramón Carnicer, datada en 1818, así como la ópera del mismo autor *Elena e Constantino*¹⁸⁶⁸ citada ya con anterioridad, y fechada a su vez en 1821. En las primeras es notoria la escritura para clarinetes en Do, abarcando una tesitura hasta el Sol₂ grave. En estas obras los clarinetes son utilizados reiteradamente como apoyo armónico, pero también como instrumentos solistas, que actuando normalmente como dúo, se contraponen tímbricamente a la sección de cuerda de la orquesta. Por su parte, en lo que respecta a la obra de Rodríguez de Ledesma, hay que señalar al sib₂ como el sonido más grave alcanzado por el clarinete. En este caso, sin eliminar las típicas funciones de apoyo y relleno armónico, el instrumento se utiliza tímbricamente de forma más integrada con la sección de vientos, aunque también como manera de doblar en ocasiones las partes de cuerda o vocales, y apareciendo en ocasiones como solista en pequeños fragmentos de no excesiva dificultad técnica. En lo que respecta a la obertura citada de Ramón Carnicer, se utilizan los clarinetes en Do, hasta una tesitura que cubre el Sol₂ grave, sin que se registre la presencia de importantes apariciones solistas, utilizando los instrumentos de forma bastante integrada con la propia sección de vientos, especialmente como refuerzo armónico y melódico. Finalmente, en la ópera del mismo Carnicer se registra el uso del clarinete en Do, Sib y La, siendo el La₂ el sonido más grave utilizado. Si bien en esta predomina de forma absoluta el uso del clarinete como refuerzo armónico de la orquesta, y ocasionalmente como apoyo melódico de alguna de las voces, también hay que señalar la presencia de una pequeña fermata solista de un gran virtuosismo en el inicio de la cavatina situada en la escena XI del primer acto de la obra. Con todo, se puede afirmar, que si existe una diferencia entre el uso del clarinete en las sinfonías de Garay y en las obras de Rodríguez de Ledesma y Carnicer, esta es mínima, y se explica no tanto por un uso distintivo del instrumento, sino por su interacción con el resto de la sección de vientos, muy reducida en el caso de las composiciones de Garay, con la presencia única del

¹⁸⁶⁵ GARAY, Ramón. *Sinfonías n° 5, 8, 9 y 10*. (Pedro Jiménez Cavallé, ed.). Madrid: SGAE/ICCMU, 1996.

¹⁸⁶⁶ RODRÍGUEZ DE LEDESMA, Mariano. *Oficio y Misa de Difuntos*. (Tomás Garrido, ed.). Madrid: SGAE/ICCMU, 1998.

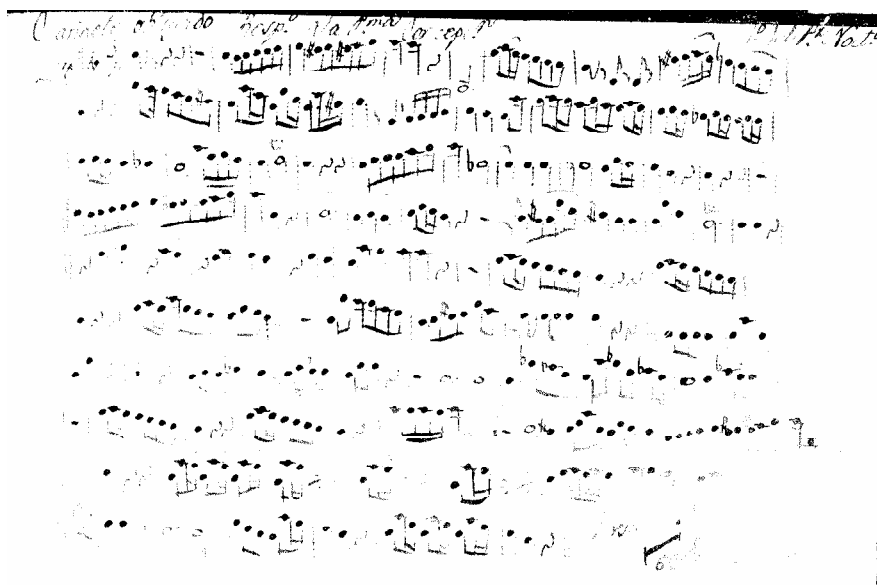
¹⁸⁶⁷ CARNICER, Ramón. *Obertura (sinfonía) per a Il Barbiere di Seviglia (1818)*. (Josep Dolcet, ed.). Barcelona: Tritó, 1994.

¹⁸⁶⁸ CARNICER, Ramón. *Elena e Constantino. Damma Eroico-Comico in due atti*. (Grover Wilkins, ed.). Madrid: ICCMU, 2005.

propio dúo de clarinetes en Do, un fagot y una pareja de trompas, y bastante más ampliada en el caso de Rodríguez de Ledesma y de Carnicer, con flauta, dos oboes, dos clarinetes en Do, dos fagotes, dos trompas y dos trompetas, además de timbales en lo que se refiere al primero, y flautines, flautas, oboes (además de corno inglés en la ópera), clarinetes, fagotes, trompas, dos trompetas, trombón, timbal, caja, bombo (estos últimos cuatro instrumentos utilizados únicamente en la ópera y no en la obertura), así como la sección de cuerda completa, en lo que se refiere a las obras de Carnicer.

Otras muchas composiciones del género musical religioso, pero también del instrumental e incluso del teatral confirman la tesis anterior. Por ejemplo, es el caso de la *Misa a 4 y a 8*¹⁸⁶⁹ de Juan Cuevas, datada en 1826, citados obra y autor ya con anterioridad, o del *Responsorio 1º del 1r Nocturno a la Purísima Concepción*¹⁸⁷⁰ de Manuel Laguía (¿?; Jaén, 25-I-1837)¹⁸⁷¹, datado con anterioridad a 1837, año de la muerte de su autor. En ambas composiciones, se puede observar como el uso del clarinete limita su tesitura al registro medio y agudo del instrumento, no presentando unas exigencias técnicas importantes. Por otra parte, el cromatismo apenas tiene presencia en dichas partituras.

Ejemplo VI-6
Manuel Laguía. Responsorio 1º...
Partitura del clarinete obligado.



¹⁸⁶⁹ *Misa a 4 y a 8 corta con violines, violas, oboeses, trompas, clarines, flauta, clarinette, fagot, violoncello y bajo. Por el Sr. Maestro Dn. Juan Cuevas en 1826.* Archivo Musical de la Catedral de Málaga. Sign. 210-1,1.

¹⁸⁷⁰ *Responsorio 1º del 1r Nocturno a la Purísima Concepción a 8 voces. Con Violines, Clarinete Obligado y Bajo. Mtro. Laguía.* Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Ms. Sign. 10/5.

¹⁸⁷¹ MARTÍNEZ ANGUITA, M^a Rosa. "Laguía, Manuel" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VI. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 704.

Por otro lado, y teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que señalar también que a lo largo del período cronológico estudiado aparecen progresivamente tímidos ejemplos de un uso un poco más evolucionado de la escritura clarinetística, ejemplificados especialmente por la utilización ligeramente más señalada de las posibilidades cromáticas que el instrumento va incorporando progresivamente en aquellos años, de una notación más detallada de la articulación y de los efectos dinámicos, así como de unos fragmentos solísticos de mayor dificultad y amplitud. Así, las en principio sutiles diferencias entre un uso más conservador del instrumento, y otros de carácter ligeramente más avanzado, se pueden observar si se realiza una comparación entre dos obras prácticamente contemporáneas en lo que a su datación se refiere, tales como la ópera en dos actos “*Compendio sucinto de la revolución española*”¹⁸⁷² de nuevo debida al maestro de Capilla de la Catedral de Jaén, Ramón Garay, y la *escena seria* titulada “*Abradates y Pantea*”¹⁸⁷³ del compositor Francisco Olivares.

Datada la primera en 1815, en ella se emplea una plantilla muy similar a la utilizada por Garay en otras obras conservadas en el archivo de la propia catedral de Jaén¹⁸⁷⁴, algunas analizadas anteriormente, formada por coro *ad libitum* (S,A,T,B), fagotes (2), clarinetes (2) que alternan en un único movimiento con flautas (2) (acto 2º, escena 5ª, “Coplas al Rey”) (Fotografía VI-1), trompas (2), violín 1º y 2º, violas, bajos, y cuatro personajes representados por los solistas vocales que se corresponden con el “*Ángel tutelar*” de España (soprano), “*España*” (alto), el “*Patriota*” (tenor), y el “*Afrancesado*” (bajo). Las partes de clarinete en esta obra están pensadas para instrumentos en Do, y sus tesituras abarcan rangos reducidos respecto a las posibilidades del propio instrumento, no utilizando en ningún caso su registro más grave. Así, el clarinete 1º se mueve dentro del intervalo Re3-Re5, mientras el clarinete 2º hace lo propio dentro del Si2-Si4. Existe una clara preferencia por las tonalidades con pocas alteraciones (DoM, ReM, SibM, MibM), predominando en mayor medida entre ellas las que usan bemoles. La aparición de fragmentos con presencia del cromatismo es

¹⁸⁷² *Compendio sucinto de la revolución española: drama en dos actos ... / obra puesta en música por Don Ramón Garay preb[enda]do y m[ae]stro de cap[ill]a de la Sta. Igl[esi]a de Jaén, quien la dedica a nuestro augusto soberano el Sor. Dn. Fernando Septimo que Dios gu[ard]e, año de 1815.* Biblioteca Real (Madrid). Sign. Mus/Mss/441 (1-21).

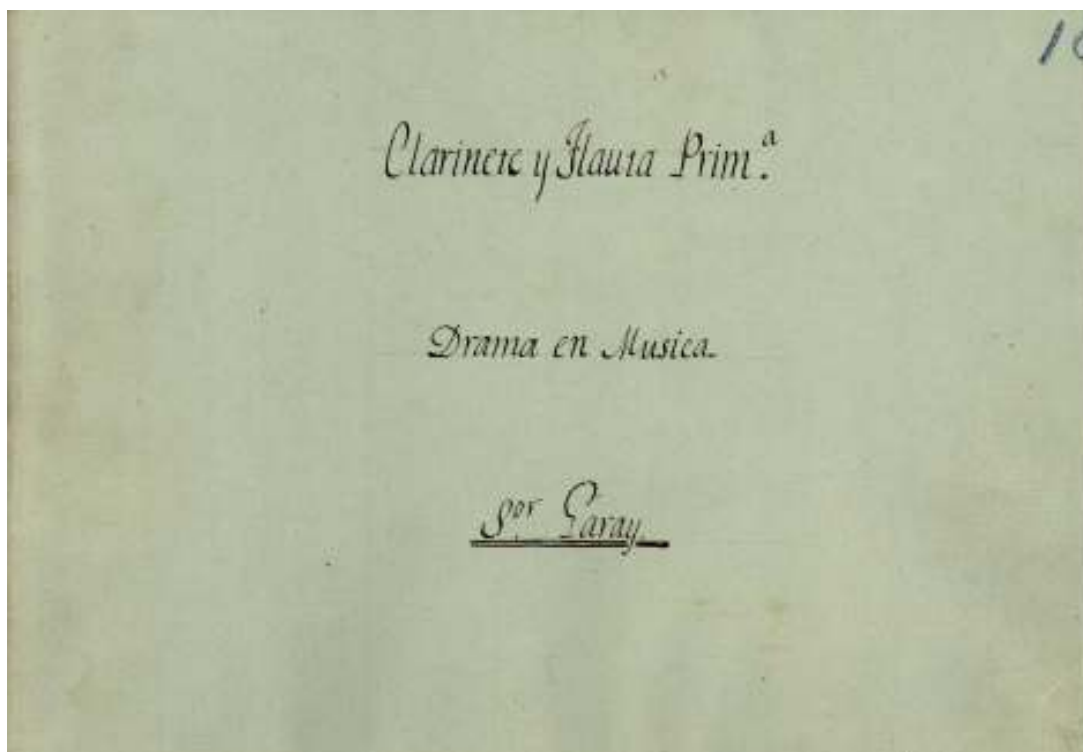
¹⁸⁷³ *Abradates y Pantea. Escena seria. Dedicada a su Magestad, que Dios gu[ard]e. Puesta en música por Dn. Francisco Olivares, prebendado organista de la Catedral de Salamanca.* Biblioteca Real (Madrid). Sign. Mus/Mss/651.

¹⁸⁷⁴ MEDINA CRESPO, Alfonso. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Jaén.* (Inédito).

muy cauta, limitándose al uso de algunas alteraciones accidentales que toman la forma de apoyaturas (tanto inferiores como superiores) o notas de adorno en general, sin existir pasajes cromáticos propiamente dichos.

El uso de los signos articulatorios es reducido, como corresponde a las convenciones de escritura de la época. Estructuralmente hay que señalar la sistemática exclusión del instrumento de todos los recitativos de la obra. No existen pasajes a solo dignos de mención en esta obra, si exceptuamos una muy pequeña intervención en la escena 6ª del 2º acto (“final”) (ejemplo VI-7).

Fotografía VI-1
Ramón Garay. *Compendio sucinto...*
Portada de la partitura de clarinete y flauta primera.



Ejemplo VI-7
Ramón Garay. "Compendio sucinto..."
Acto 2º. Escena 6ª. cc. 1-9.

Allegro

Solo

Solo
dolce

Clarinete 1º (Do)

Clarinete 2º (Do)

Fagot 1º

Fagot 2º

Trompa 1ª (Do)

Trompa 2ª (Do)

Violín Pral.

Violín I

Violín II

Viola

Acompañamiento

6

Cl. 1º

Cl. 2º

Fg. 1º

Fg. 2º

Tpa. 1ª

Tpa. 2ª

n. Pral.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ac.

Por su parte, datada en 1817, la *escena seria* “*Abradates y Pantea*” de Francisco Olivares (fotografías VI-2, VI-3 y ejemplo VI-8), está formada por una plantilla con dos solistas vocales (los protagonistas, *Abradates* -tenor- y *Pantea* -soprano-), violines (2), viola, flauta, oboes (2), clarinetes (2), fagotes (2), clarines (2), trompas (2), chelo y bajo.

Fotografía VI-2
Francisco Olivares. *Abradates y Pantea*
Portada de la partitura general.



Fotografía VI-3
Francisco Olivares. *Abradates y Pantea*
Portada de la particella de clarinete 1º.



Ejemplo VI-8
Francisco Olivares. *Abradates y Pantea*
Primera página de partitura de clarinete 1°.



Comparada con la ópera de Garay, son diversos motivos los que confieren a esta pieza un carácter más evolucionado en lo que se refiere al uso y escritura destinada al clarinete. Así, las partes del instrumento en esta obra están pensadas, y así lo hacen constar explícitamente las partituras, para instrumentos en Sib, en Do y en La. La tesitura utilizada abarca un rango un tanto reducido respecto a las posibilidades del propio instrumento, no utilizando en ningún caso su registro más grave. Así, el clarinete 1° se mueve dentro del intervalo Mi3-Re5, mientras el clarinete 2° hace lo propio dentro del Mi3-Do5. Tonalmente existe una clara preferencia por las tonalidades con pocas alteraciones, pero con una gran movilidad moduladora, oscilando entre el MibM inicial y final, y pasando por otras tonalidades tales como SibM, DoM, dom, SolM, o ReM¹⁸⁷⁵. En lo que respecta a los clarinetes, se hace uso de cada uno de ellos en Sib, en Do y en La, en función de la tonalidad real a interpretar, dando preferencia en las tonalidades ya transportadas con menor número de alteraciones y preferentemente a las que usan bemoles, frente a las posibilidades que podrían representar el uso de sostenidos. Aunque las líneas melódicas predominantes para el clarinete son de carácter diatónico, aparece un pequeño pero muy interesante uso del cromatismo (Ejemplo VI-9) en el registro

¹⁸⁷⁵ Las anotaciones sobre las tonalidades se hacen en este caso en sonidos reales.

central del instrumento. También hay que citar el uso de numerosas alteraciones cromáticas accidentales que toman la forma tanto de modulaciones, como de apoyaturas (tanto inferiores como superiores) o notas de adorno en general.

Ejemplo VI-9
Francisco Olivares. “Abradates y Pantea”
Aria de Pantea “Marcha, marcha ingrato”. cc. 58-59

Allegro

The musical score is arranged in two systems. The first system includes woodwind instruments: Flauta, Oboe 1°, Oboe 2°, Clarinete 1° (Do), Clarinete 2° (Do), Fagot 1°, Fagot 2°, Trompa 1° (Fa), and Trompa 2° (Fa). The second system includes string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is marked 'Allegro' and features dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *f* (forte). Articulation marks, including slurs and accents, are present throughout the score. The woodwinds and strings play a rhythmic, march-like pattern with chromatic alterations.

Por otro lado, el uso de los signos articulatorios y dinámicos es considerablemente más evolucionado que lo aparecido en la ópera de Garay. Así, aparecen de forma sistemática tanto ligaduras de expresión o fraseo como signos de *stacatto*, en su simbología más moderna. Estructuralmente hay que señalar la presencia de numerosos e importantes pasajes y fragmentos a solo destinados al instrumento, que asume un papel en ocasiones bastante preponderante sobre el resto de instrumentos de viento madera, y que en ocasiones se asemejan al carácter y estilo musical de algunos de

los solos para clarinete incluidos en las óperas italianas de finales del siglo XVIII y primeros años del XIX (Ejemplo VI-10).

Ejemplo VI-10
Francisco Olivares. “Abradates y Pantea”
Recitado de Pantea “;Y así me hablas infiel!”.
cc. 58 y ss. (Allegro).

The image shows a musical score for a recitative piece. It features eight staves: Clarinete 1º (Sib), Clarinete 2º (Sib), Trompa 1º (Do), Trompa 2º (Do), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Clarinet parts are marked 'Solo' and contain complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The string parts are marked 'col legno' and 'arco', with dynamic markings like 'f' and 'sf'.

Por otro lado, hay que decir que en los años finales del período cronológico aquí estudiado, el primer tercio del siglo XIX, se documentan ya ejemplos de una clara evolución en la escritura clarinetística en la música española de la época con respecto a la propia de décadas anteriores. Así, si bien la extensión a la totalidad de la tesitura grave del instrumento es todavía poco usual, se puede apreciar la presencia ocasional de algunos fragmentos a solo en los que las exigencias técnicas han aumentado considerablemente. Es el caso de la obra de Ramón Palacio titulada *Recitado y Aria con Coro Final*¹⁸⁷⁶, autor y obra ya citados previamente en esta Tesis, y datada en 1830. Compuesta para clarinete en Sib, en ella se puede observar como el papel solista del instrumento es importantísimo. Si bien la tesitura utilizada tampoco cubre los sonidos Fa2 y Mi2, las exigencias técnicas son más acusadas que en obras de décadas anteriores. Este hecho se puede observar en ciertos detalles, como por ejemplo los saltos interválicos de octava descendente sobre los sonidos Sol3 y Sol2, o incluso sobre intervalos más amplios (ver Ejemplos VI-11 y VI-12).

¹⁸⁷⁶ *Recitado y Aria con Coro Final, para la voz Tenor, con Orquesta y Clarinete obligados. Letra A la Inmaculada Concepción de Ntra. Sra. Música de Dn. Ramón Palacio, Canónigo Mtro. de Capilla de la Sta. Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago. Año 1830. Archivo Musical de la Catedral de Málaga. Sign. 135-7. Esta obra se transcribe y analiza en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.*

Ejemplo VI-11
Ramón Palacio. *Recitado y Aria...*
Aria. Pág. 6 de la partitura manuscrita general.

Flauto.
Clarinetto.
Tromboni.
Violini.
Viola.
Violoncello.

4.
9

Ejemplo VI-12
Ramón Palacio. *Recitado y Aria...*
Aria. Pág. 7 de la partitura manuscrita general.

Flauto.
Clarinetto.
Tromboni.
Violini.
Viola.
Violoncello.

9

Come se - - - - -
Da se - - - - -
Da se al mar mar...

Por otro lado, es evidente que el caso concreto de la obra compositiva de Ramón Palacio y sus características estéticas propias es un ejemplo más del impacto que sobre el contexto español en el siglo XIX generó la influencia de la música italiana, especialmente la operística¹⁸⁷⁷. En este sentido, el propio Antonio Ezquerro, cuando trata de Palacio comenta que:

“[...] Como compositor, fundamentalmente de música sagrada, Palacio muestra la tendencia italianizante de la música española de la época, pudiendo observarse en sus obras el influjo del estilo de la ópera del s. XIX. [...]”¹⁸⁷⁸.

Precisamente, y en lo que atañe al presente estudio, no se debe obviar el impulso que el nuevo estilo operístico musical italiano en general, y especialmente la música de Rossini¹⁸⁷⁹ pudo significar en la composición, interpretación y ejecución del clarinete en

¹⁸⁷⁷ Sin despreciar la influencia músico-teatral francesa recibida en los primeros años del siglo XIX, la cual se reflejó incluso ya antes de la propia invasión napoleónica en numerosas de las obras representadas en los teatros españoles (CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. “La Ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)” En: *La ópera en España e Hispanoamérica* Vol. II. -Emilio Casares y Álvaro Torrente, eds.-. Madrid: ICCMU, 2002. Págs. 8-11), es evidente y totalmente aceptado el papel mucho más determinante que en este proceso jugó la influencia de la ópera y el repertorio italiano en la música teatral española de la época, situación que de una forma u otra ya había venido produciéndose a lo largo de todo el siglo XVIII. Una excelente aproximación bibliográfica a este tema es la ofrecida en el artículo debido a CASARES RODICIO, Emilio y STEIN, Louise K. “Ópera. I. España” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 78-114, ampliada posteriormente con numerosas publicaciones, entre las que hay que citar la monografía *La ópera en España e Hispanoamérica* (Emilio Casares y Álvaro Torrente, eds.). Madrid: ICCMU, 2002. También numerosos artículos publicados en revistas especializadas desde aquel momento, como el ya citado debido a LEZA, José Máximo. “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX” En: *Campos interdisciplinarios...*, u otros varios como ALCALÁ, César. “La ópera *Farnace* de Francisco Courcelle, ¿un *pasticcio* con música de Vivaldi?” En: *Nassarre* XVII, 1-2 (2001). Págs. 213-226; CORTÉS, Francesc. “Libretos y ópera: más que un soporte musical para la recepción de las óperas en España en los siglos XIX y XX” En: *Campos interdisciplinarios...* Vol. II. Págs. 1187-1200; FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. “José Castel (1737?-1807). Un tonadillero maestro de capilla” En: *Revista de Musicología* XXIV, 1-2 (2001). Págs. 115-134; GURBINDO GIL, Beatriz. “José Castel (1737-1807) y la tonadilla, entre Tudela y Madrid” En: *Nassarre* XVII, 1-2 (2001). Págs. 243-304; LOLO, Begoña. “La tonadilla escénica: ese género maldito” En: *Revista de Musicología* XXV, 2 (2002). Págs. 439-470; OLIVER GARCÍA, José Antonio. “Aproximación al teatro lírico en la Granada romántica (1832-1850)” En: *Revista de Musicología* XXVIII, 1 (2005). Págs. 408-425; PESSARRODONA PÉREZ, Aurèlia. “El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)” En: *Revista de Musicología* XXX, 1 (2007). Págs. 9-48. Específicamente, sobre la influencia italiana operística en concreto a lo largo del siglo XVIII hay que señalar que fueron multitud las óperas italianas representadas a lo largo del XVIII en los diferentes teatros de Madrid, así como a lo largo de la península, como mostraron ya los estudios clásicos debidos a CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días...* y a COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipográfica de la Revista de Archivos, bibliotecas y museos, 1917.

¹⁸⁷⁸ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. “Palacio, Ramón” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Pág. 376.

¹⁸⁷⁹ La recepción de la música del compositor italiano comenzó en España en 1815 con la representación en Barcelona de *L'italiana in Algeri*. Un año más tarde, el 29 de septiembre de 1816 se representaría también la misma obra en el Teatro del Príncipe de Madrid, dando comienzo a una época en la que la música del compositor italiano predominó por encima de cualquier otra producción nacional o europea. Un ejemplo de ello es el dato que indica que desde 1815 hasta 1843 se estrenaron en Barcelona 39 obras diferentes de dicho autor. (CASARES RODICIO, Emilio. “Ópera. I. España. 3. La ópera en España en el

España en particular, a través del uso intensivo que hizo de dicho instrumento en numerosos e importantes pasajes solísticos, técnicamente exigentes para el intérprete, y que han pasado a formar parte de la literatura universal del instrumento¹⁸⁸⁰. En este mismo sentido opina implícitamente Ramón Sobrino en el curso de su estudio sobre la música sinfónica en el siglo XIX español¹⁸⁸¹. Ya en la propia época, los mismos críticos contemporáneos se percataban de dicho fenómeno. Así, se puede citar por ejemplo el comentario que un crítico anónimo vierte sobre el papel jugado por el clarinete y la trompa en la obertura de la ópera *Zoraida e Ricciardo* del propio Rossini, aparecido en el periódico madrileño *El Universal* del sábado 7 de diciembre de 1822:

“[...] La orquesta contribuye infinito al buen éxito de la ópera. El primer violín toca un solo, con no menos exactitud que delicado gusto. En la sinfonía se lucen particularmente el primer trompa y el primer clarinete”¹⁸⁸².

Teniendo en cuenta lo anterior, hay que resaltar las palabras al respecto del clarinetista y musicólogo Eric Hoepfich, especialista en interpretación histórica del clarinete, quien en su reciente monografía *The Clarinet* señala:

“In Italy, the great opera composers Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti and Giuseppe Verdi made use of the clarinet’s cantabile quality and technical brilliance. The clarinetist Benedetto Carulli (1797-1877) and his student Ernesto Cavallini («Paganini del clarinetto») are associated with performances of many of these composers’ operas. All of Rossini’s opera overtures, as well as numerous arias, feature the clarinet prominently, often with extended solos. Although Rossini sticks to relatively easy keys, often for C clarinet, the music’s simplicity belies its inherent difficulty. *Il Barbiere di Siviglia* (1816) features a series of impressive demands right from the start, with clarinet solos in the cavatine: «Ecco ridente in Cielo» for the count, «Largo al factotum della città!» for Figaro, and the well-known «Una voce poco fa» for Rosina, in the first act. The clarinet parts in the overtures to *Semiramide* and *Otello* present great technical difficulties, especially given that the Italians usually played on clarinets with only six keys”¹⁸⁸³.

siglo XIX” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Pág. 85). La difusión y presencia de la obra de Rossini a lo largo del país es un hecho ya contrastado. Así, se puede citar como ejemplo el estudio de su difusión por Cataluña realizado por ESTER-SALA, María; VILAR, Josep M^a. “La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos” En: *Nassarre*, VIII-2, -1994-. Pág. 69-82). Un estudio específico sobre la recepción de la ópera rossiniana en España es el debido a CASARES RODICIO, Emilio. “Rossini: la recepción de su obra en España” En: *Cuadernos de música iberoamericana*, XVI (2009). Págs. 9-19.

¹⁸⁸⁰ Un índice de los más conocidos e importantes dentro de la literatura clarinetística aparece en WARNER, Melvin. *Index of orchestral and operatic excerpts for clarinet*. Illinois (E.E.U.U.): Moonlight Press, 1968. (3^a ed. 1990). Pág. 23-24.

¹⁸⁸¹ SOBRINO, Ramón. “La música sinfónica en el siglo XIX” En: *La música española en el siglo XIX...* Pág. 279-324.

¹⁸⁸² *El Universal* (Madrid). Sábado, 7 de diciembre de 1822. Pág. 4.

¹⁸⁸³ “En Italia, los grandes compositores de ópera Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti y Giuseppe Verdi utilizaron la cualidad cantabile y la brillantez técnica del clarinete. El clarinetista Benedetto Carulli (1797-1877) y su alumno Ernesto Cavallini («Paganini del clarinetto»)

VI.1.3. Características técnicas del uso y escritura del clarinete en la música concertante española (orquestal o camerística) del primer tercio del siglo XIX.

El estudio de las características técnicas del uso y escritura del clarinete en la música concertante española del primer tercio del siglo XIX, entendiendo por música concertante aquella en la que el instrumento desarrolla un claro papel a solo, sea esta orquestal o camerística, debe fundarse como es lógico en un necesario trabajo analítico de las fuentes primarias, de la propia música que de dicho período se ha conservado y a la que se ha logrado tener acceso para su consulta. En este punto, es importante hacer notar que estas representan un conjunto muy escaso, formado únicamente por seis composiciones. Tal como se muestra en la Tabla VI-3, y siguiendo un orden cronológico siempre aproximado debido a los problemas de datación de algunas de las propias composiciones, se encuentran en este grupo la *Sonata* para clarinete y violón de autor anónimo, conservada en el Archivo de la Real Capilla situado en el Palacio Real de Madrid, y que con cierta probabilidad puede ser datada en 1815¹⁸⁸⁴, la misma fecha que la siguiente fuente documental, que no es otra que la *Pieza vocal a solo obligada de clarinete*, datada en 1815, debida a José Lidón, y que se conserva en idéntica localización que la anterior¹⁸⁸⁵. Les sigue el concierto también citado con anterioridad debido a Camilo Mojón¹⁸⁸⁶ y datado ca. 1823, así como los tres dúos y el estudio para clarinete solo compuestos por el desconocido Miguel Wirtz¹⁸⁸⁷, y datados probablemente a lo largo de la segunda década del siglo XIX. Finalmente, también se puede citar el *Ejercicio para la oposición de 1er clarinete*, debidos a José Alexandre, datados como señala la misma partitura manuscrita en 1829, y conservados en el Archivo Musical de la Catedral de Orihuela¹⁸⁸⁸.

están relacionados con interpretaciones de muchas de las operas de estos compositores. Todas las oberturas operísticas de Rossini, así como numerosas arias, incluyen al clarinete de forma destacada, con frecuencia con extensos solos. Aunque Rossini se centra en tonalidades relativamente fáciles, con frecuencia para el clarinete en Do, la simplicidad de la música esconde su dificultad inherente. *Il Barbiere di Siviglia* (1816) contiene una serie de exigencias impresionantes desde el principio, con solos de clarinete en la cavatina: «Ecco ridente in Cielo» para el conde, «Largo al factotum della città!» para Figaro, y el famoso «Una voce poco fa» para Rosina, en el primer acto. Las partes de clarinete en las oberturas de *Semirade* y *Otello* presentan grandes dificultades técnicas, sobre todo si se tiene en cuenta que los italianos tocaban normalmente con clarinetes de solo seis llaves”. HOEPRICH, Eric. *The Clarinet...* Pág. 157.

¹⁸⁸⁴ Ver apartado IV.2.2.5 de esta misma Tesis.

¹⁸⁸⁵ Ver apartado IV.3.1 de esta misma Tesis.

¹⁸⁸⁶ Ver apartado IV.2.1.4 de esta misma Tesis.

¹⁸⁸⁷ Ver apartado IV.2.2.4 de esta misma Tesis en lo que respecta a los dúos, y apartado VII.1 en lo que respecta al estudio para clarinete solo.

¹⁸⁸⁸ Ver apartado IV.1.3 de esta misma Tesis.

Tabla VI-3
Composiciones españolas para clarinete, en la categoría de música concertante
(orquestal o camerística) del primer tercio del siglo XIX.

AUTOR	OBRA	DATACIÓN	LOCALIZACIÓN
Anónimo	<i>Sonata de clarinete con acompañamiento de violón</i>	Primer cuarto del siglo XIX (probablemente ca. 1815)	AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Expediente 1310; Caja 223.
José Lidón	<i>Pieza vocal a solo obligada de clarinete</i>	1815	AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Expediente 811; Caja 870.
Camilo Mojón	<i>Concierto de Violines, Clarinete Obligado, Órganos, Trompas y Acompañamiento.</i>	Ca. 1823	Archivo del Real Conservatorio Superior de Madrid. Sign. Leg. 0/37/2.
Miguel Wirtz	<i>Tres Dúos Concertantes para dos Clarinetes [...]. Obra 1ª.</i>	Posiblemente entre 1810 y 1820, más probable cercano a esta última fecha.	Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid. Ms. Sign. M/58.
Miguel Wirtz	<i>Estudio para clarinete solo</i>	Posiblemente entre 1810 y 1820, más probable cercano a esta última fecha ¹⁸⁸⁹ .	Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid. Ms. Sign. M/58.
José Alexandre	<i>Ejercicio para la oposición de 1er clarinete de esta Santa Iglesia. Año 1829.</i>	1829	Archivo Musical de la Catedral de Orihuela. Ms. Sign. 60/18.

De todas las composiciones citadas, hay que señalar especialmente la *Pieza vocal* de Lidón, ya que no reviste específicamente el carácter de música concertante propiamente dicha, puesto que en realidad se trata de una obra para solo vocal. Sin embargo, el hecho de que fuera pensada expresamente como música de oposición, en la que un aspirante clarinetista debería demostrar su nivel interpretativo, y que efectivamente la parte clarinetística sea claramente prominente sobre el resto de las instrumentales, hace pensar que en ella quedó reflejado todo lo que se exigía de un buen clarinetista en aquellos momentos. Atendiendo a estos motivos ha sido considerada como una fuente documental válida en lo que corresponde al tipo de repertorio y escritura musical aquí estudiado.

Por otra parte, es evidente que del análisis de las fuentes anteriormente citadas se deduce como realidad incontestable la existencia de un elemento común a la escritura clarinetística empleada en todas ellas, que se identifica como el carácter claramente virtuoso de las mismas. Este se hace explícito no solo en el aspecto técnico de la digitación, sino también en otros como las tesituras, las dinámicas o los saltos

¹⁸⁸⁹ Las cuestiones referidas a esta pieza serán analizadas un poco más adelante, en el marco del estudio de los materiales pedagógicos utilizados en la enseñanza del clarinete en la España del siglo XIX.

interválicos empleados. Así, y como ya se señaló anteriormente, aunque los compositores evitaban normalmente el registro más grave del instrumento en las partes clarinetísticas orquestales, por lo general, y en lo que se refiere a las partes solistas o concertantes, este registro es utilizado sin ningún tipo de restricción y de forma que podría caracterizarse como intensiva. Este hecho se puede observar en los siguientes ejemplos, pertenecientes a las obras debidas a Wirtz y Mojón.

Ejemplo VI-13
Miguel Wirtz. Estudio para clarinete solo.
Uso del registro grave. cc. 41 a 58

Ejemplo VI-14
Miguel Wirtz. Tres Dúos Concertantes. N.º 2
Uso del registro grave. Allegro. cc. 69 a 74.

Ejemplo VI-15
Camilo Mojón.
Concierto.
Uso del registro grave.
cc. 52 a 63 (Mi2 en cc. 55)

Ejemplo VI-16
Camilo Mojón. Concierto.
Allegro.
Uso del registro grave.
cc. 102 a 104 (mi2 en cc. 103)

En lo referente al uso de la tesitura grave del instrumento, hay que exceptuar sin embargo las dos primeras obras enumeradas en la Tabla VI-3. A pesar de la escritura claramente virtuosa que las caracteriza, hay que decir que en la *Sonata* el sonido más

grave utilizado es el Sol2, mientras que en la *Pieza vocal*, si bien es cierto que se puede encontrar el uso del sonido más grave del clarinete, el Mi2, se trata de una única aparición localizada en el sexto compás antes del final, teniendo en cuenta además que en el contexto general de esta obra predomina de forma absoluta el registro agudo del instrumento, siendo incluso escasas las incursiones en el registro medio.

Por otro lado, y como se ha comentado ya anteriormente, el virtuosismo del solista como característica propia del conjunto de estas obras es un elemento principal en su concepción formal. Este virtuosismo se puede apreciar principalmente en el uso de figuraciones completamente idiomáticas para el propio clarinete, tales como arpeggios o escalas en distintas tonalidades y articulaciones.

Ejemplo VI-17
Anónimo. Sonata.
Arpeggios idiomáticos.
cc. 60 a 67

Musical score for Example VI-17, showing two staves (treble and bass clef) with arpeggiated figures and dynamic markings like 'f'.

Ejemplo VI-18
José Lidón. Pieza vocal...
Arpeggio idiomático (DoM) y escala con notas repetidas.
cc. 29 a 33

Musical score for Example VI-18, showing multiple staves for Cl., Tpa. 1ª, Tpa. 2ª, A., Vln. I, Vln. II, Vla., and Bajos, with various performance instructions like 'solo', 'dolce', 'p', and 'sempre p'.

Ejemplo VI-19
Miguel Wirtz. Estudio para clarinete solo.
Figuraciones idiomáticas basadas en escalas.
cc. 90-96

Musical score for Example VI-19, measures 90-96. The score is written for a single clarinet part. It consists of three staves of music. The first staff (measures 90-92) starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *cresc. poco a poco*. The second staff (measures 93-94) starts with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *dim. poco a poco*. The third staff (measures 95-96) starts with a piano (*p*) dynamic, includes the instruction *cresc.*, and ends with a forte (*f*) dynamic. The music features intricate sixteenth-note patterns and slurs.

Ejemplo VI-20
Miguel Wirtz. Tres Dúos Concertantes. N.º 1
Arpeggios idiomáticos en Cl. 1º y 2º alternos.
Rondó Allegro.
cc. 38 a 49.

Musical score for Example VI-20, measures 38-49. The score is written for two clarinets, 1st and 2nd, in alternating parts. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 38-40) shows the 1st clarinet playing arpeggiated figures and the 2nd clarinet playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *f*. The second system (measures 41-43) continues the alternating arpeggiated figures. The third system (measures 44-46) shows the 2nd clarinet playing arpeggiated figures and the 1st clarinet playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. The fourth system (measures 47-49) continues the alternating arpeggiated figures. The music is characterized by rapid sixteenth-note arpeggiated patterns.

Ejemplo VI-21
Camilo Mojón. *Concierto.*
Escalas y arpeggios idiomáticos.
Allegro. cc. 105-115

The musical score for Example VI-21 consists of three systems of staves. Each system includes a Clarinet Solo part and three string parts (Violin I, Violin II, and Acoustic Bass).
 - **System 1 (Measures 105-107):** The Clarinet Solo part features a complex melodic line with many slurs and ties. The Violin I and II parts play sustained chords, and the Acoustic Bass part provides a simple harmonic accompaniment.
 - **System 2 (Measures 108-111):** The Clarinet Solo part continues with intricate melodic patterns. The Violin I and II parts have more active lines, and the Acoustic Bass part continues with its accompaniment.
 - **System 3 (Measures 112-115):** The Clarinet Solo part reaches a peak with a trill and a fermata. The Violin I and II parts play rapid sixteenth-note passages, and the Acoustic Bass part has a more rhythmic accompaniment.

Otro rasgo que caracteriza el virtuosismo clarinetístico de estas piezas es la abundancia de saltos interválicos entre diferentes registros, y lo amplios que pueden llegar a ser en algunos casos concretos, marcando una dificultad técnica considerable.

Ejemplo VI-22
Miguel Wirtz. *Estudio para clarinete solo.*
Saltos interválicos de dobles octavas.
cc. 95 a 98.

The musical score for Example VI-22 shows two systems of staves for Clarinet Solo.
 - **System 1 (Measures 95-96):** The first system starts at measure 95 with a melodic line that includes a double-octave leap. It features dynamic markings of *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).
 - **System 2 (Measures 97-98):** The second system starts at measure 97 with another melodic line featuring double-octave leaps. It includes dynamic markings of *dim.* (diminuendo), *p*, and *f*.

Ejemplo VI-23
Miguel Wirtz. *Tres Dúos Concertantes*. N.º 2
Sucesivos saltos interválicos de 8ª en el Cl. 1.º.
Allegro
cc. 179 a 186.

179

183

Ejemplo VI-24
Miguel Wirtz. *Tres Dúos Concertantes*. N.º 2
Saltos interválicos superiores a la 8ª en el Cl. 2.º.
Poco Adagio
cc. 88 a 91.

88

Ejemplo VI-25
Camilo Mojón. *Concierto*.
Saltos interválicos superiores a una 8ª.
Allegro. cc. 197-200

197

Cl. Solo

Vln. I

Vln. II

Ac.

Se puede señalar también en ocasiones la presencia de un cierto cromatismo que podría denominarse ornamental o melódico, y que en cualquier caso no se eleva nunca a la categoría de estructural.

Ejemplo VI-26
José Lidón. *Pieza vocal...*
Escala cromática ornamental.
cc. 51 a 55

Musical score for Ejemplo VI-26, showing a chromatic scale with ornaments for Clarinet, Trumpets, and Basses. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Trumpets 1st and 2nd (Tpa. 1ª and Tpa. 2ª), Alto Saxophone (A.), Violins I and II (Vln. I and Vln. II), Viola (Vla.), and Basses (Bajos). The Clarinet part features a chromatic scale with triplets and ornaments. The Trumpets and Basses parts are marked *dolce assai*.

Ejemplo VI-27
Anónimo. *Sonata.*
Cromatismos ornamentales en escala.
cc. 55 a 64

Musical score for Ejemplo VI-27, showing chromatic scales with ornaments in piano and forte dynamics. The score includes parts for Violin I and II (Vln. I and Vln. II), Viola (Vla.), and Basses (Bajos). The first system is marked *p* and the second system is marked *f*.

Ejemplo VI-28
Miguel Wirtz. *Tres Dúos Concertantes. N.º 2*
Cromatismo ornamental en escala en Cl. 2.º. Poco Adagio
cc. 43 a 45.

Musical score for Ejemplo VI-28, showing a chromatic scale with ornaments for Clarinet. The score includes parts for Clarinet (Cl.) and Basses (Bajos). The Clarinet part features a chromatic scale with triplets and ornaments. The Basses part is marked *p*.

Ejemplo VI-29
Camilo Mojón. *Concierto.*
Pequeños pasajes con cromatismo ornamental.
Adagio. cc. 35 a 44.



En estos últimos aspectos comentados, virtuosismo con figuraciones idiomáticas en forma de escalas y arpeggios, grandes saltos interválicos entre diferentes registros, así como el uso de tonalidades con no demasiadas alteraciones en la armadura pero con pinceladas cromáticas melódicas ocasionales, la escritura de estas obras es coincidente con las características básicas presentes en la misma época en el contexto europeo más amplio. En este sentido los ejemplos anteriores se pueden comparar en función de la existencia de dichos parámetros con muchas de las composiciones europeas de la época, como por ejemplo las siguientes¹⁸⁹⁰:

¹⁸⁹⁰ El repertorio europeo para clarinete de las primeras décadas del siglo XIX es inmenso, por lo cual no se pretende aquí resumirlo. Los ejemplos aquí mostrados son puramente ilustrativos, uno de un autor prácticamente olvidado como Böchner, y el otro recordado más por su faceta como virtuoso del clarinete que como compositor propiamente dicho.

Ejemplo VI-30
Ludwig Böchner, *Fantaisie et Variations pour la Clarinette*¹⁸⁹¹
Figuraciones idiomáticas (arpeggios, amplios saltos interválicos, escala cromática...)
Introducción (Allegro non tanto). cc. 29 a 37.



Ejemplo VI-31
Iwan Müller, *Premier Quatuor pour Clarinette*¹⁸⁹²
Figuraciones idiomáticas (arpeggios, amplios saltos interválicos)
Allegro. cc. 28 a 38.

The image shows a musical score for Clarinet, labeled 'Clarinetto' at the top. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features rapid arpeggiated patterns, wide intervallic leaps, and a chromatic scale. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The second and third staves continue the piece, ending with a double bar line.

Otro rasgo interesante a analizar en la escritura clarinetística que se observa en estas obras se relaciona con la práctica de los compositores de la época de no anotar completamente las distintas articulaciones, dejando muchas de ellas por sobreentendidas. Este hecho es especialmente cierto en las obras de Wirtz y en el concierto de Mojón, y no se puede aplicar tan directamente a la *Sonata* y a la *Pieza vocal* debida a Lidón. Quizá la explicación de esta situación viene dada porque estas dos últimas obras estaban pensadas como piezas para oposición, con lo que los autores precisaron los detalles de forma más específica en orden a juzgar la interpretación más fiel a los mismos.

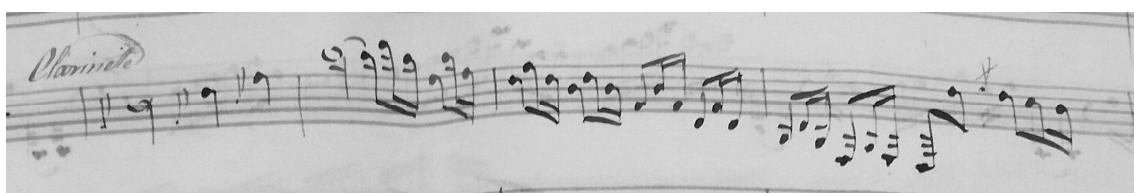
¹⁸⁹¹ *Fantaisie et Variations pour la Clarinette avec accompagnement de l'Orchestre composée par J. L. Böchner. Op. 21.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, ca. 1814/15. (GROVE, George; LINDEMAN, Stephan D. "Böchner, Ludwig" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. III. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 801-802).

¹⁸⁹² *Premier Quatuor pour Clarinette, Violon, alto et Violoncelle dédié a Monsieur Boscary à Paris par Iwan Müller.* Offenbach: J. André, 1821. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Págs. 181-184).

Ejemplo VI-32
Miguel Wirtz. *Tres Dúos Concertantes*. N° 2
Pasajes virtuosos con evidente falta de articulaciones.
Allegro. cc. 53 a 66.



Ejemplo VI-33
Camilo Mojón. *Concierto*.
Comienzo del primer tema en el clarinete, con evidente falta de articulaciones..
Allegro. cc. 52 a 55.



Por otro lado, hay que decir que los clarinetes utilizados en la interpretación de las composiciones propias de este repertorio varían entre el modelo afinado en Do y el afinado en Sib. Así, tanto la *Sonata* como la *Pieza vocal* parecen estar escritas para clarinete en Do, mientras que el *Concierto* de Mojón lo está sin lugar a duda para clarinete en Sib. Esto se puede afirmar ya que la escritura en Do de la propia partitura muestra como el clarinete desciende hasta el sonido real Re₂, impracticable por el instrumento, el cual transportado un tono ascendente se corresponde con el sonido Mi₂, el más grave de los practicables por el mismo. Respecto a las obras de Wirtz, su propio planteamiento para clarinete solo o para dúo de clarinetes, impide determinar con una mínima exactitud que instrumento sería el preferible, puesto que ambos, incluso el clarinete afinado en La, de uso menos frecuente, podría haber sido susceptible de ser utilizado en la interpretación de estas piezas.

VI.2. La escritura clarinetística en la música española y su evolución técnica a partir de la década de 1830 y hasta principios del siglo XX.

Como se ha comentado ya anteriormente, el contexto musical español, en lo que se refiere en concreto al clarinete a partir de la década de 1830 se verá condicionado por la presencia continuada del modelo de trece llaves, la cual se documenta en España aproximadamente a partir de mediados de dicha década. Fue sin duda alguna, el tipo de clarinete predominante en el país hasta finales del siglo XIX, e incluso en algunos casos

hasta bien entrado el siglo XX. De hecho, su adopción por la gran mayoría de clarinetistas españoles generó incluso aportaciones literarias y periodísticas que más allá de un simple enfoque informativo, presentan en ocasiones un carácter satírico y humorístico, pero que en ocasiones aportan numerosas informaciones válidas para la comprensión de la realidad histórica del momento. Es el caso del texto aparecido el 15 de octubre de 1854 en la publicación madrileña *El Padre Cobos*, centrada en temas literarios y artísticos, pero en ocasiones con el susodicho marcado carácter satírico:

“MANIFIESTO que hace el clarinete consabido al público filarmónico, con motivo de haber dado una pifia en la noche de la primera representación de *Las jornadas de Julio en Madrid*, drama representado con grande aplauso en el teatro del Instituto.

Pueblo:

Hace muchos años recibí en los talleres del celeberrimo Iwan Müller la forma que aún conservo y a la que pienso permanecer fiel toda mi vida [se refiere por tanto a un clarinete de trece llaves]. Con ella, y con mi habilidad en reponer boquillas, añadir llaves, encerar grietas, pegar zapatillas y renovar pabellones, he logrado atravesar el ya bastante largo período de mi existencia sin que hayáis notado en mi la menor desafinación ni la más leve falta de compás. La noche fatal de que hago mención a la cabeza de este Manifiesto, ha venido a malograr lastimosamente el fruto de tantos esfuerzos. No me culpes por ello. El calor sofocante que amenazaba derretir hasta los metales de la araña, cuanto más la cera con que yo solía tapar una grieta malhada que se me había abierto junto al *mi natural*, me conmovió de tal modo que dejé salir el viento por todas las llaves, cuando más hubiera necesitado tenerlas cerradas. Las butacas y los palcos nada notaron; pero la ignominia, dotada de mejor oído, se echó sobre mí, poniéndome en el duro trance de explicar lo que para mí es todavía inexplicable.

Pueblo filarmónico: si la desafinación te hubiera caído en gracia como tantas otras cosas, me hubiera hecho el sueco, y quizás hubiera exigido la recompensa; me has cogido in fraganti, y *jecce clarinetes!*... El clarinete sin funda”¹⁸⁹³.

De hecho, la recepción en España de los modelos de clarinetes con anillos, la mayoría de los mismos basados en el sistema de trece llaves al cual pretendían mejorar en diversos aspectos, se documenta mediante uno de estos artículos de carácter satírico. De nuevo se trata de la publicación madrileña *El Padre Cobos* en esta ocasión del 29 de octubre de 1854:

“COSAS DE LA ÉPOCA.

Mucho, muchísimo se desafina en estos tiempos.

Desafinan la tiple y el tenor, el barítono y el contralto, el bajo profundo y el corista *elevado*, el violín y la trompa de caza, el clarinete y el fagot, y el bombo y la flauta.

[...]

Los instrumentos antiguos no sirven para ejecutar, ni mucho menos, los pasajes complicados de las obras modernas: a todos les falta alguna llave importante.

¹⁸⁹³ *El Padre Cobos. Periódico de Literatura y Artes* (Madrid). Año I. N° 4. 15 de octubre de 1854. Pág. 3.

Las flautas y clarinetes de anillos son instrumentos complicadísimos, que requieren largos años de buenos estudios para manejarlos con maestría; y no están los tiempos para detenerse en nada seriamente: de aquí la desafinación. [...]"¹⁸⁹⁴.

El propio A. Romero ya había dado noticias de esos desarrollos aplicados al clarinete *sistema Müller*, en la *Reseña Histórica del Clarinete* aparecida en la primera edición de su *Método Completo de Clarinete*¹⁸⁹⁵:

“Desde que se inventó este Clarinete [se refiere al clarinete de trece llaves] mereció la preferencia sobre los antiguos, y en pocos años se generalizó siendo el único que se usa en el día con muy pocas excepciones.

Algunos profesores y constructores le han aumentado después algunas otras llaves destinadas a facilitar la ejecución de ciertos pasos, y posteriormente Mr. Klosé, 1r Clarinete del teatro Real Italiano de París, ha adoptado para el clarinete el sistema de anillos móviles inventado para la Flauta por Mr. Boehm”¹⁸⁹⁶.

La pervivencia del clarinete de trece llaves en España, especialmente en contextos de carácter amateur hasta bien entrado el siglo XX ya se ha tratado anteriormente. Una prueba más de su expansión y longevidad es la imagen aparecida en el semanario madrileño denominado *Nuevo Mundo*, de 3 de diciembre de 1896 (ver Fotografía VI-4). En ella, se puede apreciar un personaje con un clarinete en sus manos, sin duda un modelo de trece llaves o similar. La fotografía responde a la representación de la exitosa zarzuela *La Marcha de Cádiz* de Valverde y Estellés que en aquellos momentos se llevaba a cabo en el teatro madrileño de Eslava, en la que se hizo especialmente famosa la escena en la que uno de los protagonistas de la misma, *Atilano*, finge ejecutar un importante solo en el instrumento.

Por otro lado, al igual que lo ocurrido en Europa a lo largo de todo el siglo XIX, parece lógico pensar que el predominio absoluto del clarinete de trece llaves en el contexto musical español a partir del segundo tercio del siglo XIX y hasta los primeros años de la siguiente centuria tuvo que imponer por sí mismo unos nuevos condicionamientos en la escritura musical destinada al instrumento, si se compara con las características previas propias de sistemas anteriores, tales como el clarinete de cinco o seis llaves. En este mismo sentido opina el propio A. Rice en su monografía *The Clarinet in the Classical Period*:

¹⁸⁹⁴ *El Padre Cobos. Periódico de Literatura y Artes* (Madrid). Año I. N° 6. 29 de octubre de 1854. Pág. 1.

¹⁸⁹⁵ ROMERO, Antonio. *Método Completo de Clarinete*. Madrid: A. Romero, ca. 1850 (1ª edición). BNE. Sign. M 492.

¹⁸⁹⁶ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Reseña Histórica del Clarinete” En: *Ibid.* Pág. 1. Ver Anexo I.6. *Antonio Romero: Introducción a la 3ª edición del Método completo de clarinete (ca. 1886)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

“With the development and availability of the more powerful and versatile thirteen-key clarinet during the 1820s and 1830s, composers began to use the chalumeau register freely. An early and effective use of this register is the overture in Weber’s 1821 opera *Der Freischütz*. Another musical characteristic that became more common in opera and orchestral works is the use of extended chromatic passages and leaps of more than one octave”¹⁸⁹⁷.

Fotografía VI-4
Personaje teatral en la zarzuela “La Marcha de Cádiz” de
Valverde y Estellés, con un clarinete de trece llaves o similar en sus manos.



De hecho, cuando el propio A. Romero inició la publicación de la primera edición de su famoso y ya citado *Método Completo para Clarinete* hacia finales de la década de 1840 o principios de la siguiente, indicaba como uno de sus principales

¹⁸⁹⁷ “Con el desarrollo y el acceso a un clarinete de trece llaves más poderoso y versátil durante las décadas de 1820 y 1830, los compositores empezaron a utilizar el registro chalumeau libremente. Un uso temprano y efectivo de este registro se encuentra en la obertura de la ópera de Weber *Der Freischütz* de 1821. Otra característica que se hizo más común en la ópera y en las obras orquestales es el uso de extensos pasajes cromáticos e intervalos de más de una octava”. (RICE, Albert R. *The Clarinet in the Classical Period...* Pág. 111).

motivaciones el desfase que se había producido con respecto a algunos de los materiales de enseñanza que se utilizaban en aquellos años, tales como el método de Lefevre¹⁸⁹⁸, pero que en su momento se habían concebido para clarinetes de cinco o seis llaves:

“[...] El método de Lefèvre es excelente y aún admirable si se considera la época en que se hizo, pero hoy no me parece suficiente ni de grande utilidad para la enseñanza, porque desde entonces acá se han hecho grandes adelantos; el gusto ha variado, y el instrumento ha sufrido tantas modificaciones, que se puede decir que ya no es el mismo: una simple comparación de los clarinetes antiguos con los que en la actualidad usamos convencerá a cualquiera de esta verdad. Con efecto; en dicho método no se hace uso más que de 6 llaves, únicas que se conocían cuando se escribió, quedando el discípulo sin saber que hacer con las que después se han inventado; sus teorías, aunque buenas son perdidas para los discípulos, por hallarse todas al principio sin ser acompañadas de lecciones prácticas: sus primeras lecciones contienen sonidos filados, que es una de las mayores dificultades del Clarinete, así como lo es en otros instrumentos y en el canto: las 12 sonatas que contiene, aunque muy bien dispuestas, son poco a propósito para adquirir el gusto y estilo modernos, pues en ellas reinan los de la época en que fueron escritas [...]”¹⁸⁹⁹.

VI.2.1. Características técnicas del uso y escritura del clarinete en la música española orquestal (sinfónica, músico-teatral y religiosa) a partir del segundo tercio del siglo XIX y hasta principios del siglo XX.

Una de las características más llamativas que se observan en la escritura clarinetística de la música orquestal española a partir de la década de 1830 es la ampliación y normalización del uso de la tesitura del instrumento hasta los sonidos más graves. En este sentido, existen fuentes que señalan al registro grave del clarinete, el registro *chalumeau*, como el más difícil para los clarinetes de la época, lo cual explicaría en parte el que los compositores no lo usaran sistemáticamente. En opinión de A. Romero, en su *Método Completo de Clarinete* al analizar las ventajas e inconvenientes del método de clarinete debido a Berr:

“El de Berr, siendo un método que merece el nombre de *precioso*, no está exento tampoco de algunas faltas de gravedad para la enseñanza: tal es el hacer uso del ligado y picado sin haber dado la menor idea de las articulaciones; tal es también la que se nota en las 30 lecciones progresivas, que están casi exclusivamente en el 3r registro (que yo llamo 2º) [se refiere al registro actualmente denominado *registro medio*, que abarca desde el Si3 hasta el Do5] de lo que resulta, que estando el discípulo un mes o dos sin hacer uso más que del registro más fácil del

¹⁸⁹⁸ *Méthode de Clarinette par X. Le Fevre [...] adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Établissement*. París: Mme. Le Roy, 1800.

¹⁸⁹⁹ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Prólogo” En: *Método Completo de Clarinete*. Madrid: A. Romero, ca. 1850 (1ª edición). Pág. II.

Clarinete, pierde la embocadura del 1º sin poder por algún tiempo hacer sonar las notas graves [...]”¹⁹⁰⁰.

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, hay que señalar que a partir de mediados de la década de 1830 existen diversos ejemplos en lo que al contexto musical español se refiere, del uso de los sonidos más graves del instrumento con absoluta normalidad, atendiendo a las necesidades de la instrumentación presentes en cada caso o incluso atendiendo a criterios de conveniencia tímbrica. Dentro de los primeros, se podría señalar el caso de la ya citada *Lamentación 2ª del 3r día a 4 voces*, del autor también citado anteriormente Mariano Reig. Datada en 1835, está instrumentada para 4 voces, dos clarinetes y dos bajos¹⁹⁰¹. La parquedad del conjunto instrumental explica posiblemente la necesidad técnica del compositor por aprovechar todos los recursos que los instrumentos elegidos le ofrecían, de ahí el uso sistemático y sin cautelas que el clarinete 2º hace de su registro más grave, incluyendo los sonidos Mi2 y Fa2 (ver Ejemplos 34a y 34b).

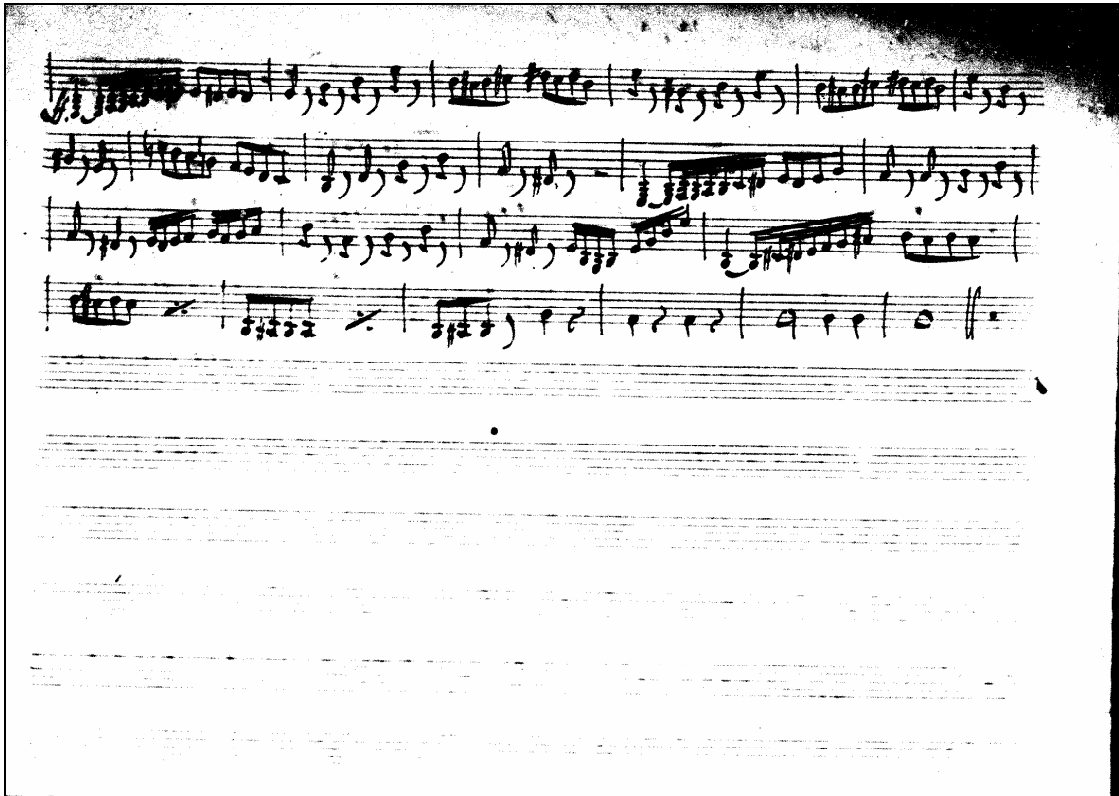
Ejemplo 34a
Mariano Reig. “Lamentación 2ª...”
Partitura de clarinete 2º.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Clarinet 2nd part. The title at the top reads "Clarinete 2º Lamentación 2ª p.º el 3º día." and the composer's name "Reig" is written in the upper right corner. The tempo marking "And.te" is at the beginning. The score consists of ten staves of music, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings such as "Dolc." (Dolce) and "ff." (fortissimo). The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation.

¹⁹⁰⁰ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Prólogo” En: *Método Completo de Clarinete*. Madrid: A. Romero, ca. 1850 (1ª edición). Pág. II-III.

¹⁹⁰¹ En las partes instrumentales conservadas se nombran como fagotes.

Ejemplo 34b
Mariano Reig. “Lamentación 2ª...”
Partitura de clarinete 2º.



Como se puede observar en la partitura anterior, no solo aparece el Mi2 con cierta insistencia en la misma, sino que incluso es atacado en un salto descendente de doble octava, de considerable dificultad (ver el compás número 14).

Por otro lado, un ejemplo del uso de los sonidos más graves del registro *chalumeau* del clarinete, pero en este caso atendiendo a criterios de conveniencia tímbrica se intuye en la ópera *La Fatucchiera*, de Vicente Cuyás, estrenada con gran éxito en Barcelona en 1838. Tomando como base la moderna edición realizada por Francesc Cortés¹⁹⁰², en la que como él mismo señala, los clarinetes se han asimilado a la escritura moderna para clarinete en Sib, y teniendo en cuenta que en el manuscrito original se usaban las diferentes afinaciones más usuales del instrumento en la época, clarinete en Do, en Sib y en La¹⁹⁰³, se puede señalar como ejemplo muy específico la aparición en los compases 29 a 33, de la escena VII, finale segundo, del acto segundo, de un Fa2 grave a unísono en ambos clarinetes, y mantenido durante varios compases en *diminuendo*, que actúa en realidad como refuerzo tímbrico del bajo armónico que en ese

¹⁹⁰² CUYÁS, Vicente. *La Fatucchiera (La Hechicera)*. (Francesc Cortés, ed.). Madrid: ICCMU, 1998.

¹⁹⁰³ Si bien en las notas a la edición de esta obra se indica este hecho, no se hace constar en ningún momento que tipo de clarinete específico se usaba en cada parte de la propia ópera.

fragmento desempeñan los violonchelos en una octava más grave a la propia del clarinete. Si el instrumento se hubiese utilizado como simple refuerzo de la instrumentación, sin tener en cuenta su especificidad tímbrica, habría sido mucho más efectivo el uso de ambos fagotes para los cuales se trata de un sonido mucho más centrado en su tesitura propia.

Ejemplo VI-35
Vicente Cuyás. “La Fatucchiera”.
Acto II: Finale segundo. Escena VII.
Compases 24 a 35.

The musical score is presented in two systems. The first system, measures 24-29, shows the woodwinds and strings. The Clarinet part has a *p* dynamic and a *perdendosi* instruction. The Bassoon part also has a *p* dynamic. The string parts (Violins I and II, Viola, and Cello) are marked *p* and *con sord.*. The Contrabass part has a *p* dynamic and a *con sord. pizz.* instruction. The second system, measures 30-35, continues the woodwinds and strings. The Clarinet part has a *p* dynamic. The string parts (Violins I and II, Viola, and Cello) are marked *pizz.*. The Contrabass part has a *pizz.* instruction. A double bar line is present between measures 29 and 30.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede comprobar como a mediados del siglo XIX el uso orquestal del registro grave del clarinete era un efecto bastante frecuente en la instrumentación de las composiciones españolas, tanto en forma de solos instrumentales propiamente dichos, doblando a diversas líneas melódicas graves, o simplemente como efectos tímbricos propios de los procedimientos de orquestación particulares utilizados en cada obra (ejemplos VI-36 a VI-41).

Ejemplo VI-36
Barbieri. “Jugar con fuego” (1851)¹⁹⁰⁴.
Uso del registro grave. Clarinetes y fagotes doblan a los chelos.
Nº 10: Presto. Compases 19 a 22.

The musical score for Example VI-36, measures 19-22, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob. 1º, 2º), Clarinet (Cl. 1º, 2º (La)), Bassoon (Fg. 1º, 2º), Trumpet (Tpa. 1º, 2º), Trombone (Tri.), Voice (Voz), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked 'f' (forte). The vocal line includes the lyrics: '¡No soy van los mer-ca-de-res a des-nu-dar-te!'.

¹⁹⁰⁴ El presente fragmento se ha copiado tomando como base la edición moderna de la obra (BARBIERI, Francisco Asenjo. *Jugar con Fuego*. -M^a Encina Cortizo, ed.-. Madrid: ICCMU, 1992).

Ejemplo VI-37
Arrieta. "El dominó azul" (1853)¹⁹⁰⁵.
Nº 15: Andantino.
Uso del registro grave. Efecto de instrumentación en Cl. 1º.
Sección de viento madera. Compases 36 a 39.

The image shows a musical score for a woodwind section, measures 36 to 39. The instruments listed on the left are Fl. 1ª, Fl. 2ª, Ob. 1º, Ob. 2º, Cl. 1º, Cl. 2º, Fg. 1º, and Fg. 2º. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. Measures 36 and 37 show the first two flutes and both oboes playing a melodic line with a slur. The first clarinet (Cl. 1º) plays a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 38 and 39 show the first clarinet continuing its rhythmic pattern, while the second clarinet (Cl. 2º), both bassoons (Fg. 1º and Fg. 2º), and the first flute (Fl. 1ª) play sustained notes. Dynamic markings of *sfz* (sforzando) are present in measures 38 and 39 for the second clarinet, both bassoons, and the first flute.

¹⁹⁰⁵ El presente fragmento se ha copiado tomando como base la edición moderna de la obra (ARRIETA, Emilio. *El dominó azul. Zarzuela en tres actos.* -M^ª Encina Cortizo y Ramón sobrino, eds.-. Madrid: SGAE-ICCMU, 1995).

Ejemplo VI-38
Arrieta. "El grumete" (1853)¹⁹⁰⁶.
Nº 4: Allegro brillante.
Solo en Cl. 1º en registro grave.
Compases 83 a 97.

83

Cl. 1º Solo *p* *cresc.* *stringendo* *p* *cresc.*

Voz *p* ti - gre que se lan za a la fu - gi - ti - va pre - sa

Vln. I *p* *stringendo* *cresc.*

Vln. II *p* *stringendo* *cresc.*

Vla. *p* *stringendo* *cresc.*

Vc. *pp* *stringendo* *cresc.*

Cb. *pp* *stringendo* *cresc.*

90

Cl. 1º

Voz — con su po - ten - te zar pa con su po - ten - te

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

¹⁹⁰⁶ El presente fragmento se ha copiado tomando como base la edición moderna de la obra (ARRIETA, Emilio. *El grumete. Zarzuela en un acto.* -Fernando Cabañas, ed.-. Madrid: SGAE-ICCMU, 1994).

Ejemplo VI-39
Marqués. “Sinfonía n° 2” (1870)¹⁹⁰⁷.
I. Andante assai. Allegro moderato.
El Cl. 2° dobla a las violas en registro grave.
Compases 102 a 105.

The musical score shows measures 102 to 105. The Clarinet 2nd part is marked '2° Solo' and plays a melodic line in the bass register. The Viola part is marked 'divisi' and plays a similar melodic line. The Violoncello and Contrabass parts provide a harmonic foundation. Dynamics are indicated by 'f' and 'p' with hairpins.

El uso del sonido Mib2 en el fragmento para clarinete 2° de la *Sinfonía n° 2 en Si menor* de Marqués (ver ejemplo VI-39), sonido usualmente no disponible en los modelos estándar de clarinetes, se explica posiblemente por el hecho que el citado fragmento estuviera originalmente escrito para clarinete en La¹⁹⁰⁸, habiendo sido modificado en la edición moderna ante la existencia relativamente frecuente hoy en día,

¹⁹⁰⁷ El presente fragmento se ha copiado tomando como base la edición moderna de la obra (MARQUÉS, Pedro Miguel. *Sinfonía n° 2 en Mib Mayor*. -Ramón Sobrino, ed.-. Madrid: SGAE-ICCMU, 1995).

¹⁹⁰⁸ En ese caso el citado sonido Mib2 equivale, transportado a la nueva tonalidad, al Mi2 del propio clarinete en La, siendo el sonido más grave que el instrumento puede realizar.

de modelos de clarinetes afinados en Sib con una extensión hasta el citado Mib2¹⁹⁰⁹. Si por el contrario se asume que la escritura del Mib2 para el clarinete en Sib es original de Marqués, se trataría presumiblemente de un ejemplo muy interesante en el que se documenta el uso del nuevo instrumento desarrollado e impulsado en Madrid por el clarinetista Antonio Romero precisamente en aquellos años¹⁹¹⁰.

Ejemplo VI-40
G. Giménez. “La Boda de Luis Alonso” (1897)¹⁹¹¹.
Intermedio. Compases 53 y ss.
Cls. y fagotes doblan a violas y chelos en registro grave.

The musical score is written for a full orchestra. It begins at measure 53. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet 1st and 2nd, Bassoon) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) are playing in a low register. The woodwinds are marked with *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) dynamics, and some are playing staccato. The strings are also marked with *p* and *mf*. The Arpeggiated Piano (Arp.) part is marked with *p*. The Trumpet (Tp.) part is marked with *mf*. The score includes a triplet of eighth notes in measure 55 for the woodwinds.

¹⁹⁰⁹ Con todo, el editor no indica nada al respecto.

¹⁹¹⁰ Ver apartado IV.1.2.3. del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁹¹¹ El presente fragmento se ha copiado tomando como base la edición moderna de la obra (CHAPÍ, Ruperto; GIMÉNEZ, Gerónimo. *Preludios e intermedios de zarzuela (I)*. –Ramón Sobrino, ed.–. Madrid: ICCMU, 1997).

Ejemplo VI-41
G. Giménez. “La Torre del Oro” (1902)¹⁹¹².
Clarinetes y fagotes doblan a los chelos en registro grave.
Compases 182 y ss.

The musical score consists of ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1st (Cl. 1°), Clarinet 2nd (Cl. 2°), and Bassoon (Fg.). The bottom five staves are for strings: Trumpet 1st (Tp. 1ª), Trumpet 2nd (Tp. 2ª), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Vc.). The score begins at measure 182. The woodwinds play a melodic line with a 'loco' marking and a forte (*f*) dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment, with the Cello part including 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. Dynamics include *f* and *sfz* (sforzando).

Por otro lado, y si bien se ha documentado anteriormente que en el contexto musical español el clarinete ya venía siendo usado con relativa asiduidad desde finales del siglo XVIII y primeros años del XIX como instrumento adecuado para doblar las

¹⁹¹² El presente fragmento se ha copiado tomando como base la edición moderna de la obra (*Ibidem*).

voces humanas en las composiciones músico-teatrales¹⁹¹³, a lo largo del siglo XIX se puede observar como esta técnica de instrumentación se había generalizado en todo el repertorio músico-teatral español, por supuesto en la pujante zarzuela, pero también en diferentes ejemplos operísticos a lo largo del siglo (ver ejemplos VI-42 a VI-46).

Ejemplo VI-42
Vicente Cuyás. “La Fatucchiera” (1838).
Acto I. Escena II. Meno mosso.
Compases 104 y ss.

Meno mosso

104

Cl. 1º

Cl. 2º

Voz

Voz

dolce

dolce

Meno mosso

Pur se in le - - i - - tu scor - gi un rag - gio che mel -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

107

Cl. 1º

Cl. 2º

Fg.

Tp. 1º y 2º

Voz

Voz

p

p

ne - - o da te fer - ma to, da te, - - da te fer - ma - - to, giu - ra ah!

duol - - ti - - dié, in nel duol, - - ti - - dié co - rag - - gio ah! non - si

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

¹⁹¹³ Ver el apartado VI.1.2. del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

Ejemplo VI-43
Barbieri. "Jugar con fuego" (1851).
Nº 4: Allegro moderato.
Compases 39 y ss.

39 *a tempo*

Cl. *p*

Fg. 1º-2º *pp*

Tpa. *Solo*
pp

Voz
 ¡Por - qué me - ci - do en po - bre cu - na fui por mi mal! ¡Oh, si en li - na - je y en for -

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



42

Cl. *p*

Fg. 1º-2º *p*

Voz
 tu - na fue - ra tu ¡ - gual! Y pues a un tris - te que te a - do - ra bur - las - tea - sí,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ejemplo VI-44
Arrieta. "El dominó azul" (1853).
Nº 3: Poco más vivo.
Clarinete y flauta doblando a voz.
Compases 38 y ss.

Poco más vivo
 1ª Sola

38

Fl. 1º Solo *pp*

Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Hn. *pp*

Voice *p* (Ya el po-bre-ci-llo pi-de cuar-tel, con o-tro em-ba-te cae a mis

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

42

Fl.

Cl.

Bsn.

Hn.

Voice pies; mos-tró-me un dar-do que le a-ses-té, que su có-ra-za es de pa-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ejemplo VI-45
Arrieta. "El grumete" (1853).
Nº 3: Primo tempo (Andante).
Clarinetes doblan el dúo de voces.
Compases 77 a 80.

Primo Tempo

77 ^{8^{va}}

Fl. 1º-2º *pp*

Cl. 1º *pp*

Cl. 2º *pp*

Fg. 1º-2º

Tp. 1º-2º

Tri. *pp*

Voz

Dios. Quien vién-do me a je-na con-sue-lo me pi-de, que-rrá que me ol vi-de del-mun-do y de

Voz

De-pón el e-no-jo que el-al-ma me hic-la ya-li-via y con-sue-lá mi-a-cer-vo do-

Primo Tempo

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

Ejemplo VI-46
Chapí. “El rey que rabió” (1891)¹⁹¹⁴.
Nº9: Andantino amoroso
Clarinetes doblan el dúo de voces.
Compases 112 y ss.

The musical score for Example VI-46, measures 112 and onwards, is presented in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.:** Flute, measures 112-113, dynamics *p*.
- Ob.:** Oboe, measures 112-113, dynamics *p*.
- Cl. 1º:** Clarinet 1st, measures 112-113, dynamics *p dolce* and *p*.
- Cl. 2º:** Clarinet 2nd, measures 112-113, dynamics *pp*.
- Fg. 1º, 2º:** Bassoon, measures 112-113, dynamics *pp*.
- Tp.:** Trumpet, measures 112-113, dynamics *pp*.
- Voz:** Voice, measures 112-113, dynamics *pp*. Lyrics: "quí. sin que na... die sos-pe-che la fu-ga, jun-ti-tos los dos" and "De su voz el a-cen-to a-mo-ro-so a mi al-ma lle-gó ¡ay de".
- Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.:** String section, measures 112-113, dynamics *pp*. Includes markings for *arco* and *pizz.*

Otro aspecto técnico que muestra la evolución sufrida por las posibilidades musicales del clarinete a partir del segundo tercio del siglo XIX respecto a épocas anteriores, es la cada vez mayor presencia de fragmentos cromáticos en las partes

¹⁹¹⁴ El presente fragmento se ha copiado tomando como base la edición moderna de la obra (CHAPÍ, Ruperto. *El rey que rabió. Zarzuela en tres actos.* -Tomás Marco, ed.-. Madrid: ICCMU, 1996.).

instrumentales destinadas al instrumento. Así, se puede citar infinidad de ejemplos que abarcan desde la música operística o la zarzuela, hasta la música orquestal exclusivamente instrumental (ejemplos VI-47 a VI-54).

Ejemplo VI-47
Vicente Cuyás. “La Fatucchiera” (1838).
Acto I. Escena III. cc. 118 y 119.

The musical score for Example VI-47 is presented in a standard orchestral layout. It begins at measure 118. The woodwind section (Flute 1st/2nd, Oboe 1st/2nd, Clarinet 1st/2nd in Bb, Bassoon 1st/2nd) plays a complex, rapid melodic line marked 'a2'. The brass section (Trumpets 1st/2nd in F, Trumpets 3rd/4th in F, Trombones 1st/2nd/3rd, and Tuba) provides harmonic support with sustained notes. The timpani part features a tremolo marked '(tr)'. The vocal line (Voz) is marked 'tro' and has a long note. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo) provides a steady accompaniment. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Ejemplo VI-48
Barbieri. "Jugar con fuego" (1851).
Nº 4. Compases 31 a 34.

31 Solo

Ob. 1º-2º

Cl. 1º-2º (La) a2

Fg. 1º-2º

Tpa. 1º-2º

Voz

yó la ven - da de mis o - jos! Mi in - cau - ta

Vln. I

Vln. II *p*

Vla.

Vc. *p*

Cb.

Ejemplo VI-49
Barbieri. "Pan y toros" (1864).
Acto III. Nº 11.
Sección de viento madera. Compases 132 a 136.

132

Fl.

Fl.

Ob. 1º-2º

Cl. 1º-2º (Sib) *f*

Fg. 1º-2º *f*

Ejemplo VI-50
Fernández Caballero. “Los sobrinos del Capitán Grant” (1877).
Acto II. N° 8.
Sección de viento madera. Compases 162 a 164.

Musical score for woodwind section, measures 162 to 164. The score includes parts for Fl. 1ª, Fl. 2ª, Ob., Cl. 1ª/2ª (Sib), and Fg. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The Fl. 1ª part has a measure rest at the beginning of measure 163.

Ejemplo VI-51
Chapí. “La Bruja” (1887).
Acto I. N° 3.
Sección de viento madera. Compases 205 a 207.

Musical score for woodwind section, measures 205 to 207. The score includes parts for Fl. 1ª, Fln.-Fl. 2ª, Ob. 1ª/2ª, Cl., and Fg. 1ª/2ª. The key signature is one flat (Bb). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. Dynamics include *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *p* (piano). The Fl. 1ª and Fln.-Fl. 2ª parts have a measure rest at the beginning of measure 206.

Ejemplo VI-52
Chapí. "El rey que rabió" (1891).
Nº 12. Compases 1 a 3.
Sección de viento madera.

Musical score for woodwind section, measures 1-3, Example VI-52. The score is in 8/8 time and features five staves: Flautín, Fl. (Flute), Ob. 1º-2º (Oboe), Cl. 1º-2º (Sib) (Clarinet), and Fg. 1º-2º (Bassoon). All parts are marked *ff* (fortissimo). The Flautín and Fl. parts play a melodic line with a trill-like figure. The Ob. 1º-2º and Cl. 1º-2º (Sib) parts play a rhythmic accompaniment. The Fg. 1º-2º part plays a similar rhythmic accompaniment. The score is marked with a first ending bracket over the first measure.

Ejemplo VI-53
Marqués. "Sinfonía nº 1" (1869).
Andantino agitato. Compases 117 a 119.

Musical score for full orchestra, measures 117-119, Example VI-53. The score is in 3/4 time and features 14 staves: Ob. 1º-2º, Cl. 1º-2º (Sib), Fg. 1º-2º, Tpa. 1º-2º, Tpa. 3º-4º, Tpt. 1º-2º, Tbn. 1º, Tbn. 2º-3º, Timb., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is marked with a first ending bracket over the first measure. The woodwind section (Ob. 1º-2º, Cl. 1º-2º (Sib), Fg. 1º-2º) plays a melodic line with a trill-like figure. The brass section (Tpa. 1º-2º, Tpa. 3º-4º, Tpt. 1º-2º, Tbn. 1º, Tbn. 2º-3º) plays a rhythmic accompaniment. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) plays a rhythmic accompaniment. The score is marked with *f* (forte) and *p* (piano) dynamics.

Ejemplo VI-54
Bretón. “Escenas andaluzas” (1888).
Zapateado. Compases 163 a 167.
Sección de viento madera.

Musical score for woodwind section, measures 163-167. Instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob. 1º-2º), Clarinet (Cl. 1º-2º (La)), Bassoon (Fg. 1º-2º). The score shows complex rhythmic patterns with dynamic markings like *ff* and *1º solo*.

Otra de las posibilidades técnicas del clarinete explotada por los compositores españoles de música orquestal a partir del segundo tercio del siglo XIX fue la flexibilidad del instrumento. Así, en ocasiones aparecen fragmentos en los que el instrumento ejecuta figuraciones caracterizadas por importantes saltos interválicos (ejemplo VI-55 y VI-56).

Ejemplo VI-55
Bretón. “Sinfonía n.º 2 en Mib Mayor” (1882-83).
Salto interválico de ámbito superior a la 8ª.
Allegro con brío. Compases 298 a 304.

Musical score for woodwind section, measures 298-304. Instruments: Flute (Fl. 1ª-2ª), Clarinet (Cl. 1º-2º (Sib)), Bassoon (Fg. 1º-2º), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabajo (Cb.). The score features large intervallic leaps in the woodwinds, marked with *1º* and *p*.

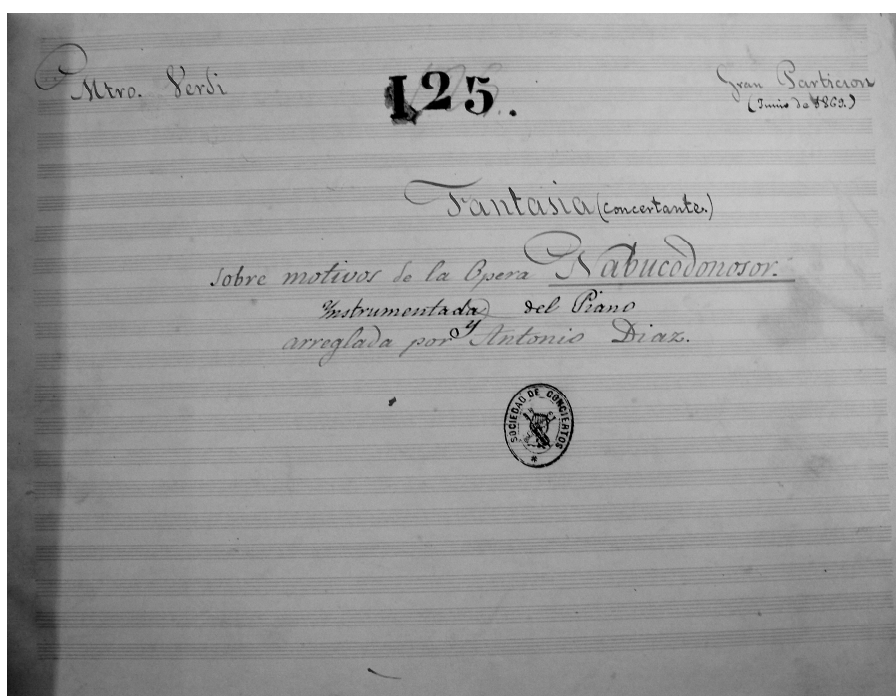
Ejemplo VI-56
Bretón. "Sinfonía n° 2 en Mib Mayor" (1882-83).
Saltos interválicos de 8ª entre diferentes registros.
Molto Allegro. Compases 453 a 467.

Musical score for measures 453-460. The score is for a symphony orchestra. The instruments shown are Fl. 1ª, Ob. 2º, Cl. 1º (Sib), Fg. 1º, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is two sharps (D major). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *dolce*, *cresc.*, *mf*, and *marcato*. A double bar line is present at the end of measure 460.

Musical score for measures 461-467. The score continues from the previous page. The instruments shown are Fl. 1ª, Fl. 2ª, Ob. 1º, Ob. 2º, Cl. 2º (Sib), Fg. 1º, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is two sharps (D major). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p* and *cresc.*.

Por otro lado, además de la ya comentada total normalización del uso del registro grave y de los pasajes cromáticos aplicados al clarinete en la música orquestal española a partir de ca. 1830, así como de su uso intensivo como instrumento muy adecuado para doblar las voces humanas en las composiciones músico-teatrales de la época, una característica a tener en cuenta también es la consideración especial del instrumento por parte de los compositores como uno de los más adecuados del viento madera para ejecutar difíciles pasajes a solo, tanto por sus exigencias técnicas y virtuosas como propiamente expresivas. Así, un ejemplo de un solo con carácter brillante y virtuoso es el aparecido en el arreglo e instrumentación que de la *Fantasia sobre motivos de la Ópera Nabucodonosor* de Verdi, basada en una de las típicas fantasías originales para piano que circulaban en la época, realizó Antonio Díaz en junio de 1869 para ser interpretada por la Sociedad de Conciertos¹⁹¹⁵ (Fotografía VI-5).

Fotografía VI-5
Giuseppe Verdi-Antonio Díaz.
“Fantasia sobre motivos de la Ópera Nabucodonosor”.
Portada de la partitura general.



El citado solo consiste primero, en una importante fermata virtuosa localizada en el compás 20, y después en la presentación del tema melódico exclusivamente por el clarinete en el siguiente movimiento andante, a partir del compás 32, y escrito para

¹⁹¹⁵ VERDI, G. *Fantasia (concertante) sobre motivos de la Ópera Nabucodonosor. Instrumentada del piano y arreglada por Antonio Díaz. Junio de 1869.* Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. Ms. Sign. ASC N°. Antiguo 125, Leg. 59.

clarinete en Do acompañado por la cuerda, finalizando en el compás número 47 en una nueva fermata virtuosa del clarinete (ejemplo VI-57).

Ejemplo VI-57
Giuseppe Verdi-Antonio Díaz.
“Fantasía sobre motivos de la Ópera Nabucodonosor” (1869).
Introducción orquestal. Fermata del clarinete solista.
Compás 17.

The image displays a page of a musical score for Example VI-57, starting at measure 17. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1ª-2ª, Ob. 1ª-2ª, Cl. 1ª-2ª (La), Fg. 1ª-2ª, T pa. 1ª-2ª (Fa), T pa. 3ª-4ª (Fa), Cnt. 1ª-2ª (La), Cnt. 3ª-4ª (La), Tbn. 1º, Tbn. 2º-3º, Tuba, Timb., Bombo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score shows rhythmic patterns and melodic lines for each instrument. A notable feature is the clarinet part, which includes a virtuosic fermata at the end of the passage. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The measure number '17' is written above the first staff.

Ejemplo VI-58
Giuseppe Verdi-Antonio Díaz.
“Fantasía sobre motivos de la Ópera Nabucodonosor” (1869).
Tema en el clarinete solista.
Compás 32 y ss.

32 *Andante*

Flauta 1ª-2ª
Oboe 1ª-2ª
Clarinete 1º (Do)
Clarinete 2º (Do)
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass



36

Ob. 1ª-2ª
Cl. 1º
Cl. 2º
Fg. 1ª-2ª
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

39

Cl. 1°

Cl. 2°

Fg. 1°-2°

Tpa. 1°-2° (Fa)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p



43

Cl. 1°

Cl. 2°

Fg. 1°-2°

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

En realidad, hay que decir que la presencia de solos y fermatas de carácter virtuoso y considerable dificultad técnica es bastante frecuente en todos los géneros musicales orquestales estudiados, desde los puramente instrumentales, como el género sinfónico hasta los músico-teatrales y religioso con participación vocal. Así, un ejemplo perteneciente al género religioso y que presenta una participación importante del clarinete, combinando virtuosismo técnico y expresivo es el *Responsorio 1º del 2º Nocturno*¹⁹¹⁶ de José Sequera (Baeza -Jaén-, 27-XII-1823; Jaén, 26-IV-1888)¹⁹¹⁷, datado en Jaén en 1864. Se puede observar como en esta composición el clarinete tiene una presencia muy destacada a lo largo de todas sus diferentes secciones. Así, ya en el lento inicial, el cual actúa estructuralmente a manera de una introducción, y en el que a su vez se pueden distinguir dos subsecciones, una primera instrumental, y una segunda en la que se presenta la voz solista, se puede observar la importancia concedida a la parte clarinetística. Si en la primera de las dos subsecciones citadas es él el único y principal encargado de presentar la melodía (Ejemplo VI-59), no sin la presencia de figuraciones de carácter virtuoso, en la segunda su función es comentar la línea melódica presentada por el tenor precisamente con figuraciones del mismo carácter virtuoso que permiten al

¹⁹¹⁶ *Responsorio 1º del 2º Nocturno de la Asunción a 4. Obligado de Clarinete. Con Violines, Trompas, Flauta, Bombardino y Acometo. por D. José Sequera, Beneficiado de la Sta. Iglesia Catedral. Jaén. 1864.* Archivo Musical de la Catedral de Jaén. Ms. Sign. 33/5. Esta composición se edita en el Anexo II.3 del tercer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁹¹⁷ MARTÍNEZ ANGUIA, M^a Rosa. “Sequera Sánchez, José María” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 927-928.

12

Fl.

Cl.

Tpa. 1ª

Tpa. 2ª

Fagot

Vln. I

Vln. II

Cb./ Órg.

3 7+

17

Fl.

Cl.

Tpa. 1ª

Tpa. 2ª

Fagot

Vln. I

Vln. II

Cb./ Órg.

31

22

Fl.

Cl.

Tpa. 1ª

Tpa. 2ª

Fagot

Vln. I

Vln. II

Cb./ Órg.

6 6 7+ 7+

Por otro lado, dentro del repertorio orquestal sinfónico español de la segunda mitad del siglo XIX se puede localizar también diversos solos de virtuosismo destinados al clarinete. Un ejemplo es el planteado por Marqués en el tercer movimiento, *Tema con variaciones* de su Sinfonía nº 3 en Si menor (Ejemplo VI-60).

Ejemplo VI-60
Marqués. “Sinfonía nº 3 en Si menor” (1876).
Tema con variaciones. Allegretto gracioso.
Compases 96 a 112.

The musical score for Example VI-60 is presented in two systems. The first system covers measures 96 to 100, and the second system covers measures 101 to 112. The instruments included are Flute 1st and 2nd (Fl. 1ª-2ª), Clarinet 1st (Cl. 1º (La)), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

System 1 (Measures 96-100):

- Fl. 1ª-2ª:** Measures 96-97 feature a complex sixteenth-note pattern. Measure 100 has a first ending (1º) marked *p*.
- Cl. 1º (La):** Measures 96-100 feature a melodic line with slurs, marked *p*.
- Vln. I & II:** Measures 96-100 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*. From measure 98, they are marked *Arco simile*.
- Vla.:** Measures 96-100 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*. From measure 98, it is marked *Arco simile*.
- Vc.:** Measures 96-100 feature a bass line with slurs, marked *pp*.
- Cb.:** Measures 96-100 feature a bass line with slurs, marked *pizz.* and *pp*.

System 2 (Measures 101-112):

- Fl. 1ª-2ª:** Measures 101-112 feature a complex sixteenth-note pattern, marked *f*. Measure 112 has a first ending (1º) marked *f*.
- Ob. 1º-2º:** Measures 101-112 feature a melodic line with slurs, marked *f*.
- Cl. 1º (La):** Measures 101-112 feature a melodic line with slurs and triplets, marked *f*.
- Fg. 1º-2º:** Measures 101-112 feature a bass line with slurs, marked *f*.
- Vln. I & II:** Measures 101-112 feature a melodic line with slurs, marked *fp* and *pp*.
- Vla.:** Measures 101-112 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*.
- Vc.:** Measures 101-112 feature a bass line with slurs, marked *pp*.
- Cb.:** Measures 101-112 feature a bass line with slurs, marked *pp*.

105

Fl. 1ª-2ª

Ob. 1ª-2ª

Cl. 1º (La)

Fg. 1º-2º

mf

(Flauta 2 a Flautín)

crescendo

110

Fl. 1ª-2ª

Cl. 1º (La)

111

Fl. 1ª-2ª

Cl. 1º (La)

Solo

Vln. I

Vln. II

pizz.

pizz.

Por otro lado, el uso de la cualidad más expresiva y cantábil del instrumento tampoco es ajeno al corpus de composiciones orquestales españolas del XIX. Así, como ejemplo específico en una composición totalmente desconocida en la actualidad, se puede citar la aparición melódica que la pareja de clarinetes afinados en Do realiza en los compases 17 a 32 del *Terceto de flauta, clarinete y cornetín*¹⁹¹⁸ de José Marraco Ferrer (Barcelona, 6-IV-1835; Barcelona, 1913)¹⁹¹⁹ datado según la propia partitura

¹⁹¹⁸ MARRACO FERRER, Josep. *Terceto de flauta, clarinete y cornetín*. Biblioteca de Cataluña. Fondo Sancho Marraco. Ms. Sign. M 4773/3.

¹⁹¹⁹ CORTÉS I MIR, Francesc. "Marraco. II. Marraco Ferrer, Josep" En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 219-220.

original manuscrita en Vila Franca del Penedés, el 9 de enero de 1854. Esta obra presenta una clara y acusada influencia italianizante, tanto en sus características melódicas como en sus planteamientos formales generales. Así, en lo que se refiere a estructura, la misma está basada claramente en procedimientos de carácter yuxtapositivo, sin presencia de técnicas de derivación motivica, mientras que en lo tocante al lenguaje armónico empleado, este se caracteriza por lo general por una armonía clara y sencilla, de carácter diatónico, prácticamente sin acordes alterados cromáticamente.

Ejemplo VI-61
José Marraco Ferrer. “Terceto de flauta, clarinete y cornetín”.
Introducción orquestal.
Compases 17 a 32.

La misma situación es apreciable en obras relativamente más conocidas en la actualidad, tales como las ya citadas sinfonías de Marqués o Bretón (ejemplos VI-62 y VI-64), o la zarzuela de Manuel Fernández Caballero *Los hijos del capitán Grant* (ejemplo VI-63), así como en infinidad de composiciones de la época que no se considera necesario enumerar aquí de forma sistemática.

Ejemplo VI-62
Marqués. "Sinfonía n° 2 en Si menor" (1870).
Andante assai. Allegro moderato.
Compases 140 a 150.

Musical score for measures 140-150. The score is for a symphony in B minor, Op. 20 by Carlos Marqués. The tempo is Andante assai, and the movement is Allegro moderato. The score is for measures 140 to 150. The instruments are: Ob. 1°-2°, Cl. 1°-2° (Sib), Fg. 1°-2°, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamics such as *p*, *pp*, *mf*, and *pizz.*, and performance instructions like *1° con calma*, *poco rit.*, *col canto*, and *divisi*. A double bar line is present at the end of measure 150.

Musical score for measures 146-150. The score is for a symphony in B minor, Op. 20 by Carlos Marqués. The tempo is Andante assai, and the movement is Allegro moderato. The score is for measures 146 to 150. The instruments are: Fl., Ob. 1°-2°, Cl. 1°-2° (Sib), Fg. 1°-2°, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamics such as *p* and *1°*, and performance instructions like *a tempo* and *col canto*.

Ejemplo VI-63
Manuel Fernández Caballero. “Los sobrinos del Capitán Grant” (1877).
Acto II. N° 9. Intermedio.
Compases 21 a 36.

21 *Andante*

Cl. 1°-2° (Sib) *mp*

Tt. 1°-2° (Do) *pp*

Trb. 1°-2° *pp*

Trb. B. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp pizz.*

Vc. *p*

Cb. *p*



25

Cl. *pp*

C Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

B. Tbn. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *p*

Cb. *p*

29

Cl.
C Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. arco
Cb. pp

pizz.



33

Cl.
C Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Ejemplo VI-64
Bretón. “Sinfonía n.º2 en Mib Mayor” (1882-83).
Allegro con brío. Compases 17 a 21.

VI.2.2. Características técnicas del uso y escritura del clarinete en la música concertante española (orquestal o camerística) a partir del segundo tercio del siglo XIX y hasta principios del siglo XX.

Si se asume la diferenciación básica establecida entre dos corrientes estéticas presentes en el seno del propio romanticismo decimonónico, una tendente a la brillantez propia del virtuosismo técnico instrumental y vocal, y otra hacia el intimismo y la expresión¹⁹²⁰, y se aplica al contexto musical español del siglo XIX en lo que se refiere al repertorio clarinetístico de cámara o para solista y orquesta, se puede observar como aquellas composiciones más cercanas al citado romanticismo de carácter íntimo e introspectivo, en el que los alardes técnicos no se consideran un valor especialmente interesante en sí mismos, y en el que prima la expresión y las melodías de carácter cantable, son proporcionalmente muy escasas. Realmente, en todo el conjunto de obras estudiadas únicamente dos pueden clasificarse en esta categoría. Se trata de la *Elegía Op. 19* (1864) debida a Pascual Ramayón Barret y el *Scherzo para clarinete y piano* (1877) del músico y compositor catalán Francisco Laporta y Mercader. Llegados a este punto, se puede discutir incluso la validez de la primera de estas composiciones como fuente para estudiar las características generales de la escritura clarinetística de la época, ya que hay que tener en cuenta que la pieza se compuso desde un principio bajo la posibilidad de ser interpretada por varios instrumentos, de hecho y como reza la propia partitura para “violín, flauta o clarinete”. Este extremo sin duda hubo de tener no poca influencia en las propias características de escritura de la composición, especialmente en lo que se refiere a la tesitura empleada, y explicaría por que esta renuncia al uso del

¹⁹²⁰ EINSTEIN, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza, 1991. Págs. 69-70.

registro grave del clarinete por debajo del sonido Mi3 y se mantiene de forma casi continua en la parte más aguda del registro medio del instrumento. Evidentemente, esta característica tan específica tiene mucho que ver con la propia tesitura practicable por la flauta, incapaz físicamente de producir los sonidos situados por debajo de un Do3, además de verse muy limitada en su registro grave por una menor brillantez sonora intrínseca al mismo¹⁹²¹. Por otro lado, y como ya se comentó con anterioridad, la difusión de las citadas composiciones fue presumiblemente muy limitada. Hasta el presente han permanecido en el olvido más absoluto.

Los rasgos fundamentales de este tipo de escritura son el uso de tempos no excesivamente rápidos, predominio de las frases *legato* frente al *stacatto*, y una tendencia hacia los intervallos conjuntos o no excesivamente abiertos.

Ejemplo VI-65
Francisco Laporta y Mercader
Scherzo para clarinete y piano (1877). cc. 1-4

Allegretto

Clarinete (Sib) *f*

Piano *ff*

Ejemplo VI-66
Pascual Ramayón Barret
Elegía Op. 19 (1864). cc. 1-11.

Andante (♩=88)

Violín, Flauta o Clarinete *p con sentimiento*

Piano *p con sentimiento*

7 Cl. *p con sentimiento*

Pno. *p con sentimiento*

¹⁹²¹ PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real musical, 2004. Págs. 139 y ss.

Por otro lado, las composiciones en las que se despliega el elemento técnico con carácter más puramente virtuoso comprenden la gran mayoría del repertorio concertante estudiado, y se encuentran presentes en todos los géneros¹⁹²². Así, se puede enumerar desde el repertorio para clarinete solo y banda, con los ejemplos de Estevan Alpañés, Calvist, Pérez Laporta, Castaño, Mariano San Miguel o Pérez Casas, hasta el virtuosismo desplegado en las obras para clarinete y orquesta que han podido ser estudiadas en la presente Tesis doctoral, tales como la *Fantasia para clarinete y orquesta* (1849) de Ramón Carnicer, la *Piccola Fantasia* debida a Juan Canepa, el *Andante y allegro para clarinete en Sib* debido a Hilarión Eslava, el *Aria obligada de clarinete con acompañamiento de orquesta* debida a Celestino Vilá de Forns, el *Aria para clarinete sobre temas de Attila* debida a la pluma de Miguel Viñolas y A. Nicolau, el *Capricho para clarinete con acompañamiento de orquesta* (1903) de Camilo Pérez Laporta o el *Estudio sinfónico en forma de variaciones para clarinete en Sib y orquesta. Op. 655* (1911), de Manuel Burgés. También las diversas y abundantes piezas de música de baile para orquesta reducida, tales como valeses, schottisch, contradanzas, mazurcas y similares, o las obras para clarinete y piano de Antonio Romero, la *Fantasia* de Ramón Carnicer, si se atiende a su versión con acompañamiento pianístico, la versión para clarinete del *Solo de fagot con acompañamiento de piano* de Joaquín Valverde, la pequeña obra *Lorito Caprice* de Francisco Gómez, la producción ya más tardía de Bartolomé Pérez Casas, sin olvidar la denominada *Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Instrumentos de Orquesta* que se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, en la que se incluyen piezas debidas a Fischer, Eslava, Arrieta, Monasterio, Barbieri, Fernández y varias de carácter anónimo, que si bien no conservan su acompañamiento pianístico, y teniendo en cuenta que estaban destinadas específicamente para ser interpretadas a primera vista en los exámenes periódicos que se realizaban en dicho centro de enseñanza entre los años de 1857 y 1876, nos muestran con toda seguridad un magnífico catálogo de las dificultades técnicas y expresivas que se podían exigir a un intérprete clarinetista de la época.

Hay que señalar que el citado virtuosismo se hace patente especialmente en el uso intensivo de una escritura de marcado carácter idiomático, en la que abundan pasajes con escalas cromáticas y tonales en diferentes tonalidades que cubren

¹⁹²² La relación de fuentes que se presenta a continuación es una síntesis de todas aquellas presentadas a lo largo del capítulo IV del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral. Por ello, se han obviado aquí las correspondientes citas aclaratorias de la localización física de dichas fuentes, con el objetivo de no proporcionar de forma duplicada una misma información.

prácticamente todo el registro del instrumento, arpeggios de las mismas características que las anteriores, grandes saltos interválicos entre diferentes registros del instrumento, un uso brillante y contrastante de la articulación con alternancia clara entre fragmentos en *stacatto* y *legato*, así como notas de adorno y trinos virtuosos. El tipo de escritura descrito, claramente idiomática para el clarinete, se suele desarrollar sobre un tempo *allegro*, en ocasiones incluso *vivo* o *presto*, y se sostiene normalmente mediante un acompañamiento sencillo y sin gran densidad, desarrollado en un contexto armónico muy tonal y normalmente bastante previsible, sin grandes efectos cromáticos, y en estructuras formales de carácter sencillo que usualmente se remiten a formas ternarias del tipo Intr.-A-B-A-Coda, o a formas muy relacionadas con los procedimientos del Tema y variaciones. Así, se puede señalar algunos ejemplos de todo lo anteriormente señalado:

Ejemplo VI-67
Enrique Calvst
Capricho de clarinete y banda
Più mosso. cc. 105 y ss.
Virtuosismo técnico (arpeggios, cromatismo, escalas...)

Più Mosso

The musical score consists of six staves of music, numbered 105 through 112. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a series of sixteenth-note triplets, often grouped with slurs. The tempo is marked 'Più Mosso'. The piece concludes in measure 112 with a 'rit.' (ritardando) marking and a double bar line.

Ejemplo VI-68
Pedro Estevan Alpañés
Mi Favorita. Tanda de valeses con variaciones de requinto.
Introducción (fermata inicial) y tema virtuoso. cc. 5 y ss.

Ejemplo VI-69
Bartolomé Pérez Casas
Pieza. Escrita para repentizar en las oposiciones... (1897)
Introducción inicial virtuosa. cc. 6 y ss.

Ejemplo VI-70
Juan Canepa
Piccola Fantasia (ca. 1850)
Introducción (fermata inicial) de carácter virtuoso. cc. 1 y ss.

Maestoso

f

7

8

9

cresc.

mf

Ejemplo VI-71
Miguel Viñolas y A. Nicolau
Aria para clarinete sobre temas de Attila de Verdi
Coda final de carácter virtuoso. cc. 160 y ss.

160

162

cresc.

f

164

Ejemplo VI-72
Manuel Burgés
Estudio sinfónico... Op. 655 (1911)
Cadencia solista de carácter virtuoso. cc. 37 y ss.

37 *Recitativo* *f* 3 3 3 3 3 3 3 3 *A capriccio* *f e brillante* *tr*

39 *calmato*

40 *mf e brillante* *cresc. sempre*

41 *ff* 6 6 6 6 6 6 *dim. sempre poco a poco*

42 6 6 6 6 *poco a poco ritardando* *lento e recitativo*

43 *mf* 3 *f brillante* 3 3

45 *ff* *diminuendo sempre* *ritardando molto sempre* *mf* *lunga pausa* *tr*

lento ma poco a poco accelerando e crescendo

47 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 *ff*

Ejemplo VI-73
Julián Roig
Schotisch Obligado de Clarinete (1866)
Uso intenso del cromatismo (3ª Variación). cc. 38 y ss.

38 **3ª Variación**

42

45

56

60

Ejemplo VI-74
Barbieri
Pieza de lectura n° 3 (1863)
Uso de virtuosismo técnico (arpeggios, cromatismo, articulación).
cc. 34 y ss.

34 *leggiero*

39

44

45 *a tempo*
lento

47 *più mosso*
f

51

Ejemplo VI-75
Ramón Carnicer
Fantasia para clarinete (1849)
Andante sostenuto. cc. 24-33.
Virtuosismo (arpeggios, grandes saltos interválicos).

24 *a tempo*
dolce

28 *f*

31

Detailed description: This musical score for Example VI-75 consists of three staves of music for a clarinet. The first staff (measures 24-27) begins with a 'dolce' marking and includes a series of arpeggiated chords. The second staff (measures 28-30) features a dynamic marking of 'f' and continues with arpeggiated patterns. The third staff (measures 31-33) shows further arpeggiated textures with some intervallic leaps. The tempo is marked 'a tempo'.

Ejemplo VI-76
Antonio Romero
Fantasia sobre motivos de Lucrecia Borgia de Donizetti
Introducción solista. cc. 27 y ss.
Virtuosismo (arpeggios, cromatismo, amplia tesitura).

Allegro Vivace
25 *a piacere*

28

29 *tr*

31

32 *tr* *f*

34 *a piacere* *lento* *Andante cantabile* *dolcissimo*

Detailed description: This musical score for Example VI-76 consists of six staves of music for a clarinet. It starts with a tempo marking of 'Allegro Vivace' and a '25' measure number. The first staff (measures 25-27) includes a 'a piacere' marking and a trill. The second staff (measures 28-29) features a wide chromatic arpeggio. The third staff (measures 30-31) continues with a trill and arpeggiated patterns. The fourth staff (measures 32-33) includes a dynamic marking of 'f' and a trill. The fifth staff (measures 34-35) transitions to a slower tempo, marked 'lento' and 'Andante cantabile', with a 'dolcissimo' marking. The piece concludes with a 'a piacere' marking.

Ejemplo VI-77
Antonio Romero
Fantasia sobre motivos de Lucrecia Borgia de Donizetti
Coda final. cc. 214 y ss.
Virtuosismo (arpeggios, cromatismo, amplia tesitura, trinos encadenados, articulación contrastante...).

The musical score consists of seven staves of music. The first staff (measures 214-220) begins with a triplet of eighth notes, followed by a chromatic descending line, and ends with a trill marked 'rit.'. The second staff (measures 220-223) features a wide arpeggiated figure with a 'p' dynamic and 'a tempo' marking. The third staff (measures 223-229) is marked 'a piacere' and contains a series of arpeggiated figures with dynamics of 'cresc.', 'f', 'dim.', and 'cresc.'. The fourth staff (measures 229-235) continues with arpeggiated figures, marked with 'f', 'dim.', 'p', 'cresc.', and 'f'. The fifth staff (measures 235-241) includes a trill, a triplet, and a chromatic run, marked with 'p' and 'cresc.'. The sixth staff (measures 241-248) features a trill, a triplet, and a final arpeggiated figure. The seventh staff (measures 248-254) shows a trill, a triplet, and a final arpeggiated figure, marked with '5' and a fermata.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente dicho, así como los ejemplos planteados, se puede afirmar que el estudio y análisis de las diferentes fuentes musicales primarias relacionadas con la música concertante española para clarinete solista, datadas en los dos últimos tercios del siglo XIX, pertenecientes tanto al género camerístico como orquestal, y que se han manejado en la redacción de la presente Tesis Doctoral, señala de manera especialmente destacada al virtuosismo técnico como un elemento común presente prácticamente en todo el citado repertorio, elemento además que puede ser caracterizado por su recurrencia a lo largo del tiempo.

VII. La enseñanza del clarinete en España en los siglos XVIII y XIX. Materiales metodológicos empleados.

Aunque no existen fuentes primarias que lo confirmen taxativamente, los inicios de la enseñanza del clarinete en España debieron estar ligados a su importante presencia en el ámbito del ejército. Así, en el tratado I, título V, artículo 5 de las *Reales Ordenanzas militares* datadas en 1768 y dictadas bajo el reinado de Carlos III, se puede deducir el papel que la vida castrense jugaba en la enseñanza del instrumento:

“Para clarinetes han de reclutarse muchachos que no bajen de la edad de diez años; pero en llegando a la de dieciséis, se les preguntará si quieren continuar en el real servicio; si respondieran que sí, se les tomará el juramento de fidelidad que explica el Tit. VII del Tercer Tratado sobre revistas, y quedaran sujetos desde entonces a las penas graves de Ordenanza; y si dijera que no es su ánimo continuar, se les dará licencia...”¹⁹²³.

En cierto modo, el hecho que la inmensa mayoría de clarinetistas de la época de los que se tiene noticias fueran militares confirma lo anterior. Así, podemos recordar a modo de ejemplo generalizable, el caso particular del famoso virtuoso del clarinete ampliamente estudiado con anterioridad, Antonio Romero, quién como la mayoría de los intérpretes de instrumentos de viento de su época se inició en la música con profesores que provenían del ámbito militar. Sus primeros profesores fueron el músico militar Martín Velasco, quién lo iniciaría en solfeo, y el clarinetista músico mayor de la banda de Artillería, don Valero Ruiz¹⁹²⁴.

La importancia y grandes posibilidades que los propios músicos de la época concedían al propio ejército como agente de enseñanza musical, quedan reflejados en la lectura del documento que sobre la posible creación de una escuela de música militar, remitieron entre mayo y junio de 1847 al entonces *Ministerio de la Guerra*, los músicos Joaquín Espín y Guillén, Antonio Romero y otros, y en el que además se puede deducir la importancia del clarinete en los planteamientos músico-militares de la época¹⁹²⁵.

El papel que las bandas militares españolas desempeñaron en la enseñanza musical en general a lo largo del siglo XIX y primeros años del XX se documenta explícitamente en el aviso publicitario aparecido en el diario madrileño *El Imparcial* del martes 2 de noviembre de 1880, en el que se puede observar como en el seno de las mismas se admitían “educandos”:

¹⁹²³ Cit. en FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España...* Pág. 102.

¹⁹²⁴ MIRÓ BACHS, A. *Cien músicos célebres españoles*. Barcelona: Pentagrama, 1942. Págs. 75-76.

¹⁹²⁵ *Sobre la posible creación de una escuela de música militar*. AGMS. Sign. Sección 2ª División 10ª Legajo 291. Se transcribe este documento en el Anexo I.10. *Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia (AGMS)* del 2º volumen de la presente Tesis Doctoral.

“MÚSICA. En la del tercer regimiento de artillería de a pie existen las vacantes de un músico de 2ª (requinto), dos de 3ª (primer cornetín y tromba), y siete de educandos, que deberán ser cubiertas por oposición, que tendrá lugar el 25 del presente mes.

Los individuos que deseen ocuparlas, dirigirán las solicitudes al coronel del expresado regimiento, antes del citado día, en la inteligencia que las plazas de requinto y primer cornetín disfrutarán gratificación”¹⁹²⁶.

La admisión de educandos en el seno de las bandas militares españolas no fue un hecho esporádico, sino habitual y frecuente. Así, en noviembre de 1903 se publicitaba en el diario barcelonés *La dinastía* un nuevo aviso en el que se informaba de oposiciones a una banda militar, y de la posibilidad del ingreso para cuatro educandos:

“En la Charanga del Batallón de cazadores de montaña, se hallan vacantes las plazas siguientes:

Una de músico de primera (fiscorno); dos de segunda (clarinete y saxofón, mi bemol, contralto); cuatro de tercera (saxofón, si bemol, tenor, trompa, clarinete y caja), y cuatro de educandos”¹⁹²⁷.

La conexión entre educación musical y bandas de música, en este caso en relación específicamente con las bandas militares, constituyó un tema que prolongó su influencia hasta bien entrado el siglo XX. Así, la misma se hace patente en el siguiente texto aparecido en la revista *Harmonía. Revista Musical* en su número de abril, mayo y junio de 1928:

“[...] Las bandas de regimiento debían ser un vivero de educación musical, y expandir sus irradiaciones hasta en los ámbitos más recónditos de nuestro humilde terruño. Según el progreso de la banda municipal se realice, la calidad de educandos, que como aumento ingresan en las militares, mejorará sensiblemente, y en vez de ser una rémora, debido a los escasos rudimentos musicales, una vez encauzados, serán un valor secundario de verdadera importancia [...]”¹⁹²⁸.

Por otro lado, es bien sabido que las capillas musicales eclesiásticas españolas representaron en el transcurso del siglo XVIII y en parte del XIX un centro de enseñanza musical de primer orden, fundamental para la transmisión del oficio del músico. En este sentido, son numerosos los ejemplos en los que se puede observar la dedicación a la propia enseñanza musical en general por parte de numerosos músicos pertenecientes a las mismas, así como a la enseñanza del clarinete en concreto. También se puede citar la presencia de numerosos intérpretes y ejecutantes que comenzaron el aprendizaje del instrumento en el seno de dichas instituciones musicales eclesiásticas.

¹⁹²⁶ *El Imparcial* (Madrid). Martes, 2 de noviembre de 1880. Pág. 4.

¹⁹²⁷ *La Dinastía* (Barcelona). Sábado, 28 de noviembre de 1903. Pág. 2.

¹⁹²⁸ CUEVAS, P. “El porvenir de la banda de música en España” En: *Harmonía. Revista Musical*, XIII-2 (1928). Pág. 7.

Así por ejemplo, es el caso del músico Antonio García, que dirigía en 1813 una solicitud de ingreso en capilla de la catedral de Segovia, obligándose a ejercer como intérprete pero también como profesor de clarinete:

“Se vio un memorial de Antonio García «solicitando plaza en la orquesta de capilla con dotación correspondiente a su mérito, y obligándose a habilitarse en el contrabajo y a enseñar la flauta y clarinete a uno o dos niños de coro». Se cometió a la contaduría (fol. 392v, 23-6-1813)”¹⁹²⁹.

Ejemplo similar es el caso del capellán de coro Antonio Archillas en la catedral de Jaén, quien en 1826 recibía un clarinete propiedad de la propia catedral para ejercitarse en su aprendizaje. En los libros de actas se puede leer:

“Se concede un clarinete, existente entre los instrumentos de la fábrica, a Juan Antonio Archillas, capellán del coro, para que toque en el coro, durante las festividades, ya que dice se halla dedicado al estudio de la música para ser más útil a esta iglesia (fol. 37v., 14-III-1826)”¹⁹³⁰.

Caso parecido se puede documentar en la catedral de Burgos en 1837, cuando se trataba de la conveniencia o no de admitir en la propia capilla a un aspirante al que se le exigía el aprendizaje del propio instrumento, así como de ejercer de profesor en los instrumentos que efectivamente dominaba:

“Informe del maestro de capilla sobre suficiencia del mozo de coro González. Se leyó un informe del maestro de capilla de esta santa iglesia, puesto en virtud de lo acordado por V.S.I. en el ordinario 13 del corriente, y reducido a decir que el mozo de coro González se halla suficientemente capaz para desempeñar la segunda plaza de bajón y flauta, y que admitido por V.S.I. a ocupar este destino convendría fuese con la obligación de aprender el clarinete, lo que a juicio del maestro le es muy fácil, y la de enseñar dichos instrumentos a los colegiales de Santa Cruz en ausencia y enfermedades del que primeramente tiene este cargo; y el cabildo acordó se diera llamamiento para resolver este asunto en el siguiente ordinario (fol. 8v, 20-2-1837)”¹⁹³¹.

Junto con la actividad de enseñanza desempeñada por los músicos militares y eclesiásticos, con los primeros años del siglo XIX¹⁹³² se documenta la aparición de centros de enseñanza musical privados que se publicitaban en la propia prensa de la época, así como de músicos que se dedicaban a la enseñanza musical incluso en sus propios domicilios. Precisamente, el 29 de mayo de 1810 apareció en el *Diario de*

¹⁹²⁹ Cit. en LÓPEZ-CALO, José. *Documentario Musical de la Catedral de Segovia* Vol. I... Pág. 319.

¹⁹³⁰ Cit. en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998. Pág. 419.

¹⁹³¹ Cit en Cit. en LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Burgos*. Vol VII... Pág. 385.

¹⁹³² Aunque no se ha podido documentar explícitamente, es completamente lógico pensar que la enseñanza musical en general, y específicamente del clarinete, fuera también llevada a cabo a nivel privado por músicos e intérpretes del instrumento ya en fechas anteriores a los inicios del citado siglo XIX.

Madrid un anuncio referente a Blas de Laserna, y en el que se cita su dedicación a la enseñanza, trabajo al que Laserna se dedicaba sin duda para completar sus ingresos:

“D. Blas de Laserna, compositor de música en esta corte, participa al público como se ha mudado a la calle del Príncipe, enfrente de un guarnicionero, en donde continúa dando lecciones de música á niños y á niñas a los cómodos precios de un real de vn. a los que solo aprendan la música, y de dos a los que se dediquen a tocar el forte-piano y estudiar para cantar en el teatro [...]”¹⁹³³.

Años después, en 1822, se documenta la enseñanza privada del clarinete en Madrid junto a otros muchos instrumentos. El martes 27 de agosto de dicho año aparecía en el *Diario de Madrid* el siguiente anuncio:

“Un profesor de música, en el instrumento del piano, da lecciones de dicho instrumento al equitativo precio de 50 rs. mensuales, y haciéndose cargo de la afinación del instrumento a 60; también enseña a cantar, e igualmente da lecciones de violín, clarinete y órgano, y copia toda clase de música y afina pianos. La persona que quiera servirse de alguna cosa de las expresadas, acudirá al almacén de vinos géneros que hay en la calle de Valverde, casa núm. 21”¹⁹³⁴.

Lo mismo ocurría en 1824, cuando aparecía en el mismo *Diario de Madrid* varios anuncios referentes a la enseñanza musical del solfeo y de varios instrumentos, entre ellos el clarinete:

“El día 1º del próximo septiembre se abre nuevo curso de solfeos en la academia de música de la calle de S. José, a la Corredera-Baja de S. Pablo, casa núm. 12, cuarto 2º de la derecha; donde se enseña a solfear por el método más sencillo y comprensible, facilitando a los aficionados la más pronta inteligencia teórica y práctica para solfear con conocimiento en muy poco tiempo, como lo acreditan los alumnos que actualmente cursan en dicho establecimiento. Se enseña asimismo a tocar los siguientes instrumentos: piano, violín, flauta, clarinete y algunos otros, todo por un moderno y excelente método, y al precio de 30 rs. vn. mensuales, que deberán ser pagados con anticipación: las horas de academia son de 10 a 2 por la mañana y de 7 a 9 por la noche, a las que podrán acudir los señores que gusten matricularse en ella: también ofrece el mismo profesor ir a las casas a enseñar a las señoritas a cantar por un buen método italiano, como igualmente a tocar el piano. Se dejará razón en la expresada casa”¹⁹³⁵.

“En el Postigo de San Martín, núm. 25 y 26, frente a una lonja de ultramarinos, cuarto entresuelo de la derecha, vive el profesor de flauta y solfeo, que tanta aceptación ha merecido de los que han gustado valerse de sus conocimientos desde su llegada a esta corte. Enseña a solfear y tocar la flauta con perfección, y lo principios de otros instrumentos como clarinete, violín, guitarra etc., arreglando para esta las mejores arias y canciones de las óperas del día. Posee una escogida colección de dúos, sinfonías, rondós, valeses y toda clase de sonatas del mejor gusto y cómoda ejecución, que por su facilidad y agradable armonía facilitan el aprender en breve tiempo sin fastidiarse. Tiene la academia desde el

¹⁹³³ *Diario de Madrid*. (Madrid). 29 de mayo de 1810. (Cit. en VICENT, Alfredo. *Fernando Ferandiere (ca. 1740- ca. 1816). Un perfil paradigmático...* Pág. 75).

¹⁹³⁴ *Diario de Madrid* (Madrid). Martes, 27 de agosto de 1822. Pág. 3.

¹⁹³⁵ *Diario de Madrid* (Madrid). Lunes, 30 de agosto de 1824. Pág. 3.

toque de oraciones hasta las 8 de la noche, en la que admitirá a cuantos gusten concurrir por un módico estipendio que se exige adelantado mensualmente”¹⁹³⁶.

Como es lógico, la enseñanza privada del clarinete no se registró únicamente en la capital, sino de forma generalizada a lo largo de todo el país. Así por ejemplo, el 31 de julio de 1856 aparecía en el periódico mallorquín *El Genio de la Libertad* el siguiente anuncio:

“ENSEÑANZA DE MÚSICA.

Un profesor catalán, que hace poco tiempo llegó a esta procedente de Barcelona, tiene algunas horas del día desocupadas y desearía emplearlas en dar lecciones de canto, piano, clarinete y solfeo: las personas que gusten favorecerle con su confianza podrán avistarse con el mismo profesor en la calle del *Sagell* (vulgo *dels Bustazos*) número 14, piso 3º, o bien en casa del señor Costa, café del recreo, donde toca el piano de nueve a once de la noche.

Precios de mensualidad.

Solfeo.....	20 rs.
Canto.....	30
Piano.....	30
Clarinete.....	30” ¹⁹³⁷ .

Por otro lado, con el declive cuando no la desaparición de las capillas musicales eclesiásticas, y por tanto de las instituciones de enseñanza musical que estas mantenían, los músicos que desarrollaban su actividad profesional en las mismas, tanto como intérpretes como docentes, se vieron impelidos a buscar otras salidas profesionales¹⁹³⁸. En este contexto, comenzaron a florecer las academias musicales privadas¹⁹³⁹, la actividad de enseñanza musical en las sociedades culturales decimonónicas¹⁹⁴⁰, así como las corporaciones bandísticas civiles, enfocadas desde sus inicios en una doble vertiente interpretativa y de enseñanza¹⁹⁴¹. Precisamente, se puede observar como

¹⁹³⁶ *Diario de Madrid* (Madrid). Miércoles, 22 de diciembre de 1824. Pág. 2.

¹⁹³⁷ *El Genio de la Libertad* (Palma de Mallorca). 31 de julio de 1856. Pág. 4.

¹⁹³⁸ VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español” En: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad, 1995. Pág. 380.

¹⁹³⁹ Es el caso de la actividad como profesores en academias privadas de numerosos maestros de capilla de instituciones catedralicias o religiosas, como el caso de Antonio García Valladolid en la capital castellana del mismo nombre a lo largo de las décadas centrales del siglo XIX. (CAVIA NAYA, M^a Victoria. “García Valladolid, Antonio” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 497-498).

¹⁹⁴⁰ Como ya se comentó anteriormente, el fenómeno del asociacionismo musical español en el siglo XIX ha sido intensamente estudiado por diversos investigadores desde diversos puntos de vista que parten desde la música coral, hasta las asociaciones instrumentales de carácter profesional. Ver nota 1378 en la página 396 del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁹⁴¹ Un ejemplo de centro de enseñanza musical combinado con la organización práctica y efectiva de una agrupación bandística, planteada en la ciudad catalana de Manresa hacia 1855, ha sido objeto de estudio y descripción en VILAR, J.M. “Un projecte de conservatori municipal a mitjan segle XIX” En: *Recerca Musicològica*, VIII (1988). Págs. 207-217. La misma cuestión se estudia en MUÑOZ, A. y CABEZA, A. “Algunos aspectos de la vida musical de Palencia en el siglo XIX: las bandas de música” En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991). Pág. 280.

numerosas academias privadas de enseñanza musical surgen precisamente al amparo de las diversas bandas municipales existentes. Es el caso de la *Escuela de Música de Barcelona*, fundada en 1886 al reorganizarse la Banda Municipal de la ciudad, entidad a la que vería ligada su actividad hasta 1896, y que con el tiempo serviría de base para la creación del Conservatorio Superior de Música de Barcelona en 1946¹⁹⁴².

Teniendo en cuenta lo anterior, si bien se suele afirmar que el instrumento rey del siglo XIX fue indiscutiblemente el piano, no deja de ser cierto que a lo largo de dicho período cronológico el clarinete estuvo presente de forma especialmente preponderante en las corporaciones bandísticas, pero también en todos los ámbitos anteriormente citados. Así, en la prensa de la época se puede encontrar ocasionales referencias a la citada actividad de enseñanza desplegada por las academias privadas, referencias que no obvian la presencia del clarinete. Es el caso de la reseña periodística aparecida en el diario barcelonés *El Constitucional* de 22 de diciembre de 1841:

“Señor Redactor del *Constitucional*: Habiendo visto anunciado en su periódico de vd. del 16 los exámenes públicos que se han celebrado en el colegio de D. Esteban Paluzie y Cantalorella, atraído por la curiosidad y haber oído celebrar a más muchísimas veces dicho establecimiento, asistí en los cuatro días anunciados a dichos exámenes. [...] Los exámenes no necesitan encomios, sabido es el método del Sr. Paluzie y manifiestos los aplausos que se le han prodigado por la concurrencia que ha sido numerosa. Preciso es con todo dar una leve muestra de gratitud a dicho Sr. y demás profesores por los conocimientos que han prodigado a sus alumnos en geometría, geografía, taquigrafía y muy particularmente en gramática castellana.

Felicitemos igualmente al profesor de música Don Domingo Parella por los adelantos que presentaron sus discípulos en lo vocal e instrumental, sobresaliendo en esta parte los alumnos de piano, clarinete y flauta, tributando mil elogios por el concierto de Fagot dado por el mismo profesor. [...]”¹⁹⁴³.

También se puede citar la publicidad que en septiembre de 1886 aparecía en el diario madrileño *La Iberia* referente al denominado *Instituto Filarmónico* de la propia capital:

“Instituto Filarmónico. Asignaturas que pueden cursarse y profesores que dan la enseñanza en dicho establecimiento en el año académico actual:

Solfeo. –Enseñanza elemental y superior: Don Ricardo Oyanarte y D. Florencio Larrauri, respectivamente. Piano. –Ídem elemental y superior: D. Merino Brull, D. Cruz Cerezo y D. Apolinar Brull. Violín. –Ídem elemental y superior: D. Pedro Urrutia. Violoncello. –Ídem: D. Agustín Rubio. Contrabajo. –Ídem: D. Juan de Castro. Arpa. –Ídem: Señorita Doña Vicente Tormo. Flauta. –Ídem: D. Francisco González. Clarinete. –Ídem: D. José Campra. Oboe. –Ídem: D. Fermín Ruiz. Fagot. –Ídem: D. Manuel Lucientes. Trompa. –Ídem: D. Alfonso Sotillo.

¹⁹⁴² PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. “Conservatorios”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol III. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 884-913.

¹⁹⁴³ *El Constitucional* (Barcelona). 22 de diciembre de 1841. Pág. 3.

Cornetín. –Ídem: D. Antonio Duque. Trombón. –Ídem: D. José Valderrama. Canto. –Ídem: D. Antonio Trueba y D. Napoleón Verger. Harmonía, acompañamiento y transporte al piano. –D. Emilio Serrano. Francés e italiano: D. Francisco Amato y Don Fito Verger. Literatura musical. –D. Joaquín Valverde¹⁹⁴⁴.

Como se puede observar en la reseña anterior, el elenco de profesores citado era muy completo. El mismo hecho se puede observar en Barcelona ya en fechas tardías para el presente estudio como septiembre de 1903, como muestra el anuncio aparecido en el diario barcelonés *La Dinastía* del 11 de septiembre de dicho año, y en el que se publicita la plantilla de profesorado del denominado *Centro Artístico Musical* de la capital catalana:

“La Academia del Centro Artístico Musical, dirigida por el maestro don Delfín Armengol, anuncia para el 1º de Octubre próximo la apertura de curso de 1903-1904, quedando abierta la matrícula en dicho Centro, Cortés, 314. El cuadro de profesores es como sigue:

Solfeo y teoría, don José Vázquez y don Joaquín Marial; Canto, don Francisco Guiannini; Piano, doña Onia Farga y don Delfín Armengol; Arpa, doña María Cortinas; Violín, don José Munner y don Benito Ceballos; Viola, don Jaime Gilabert; Violoncello, don Dionisio March; Contrabajo, don José Jordá; Flauta, don José Calvera; Oboe y Corno inglés, don Ramón Sal; Clarinete, don Jaime Brunet; Fagot, don Joaquín Marial; Trompa, don Santiago Richart; Cornetín, don Francisco Coma; Bandurria, mandolina y laúd, don Manuel Guillén; Guitarra, don Domingo Prat; Armonía, composición, contrapunto, fuga e instrumentación, don Carlos Oró; Italiano, don Angelo Vignetti.

Por el presente cuadro de profesores puede verse la importancia de esta Academia, cuyos buenos resultados fueron ya demostrados en los últimos exámenes de prueba de curso, estando anunciada la repartición de premios para últimos del presente mes¹⁹⁴⁵.

Teniendo en cuenta lo anterior, hay que añadir además que la enseñanza general de la música, y en concreto del clarinete, se hizo extensible a las personas invidentes como actividad importante para las mismas. En este sentido se puede citar diversas reseñas periodísticas en las que se da cuenta de los exámenes públicos en los que demostraban sus capacidades. Es el caso de la aparecida en el diario barcelonés *El Áncora* del sábado 11 de diciembre de 1851:

“Los exámenes públicos que según dijimos ayer deben celebrar hoy los alumnos de la escuela de ciegos en el local que fue iglesia de San Cayetano, seguirán el siguiente programa:

[...] 13º. Aria de clarinete de la Lucía de Lammermoor, por el alumno Carlos Fuertes, con acompañamiento de orquesta. [...]”¹⁹⁴⁶.

¹⁹⁴⁴ *La Iberia* (Madrid). Jueves, 30 de septiembre de 1886. Pág. 3.

¹⁹⁴⁵ *La Dinastía* (Barcelona). Virnes, 11 de septiembre de 1903. Pág. 2.

¹⁹⁴⁶ *El Áncora* (Barcelona). 11 de diciembre de 1851. Pág. 1194.

La enseñanza del clarinete a invidentes se documenta también en Madrid, como demuestra la reseña aparecida en el diario *La Iberia* del sábado 19 de junio de 1886:

“Bajo la presidencia del Sr. Galdo se verificaron ayer en el Colegio de sordomudos y ciegos los exámenes de las clases de música, que fueron muy brillantes.

[...] Entre los examinados merecen especial mención los alumnos Sres. Pagador, en piano; Villar, en violín, Vilar, en clarinete; [...]”¹⁹⁴⁷.

Por otro lado, hay que recordar que el siglo XIX registró el nacimiento de los primeros conservatorios españoles, contando normalmente todos ellos con la enseñanza de la especialidad instrumental del clarinete. Así, tras la creación del Real Conservatorio de Música en Madrid en 1831, le siguió el Conservatorio del Liceo en Barcelona en 1838¹⁹⁴⁸. En este sentido, son numerosas las reseñas periodísticas datadas especialmente en la segunda mitad del siglo XIX tanto en el ámbito cultural barcelonés como en el madrileño, que hacen referencia a la actividad de enseñanza de dichos centros. Así, se puede citar entre otras muchas, la reseña aparecida en el diario barcelonés *El Áncora* de 20 de mayo de 1853, informando de la realización de los exámenes anuales del conservatorio del Liceo, entre ellos los de clarinete:

“Ayer al mediodía tuvieron lugar en el salón de descanso del gran teatro del Liceo los exámenes anuales de los jóvenes alumnos que frecuentan las clases de enseñanza de música que están bajo la dirección del profesor don Raimundo Gil. [...] De las clases de violín, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete, fagote, trompa, cornetín y trombón a cargo de los respectivos profesores Sres. D. Juan Bautista Dalmau, D. Manuel Cortada, D. Ramón Maynes, D. Remigio Cardona, D. Juan Budó, D. Juan Balaguer, D. Juan Fuster, D. César Luigini y D. Juan Capdevila, fueron examinados en su totalidad veinte y cinco discípulos [...]. Con este motivo no podemos menos que felicitar a la sociedad del Liceo así como a los señores profesores, a la primera por el mantenimiento de aquellas escuelas gratuitas, a los segundos por el buen resultado que han dado sus tareas”¹⁹⁴⁹.

El mismo hecho se observa referente en este caso al Real Conservatorio de Madrid en la reseña aparecida en el diario madrileño *La Iberia* del domingo 1 de julio de 1860:

“CONCURSOS PÚBLICOS EN EL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN.

[...] En el clarinete se presentaron los discípulos del señor Romero, señores don Justo San José, que concurría por primera vez; don Juan de la Cruz Rodríguez

¹⁹⁴⁷ *La Iberia* (Madrid). Sábado, 19 de junio de 1886. Págs. 2-3.

¹⁹⁴⁸ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. “Los Conservatorios Españoles” En: *Música y Educación* (Madrid) VI-15 (1993). Pág. 17-48; _____, “Conservatorios”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol III. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 884-913.

¹⁹⁴⁹ *El Áncora* (Barcelona). 20 de mayo de 1853. Pág. 4.

(por segunda vez), accésit en 1859; don Rafael Blasco (por primera vez) y don Antonio Aguado (por segunda vez), segundo premio en 1859.

El tribunal votó por unanimidad no haber lugar al primer premio; húbole al siguiente por siete bolas blancas contra cuatro negras, adjudicándosele a don Rafael Blasco, y al accésit con que fue agraciado don Justo San José. [...]”¹⁹⁵⁰.

Con ser posiblemente los ejemplos más llamativos, la creación del Real Conservatorio de Madrid así como del Conservatorio del Liceo en Barcelona no fueron los únicos centros de enseñanza musical surgidos en la España del siglo XIX. Más al contrario, en las últimas décadas del mismo se asiste a una progresiva aparición de centros de enseñanzas similares sostenidos por ayuntamientos y diputaciones a lo largo de las provincias españolas. En todos ellos, la enseñanza del clarinete solía ser efectiva, aunque a veces estaba encomendada a profesores no únicamente especializados en el instrumento, sino en varios otros. Es el caso, entre otros muchos, del conservatorio de Gerona, fundado hacia 1888:

“El Ayuntamiento de Gerona ha acordado la creación en aquella capital de una Escuela municipal de música para la enseñanza de *solfeo, canto, instrumentación, armonía, y composición*. [...] Las asignaturas serán enseñadas por cuatro profesores en la siguiente forma: un profesor de solfeo, canto, piano, armonium y órgano, con el haber anual de 600 pesetas; otro de violín, viola, violoncello, contrabajo y arpa, con el haber anual de 600 pesetas; otro de flauta, fagot, clarinete y oboe, con el haber anual de 600 pesetas, y otro de los demás instrumentos que entran en la organización de una grande orquesta, con el haber anual de 600 pesetas. [...]”¹⁹⁵¹.

En este sentido se puede señalar el caso concreto de la ciudad de Barcelona, en la que además del propio Conservatorio del Liceo, el ayuntamiento terminó por fundar en 1886 una *Escuela Municipal de Música* citada ya anteriormente, y que adquirió un gran renombre:

“La Escuela municipal de Música nuevamente creada por el Exmo. Ayuntamiento de esta capital, se inaugurará el día 1º del próximo septiembre. Desde hoy hasta el 30 del propio mes queda abierta la matrícula para el ingreso en dicha Escuela, donde habrá las clases siguientes: Solfeo elemental, solfeo superior hasta el transporte y lectura al dictado; solfeo coral o de conjunto; teoría del solfeo; historia de la música; estética y crítica musical, armonía y contrapunto, instrumentación orquestal y de banda militar; canto, viola, violoncello, contrabajo, flauta y flautín, oboe, clarinete, fagote, saxofón, trompa, cornetín, bugle, trombón, barítono, bajo, timpani, tambor, órgano o armonium, piano y lengua italiana. La matrícula es gratuita. El alumno que haya obtenido nota de sobresaliente y premio en todas las asignaturas, tendrá, de derecho, plaza en la banda-orquesta municipal, sin necesidad de nueva oposición ni de concurso”¹⁹⁵².

¹⁹⁵⁰ *La Iberia* (Madrid). Domingo, 1 de julio de 1860. Pág. 3.

¹⁹⁵¹ *La Dinastía* (Barcelona). 18 de diciembre de 1888. Pág. 5.

¹⁹⁵² *La Dinastía* (Barcelona). Miércoles, 18 de agosto de 1886. Pág. 3.

Cerca de finales de siglo XIX se verifica la creación de nuevos centros de enseñanza musical como el Conservatorio de Valencia (1879)¹⁹⁵³ o el de Málaga (1880), basados en academias de enseñanza preexistentes, así como diversas escuelas de música, como la Escuela Provincial de Música de Oviedo (1883), la Escuela Municipal de Música de Alicante (1889), o la de Sevilla (1910) entre otras muchas¹⁹⁵⁴, que imparten siempre entre sus asignaturas, la especialidad de clarinete.

Además de los centros especializados en la enseñanza musical, y específicamente en la del clarinete, hay que señalar su presencia ocasional como disciplinas complementarias en la educación general impartida por otro tipo de instituciones educativas. Es el caso del aviso aparecido en el diario madrileño *El Clamor Público* del viernes 15 de septiembre de 1848, en el que se daba publicidad a la apertura de matrícula, así como al tipo de estudios que podían ser cursados y los profesores que los impartían en el denominado “colegio de segunda enseñanza de primera clase de San Felipe Neri” de la propia capital, y en el que se señalaba la enseñanza del clarinete, la flauta y el violín:

“COLEGIO DE SEGUNDA ENSEÑANZA de primera clase de San Felipe de Neri.

Desde el día 15 del presente mes hasta el 30 del mismo inclusive estará abierta la matrícula para los que con arreglo a lo prescrito en el reglamento vigente de estudios quieran seguir carrera literaria.

Poseyendo este colegio gabinetes completos de física, química, historia natural, geografía, matemáticas y dibujo, se da en el con la debida extensión conforme a lo dispuesto por el gobierno, la segunda enseñanza, y además se proporciona a los alumnos que aspiran a las profesiones de ingenieros civiles, militares e hidráulicos y a la de marina y artillería, los estudios preparatorios para estas carreras.

El día 1º de octubre se abre también el curso completo de comercio y teneduría de libros, y las clases ornamentales de dibujo, música, gimnástica, esgrima y baile.

Los profesores son los siguientes:

[...]

Música

Teoría y solfeo. –Don Francisco de Asís Gil.

Piano. –Los señores Elers y Gil.

Clarinete, flauta y violín. –Don Salvador Gay.

Baile. –Don Antonio Toledo. [...]”¹⁹⁵⁵.

¹⁹⁵³ Existe una Tesis centrada en la primera etapa del propio conservatorio de la capital valenciana. FONTESTAD PILES, Ana. *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. -Tesis Doctoral-. Valencia: Universitat de València, 2006.

¹⁹⁵⁴ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. “Los Conservatorios Españoles” En: *Música y Educación*, VI-15. (1993). Págs. 17-48.

¹⁹⁵⁵ *El Clamor Público* (Madrid). Viernes, 15 de septiembre de 1848. Pág. 4.

VII.1. Materiales metodológicos empleados en la enseñanza del clarinete en la España de los siglos XVIII y XIX.

De las diferentes fuentes primarias existentes referentes a la enseñanza del clarinete en los siglos XVIII y XIX en España, parece deducirse que los métodos empleados en dicha enseñanza fueron predominantemente de origen extranjero. Así, la primera noticia que se ha conseguido respecto al uso de materiales de este tipo aparece en la *Gazeta de Madrid* del viernes 22 de julio de 1803. Se anuncia la venta al público del método de clarinete que el músico de adscripción francesa A. Vanderhagen ya citado con anterioridad, había publicado en París años antes, posiblemente su *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour la Clarinette*:

“En el almacén de la calle de Relatores, núm. 6, se hallan las obras de música nueva siguientes: método y estudios para el piano; id. para violín, por Mozart; id. para clarinete, por Vanderhagen; id. para fagot, por Ozi; 50 nuevas lecciones difíciles para dos violines, alegros, preludios, alemandas, andantes, adagios y minuets, por Bruni; 36 caprichos para violín, por Fiorilo; teórica del acompañamiento y de la composición con la explicación en diálogo, por Redolfo, maestro del colegio nacional de París; La Creación del Mundo, piezas escogidas para piano con acompañamiento de orquesta, por Haydn; sonatas y sonatinas para dicho, de Pleyel y otros, como asimismo conciertos para todos instrumentos, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, nocturnos y sinfonías de los compositores más célebres de Europa, impresos y manuscritos”¹⁹⁵⁶.

Si bien no se puede señalar exactamente su procedencia, hay que hacer notar que un ejemplar original de la segunda edición del citado método se conserva actualmente en la Biblioteca de Cataluña¹⁹⁵⁷.

Muy pocos años después de la reseña periodística anterior, apareció una nueva en el *Diario de Madrid* del martes 5 de septiembre de 1809 en la que se daba cuenta de la presencia a la venta al público del método para clarinete del francés X. Lefèvre:

“En la librería de Villareal, calle de las Carretas, frente al correo, se hallan de venta las piezas de música siguientes: un grande trío para fortepiano, flauta y violonchelo, del Sr. Pleyel: 3 tríos para 2 flautas y fagot, del Sr. Rault: 3 dúos concertantes para 2 flautas, del Sr. Hoffmeister: un quinteto para 2 violines, 2 violas y violonchelo, del Sr. Girovetz: 3 dúos concertantes para 2 flautas, del Sr. Pleyel; y siguen 12 tocatas para flauta y violino, del Sr. Deviene: 3 grandes dúos para 2 flautas, del Sr. Pleyel: 3 Id. Id., del Sr. Deviene: 6 dúos concertantes para 2 flautas, del Sr. Pleyel: un concierto para clarinete, del Sr. Mozart: un método de clarinete, del Sr. Lefebre: un trío para flauta, clarinete y fagot, del Sr. Deviene: 2 cuartetos para flauta, clarinete, trompa o bajo, del Sr. Devienne: 3 cuartetos para flauta, violino, viola y violonchelo, del Sr. Pleyel: un concierto de flauta, del Sr.

¹⁹⁵⁶ *Gaceta de Madrid* (Madrid). Viernes, 22 de julio de 1803. Pág. 640.

¹⁹⁵⁷ VANDERHAGEN, Amand. *Nouvelle méthode de clarinette divisée en deux parties, contenant tous les principes concertant cet instrument par Amand Vanderhagen*. París: chez Iced. Pleyel et Fils, ¿1800?. (2ª edición). Biblioteca de Cataluña. Sign. M3131.

Deviene: 2 conciertos de serpentón, del Sr. Tarbouriech: un estudio de flauta, con variedad de caprichos, del Sr. Hoffmeister: y 3 tríos para flauta, violino y viola, del Sr. Rault¹⁹⁵⁸.

El predominio del citado método de Lefevre en la enseñanza clarinetística española de las primeras décadas del siglo XIX se intuye a través de la presencia de distintas fuentes de carácter primario. Así, por un lado el propio A. Romero reconoce indirectamente su importancia en la enseñanza del instrumento en la España de su época al indicar como una de las principales motivaciones que le impulsaron a iniciar hacia finales de la década de 1840 o principios de la siguiente la publicación de su famoso *Método Completo para Clarinete*, el desfase que se había producido con respecto a algunos de los materiales de enseñanza que se utilizaban en aquellos años, entre ellos precisamente el método de Lefevre, que en su momento se había concebido para clarinetes de cinco o seis llaves:

“[...] El método de Lefèvre es excelente y aún admirable si se considera la época en que se hizo, pero hoy no me parece suficiente ni de grande utilidad para la enseñanza, porque desde entonces acá se han hecho grandes adelantos; el gusto ha variado, y el instrumento ha sufrido tantas modificaciones, que se puede decir que ya no es el mismo: una simple comparación de los clarinetes antiguos con los que en la actualidad usamos convencerá a cualquiera de esta verdad. Con efecto; en dicho método no se hace uso más que de 6 llaves, únicas que se conocían cuando se escribió, quedando el discípulo sin saber que hacer con las que después se han inventado; sus teorías, aunque buenas son perdidas para los discípulos, por hallarse todas al principio sin ser acompañadas de lecciones prácticas: sus primeras lecciones contienen sonidos filados, que es una de las mayores dificultades del Clarinete, así como lo es en otros instrumentos y en el canto: las 12 sonatas que contiene, aunque muy bien dispuestas, son poco a propósito para adquirir el gusto y estilo modernos, pues en ellas reinan los de la época en que fueron escritas [...]”¹⁹⁵⁹.

Otra muestra de la importancia de que llegó a gozar el citado método de Lefevre es la conservación de una copia manuscrita de parte del mismo en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona (Biblioteca de Reserva)¹⁹⁶⁰. Se trata de una copia del conjunto de ejercicios para las tonalidades de Do, Fa y Sol mayores, junto a sus relativos menores, presentados en la edición original de dicho método, conservado junto a varias colecciones también copias manuscritas de tres dúos para clarinete debidos al clarinetista italo-francés G. B. Gambaro, fuentes que ya fueron discutidas y analizadas

¹⁹⁵⁸ *Diario de Madrid* (Madrid) 5 septiembre de 1809. Pág. 268.

¹⁹⁵⁹ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Prólogo” En: *Método Completo de Clarinete*. Madrid: A. Romero, ca. 1850 (1ª edición). Pág. II.

¹⁹⁶⁰ *Ejercicios de clarinete. Año 1836. Propios de José Ferrer*. Ms. Sign. 2054/1.

anteriormente¹⁹⁶¹. Hay que señalar además, que con la creación del Real Conservatorio de Madrid en 1831 el primer profesor de clarinete de la institución, el ya citado ampliamente Magín Jardín designó dicho método como el material de enseñanza oficial del centro¹⁹⁶².

Teniendo en cuenta todo lo anterior, y a pesar de su importancia, hay que subrayar que el método de Lefevre no fue el único en emplearse en la enseñanza española del instrumento. Así, el propio A. Romero señala que en la enseñanza del clarinete en la España de su época eran utilizados otros muchos métodos debidos a los más diversos autores y clarinetistas europeos del momento:

“[...] En efecto, es bien conocida y sentida entre nosotros la necesidad de una obra elemental de Clarinete, que sirviendo de escuela a los que a él se dedican, los conduzca progresivamente a la perfección y los ponga al nivel de los grandes adelantos hechos en esta última época en dicho instrumento, y esta misma necesidad que todos deploran es la única causa que me ha movido a reconcentrar mis débiles fuerzas para componer la obra que tengo el honor de ofrecer a los profesores y aficionados españoles.

Tal vez se me tachará de osado al verme emprender tamaña empresa. Tal vez se me dirá que aunque es cierto que en España no se ha escrito ningún método de clarinete, poseemos los publicados en Francia por los S.S. Lefèvre, Buteux, Müller y Berr, que tan general aceptación han merecido [...]”¹⁹⁶³.

Precisamente en lo tocante a los estudios del famoso clarinetista citado ya anteriormente Joseph Beer, y en línea con lo que afirmaba Romero, se puede transcribir el anuncio aparecido en la *Gaceta Musical de Madrid* del 27 de mayo de 1855, en el que se señala la existencia a la venta en el almacén de música de Martín Salazar (Vicálvaro - Madrid-, ¿?; Madrid, 3-IV-1890)¹⁹⁶⁴ en Madrid, de los *48 Estudios de clarinete, en tres cuadernos* del citado autor, al precio de 23 rs. cada uno¹⁹⁶⁵.

Además de todo lo anterior, el propio Romero informa de la ausencia de materiales clarinetísticos españoles de carácter pedagógico, ya que a pesar de que si bien en su opinión habían existido grandes profesores y virtuosos españoles del clarinete, estos no habían transmitido sus conocimientos a través de método alguno:

¹⁹⁶¹ Ver capítulo IV.2.2.4 *El clarinete en los conjuntos camerísticos de viento. Recepción del repertorio europeo. repertorio propiamente español* del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

¹⁹⁶² MONTES, Beatriz. “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid” En: *Revista de Musicología*, XX-1 (1997). Págs. 467-478.

¹⁹⁶³ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Prólogo” En: *Método Completo de Clarinete*. Madrid: A. Romero, ca. 1850 (1ª edición). Pág. I-II.

¹⁹⁶⁴ LOLO, Begoña. “Martín (II). 1. Martín Salazar, Mariano” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 231.

¹⁹⁶⁵ *Gaceta Musical de Madrid* (Madrid). 27 de mayo de 1855. Pág. 136.

“PRÓLOGO.

Es verdaderamente digno de admiración ver en España, que a pesar de la falta de buenos métodos de Clarinete, se hayan formado profesores eminentes en este instrumento.

Esta es una de las muchas pruebas que se pueden aducir para probar, que entre los españoles se encuentran organizaciones y disposiciones extraordinarias para el arte encantador de la música. Pudiera citar en comprobación de esto algunos nombres de excelentes clarinetistas que en diferentes épocas han brillado en España, pero me contentaré con hacer honorífica mención del insigne D. Pedro Broca cuyo sobresaliente mérito fue universalmente reconocido, y que ha llegado a ser entre nosotros proverbial. Pero estos ilustres artistas ¿nos han legado algún método, alguna escuela, algunos estudios, para que allanada por ellos la difícil senda que conduce a la perfección, podamos nosotros seguirlos en su brillante carrera? ¿Tenemos modelos que imitar, guías seguros para que trabajando con asiduidad y esmero lleguemos a vencer las dificultades que ofrece este instrumento, que figura en 1ª línea en las músicas militares y hace gran papel en nuestras Orquestas? No, desgraciadamente: ni una obra elemental, ni una sola página interesante poseemos de tan grandes artistas; ellos se contentaron con formar alguno que otro discípulo y se olvidaron del derecho de todos sus compatriotas teníamos a sus luces y de su obligación a difundirlas. No nos ha quedado de ellos más que su memoria, la cual si bien nos entusiasma y alienta para esforzarnos y ambicionar noblemente su justo renombre, también es cierto que intimida a cualquiera que se atreva a emprender la difícil y espinosa tarea de llenar el gran vacío que ellos dejaron”¹⁹⁶⁶.

Si bien, y considerada de forma genérica, la aparente falta de fuentes que documenten la existencia de obras clarinetísticas españolas dedicadas a la enseñanza datables en los cuarenta primeros años del siglo XIX apunta en la dirección que denunciaba el propio Romero, su afirmación no era del todo cierta. En este sentido hay que citar la conservación en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid de una pieza para clarinete solo denominada *Estudio de Clarinete del Sr. Miguel Wirtz*. Es muy probable que en su momento Romero, a pesar de haber sido profesor en el propio conservatorio durante muchos años, no tuviera conocimiento de su existencia, puesto que quizá la obra pudo ingresar en el citado centro con posterioridad a su magisterio. Se puede observar como la composición, manuscrita, fue claramente añadida de forma posterior en las últimas páginas pautadas sobrantes del primero de los dos cuadernos manuscritos que contienen dúos para el instrumento del mismo autor y que ya fueron analizados anteriormente¹⁹⁶⁷. Recientemente publicada por el clarinetista y editor Pedro

¹⁹⁶⁶ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Prólogo” En: *Método Completo de Clarinete*. Madrid: A. Romero, ca. 1850 (1ª edición). Pág. I.

¹⁹⁶⁷ *Tres Dúos Concertantes para dos Clarinetes, compuestos por el Sr. Miguel Wirtz y dedicados a su amigo Pedro Gómez de la Torre, y ejecutados por los mismos. Obra 1ª*. Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid. Ms. Sign. M/58. Ver capítulo IV.2.2.4 *El clarinete en los conjuntos camerísticos de viento. Recepción del repertorio europeo. repertorio propiamente español* del primer volumen de esta misma Tesis Doctoral.

Rubio en la editorial madrileña Bassus¹⁹⁶⁸ y grabada por el mismo en un reciente disco compacto¹⁹⁶⁹, la discusión que se impone sobre esta fuente en concreto es fundamentalmente su datación, y su clasificación como material pedagógico o como música propiamente de concierto. Respecto de la primera cuestión, se puede aplicar la misma reflexión que se planteó sobre los dúos del mismo autor y que se encuentran incluidos en la misma fuente manuscrita. Así, si bien el citado Pedro Rubio señala una datación cercana al año 1808, parece más probable teniendo en cuenta la escritura caracterizada por una gran dificultad técnica, tanto de los dúos como del citado estudio, datarlos a finales de la segunda década del siglo XIX.

Fotografía VII-1
Miguel Wirtz. Estudio de clarinete.



Respecto a su clasificación como material musical de carácter pedagógico, o como música propiamente de concierto, el alto nivel de virtuosismo que la composición presenta hace pensar en ella más como música destinada al lucimiento de un intérprete solista que en verdaderos ejercicios para el estudio. En este sentido, la pieza podría ser comparable a otras composiciones para clarinete solo del ámbito musical europeo de la época, tales como las composiciones para clarinete solo del clarinetista austriaco Anton Stadler (Bruck an der Leitha, 28-VI-1753; Viena, 15-VI-1812)¹⁹⁷⁰, o las posteriores debidas al italiano Donizetti, con su *Studio Primo*¹⁹⁷¹ para clarinete solo en Sib, o los ya citados hermanos Vincenzo y Giovanni Gambaro, con sus diferentes colecciones de

¹⁹⁶⁸ WIRTZ, Miguel. *Estudio de clarinete (ca. 1808)*. Clarinete solo. (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones, 2008.

¹⁹⁶⁹ CD *El Clarinete Romántico Español Vol. II. Obras para Clarinete del s. XIX*. (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2008.

¹⁹⁷⁰ POULIN, Pamela L. "Stadler, Anton (Paul)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. XXIV. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 248-249.

¹⁹⁷¹ SMART, Mary Ann; BUDDEN, Julian. "Donizetti, (Domenico) Gaetano (Maria)" En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. VII. New York: Oxford University Press, 2001. Págs. 471-497.

Caprichos y Estudios, en bastantes ocasiones con grandes similitudes en su escritura respecto al estudio de Wirtz. Con todo, no se puede excluir que la citada composición pudiera servir efectivamente como material de estudio en niveles avanzados. En este sentido, se puede comparar incluso con algunos de los ejercicios que plantea el propio método de Lefevre, en los que se tratan frecuentemente las mismas cuestiones técnicas.

Ejemplo VII-1
Miguel Wirtz. Estudio para clarinete solo.
Compases 20 a 26.
En compases 22 y 23 figuraciones del mismo tipo
que en ejemplo VII-2.

20
mf *cresc. poco a poco* *f*

23
f *mf*

Ejemplo VII-2
Lefevre. Méthode de Clarinette.
Pág. 110. Ejercicio 13.
Figuraciones del mismo tipo que en ejemplo VII-1.

13

Ejemplo VII-3
Miguel Wirtz. Estudio para clarinete solo.
Compases 112 a 120.
En compases 114 y 119 figuraciones del mismo tipo
que en ejemplo VII-4.

112
f *p* *f*

115
f

118
p *f*

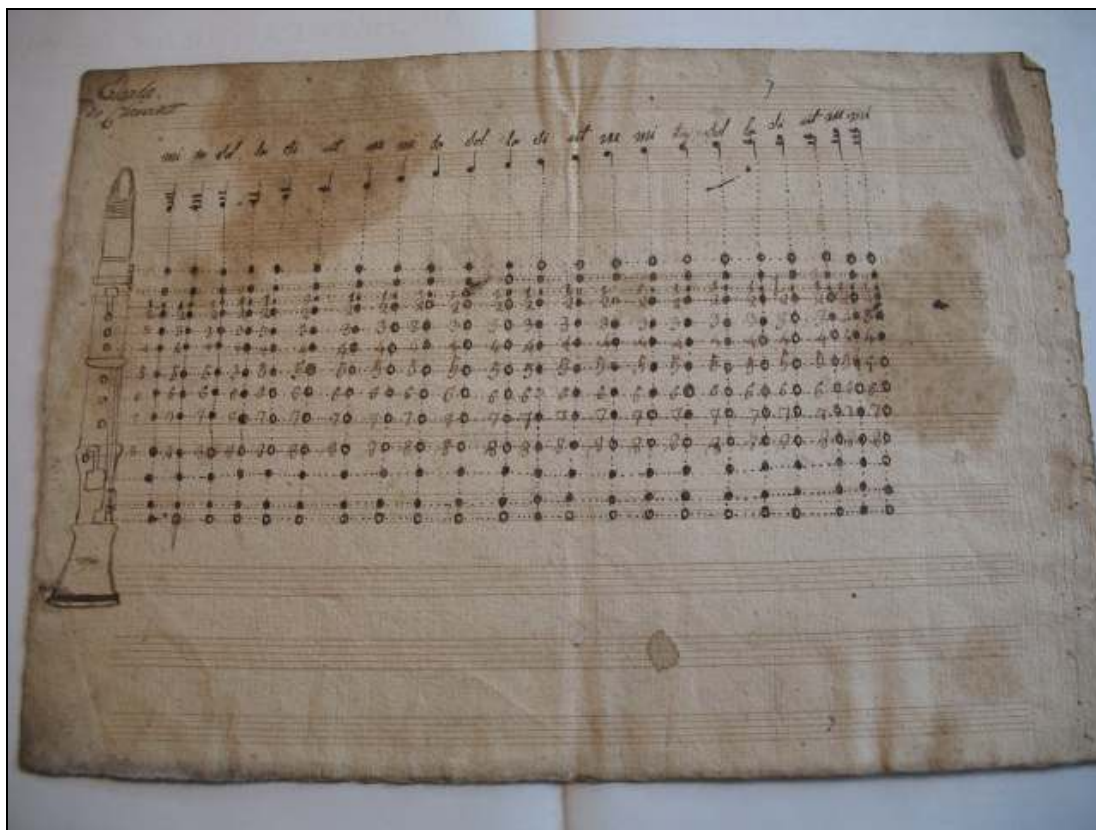
Ejemplo VII-4
Lefevre. *Méthode de Clarinette*.
Pág. 128. Ejercicio 3.
Figuraciones del mismo tipo que en ejemplo VII-3 anterior.



Por su parte, en el Archivo Capítular de Oviedo se conserva una interesante fuente documental respecto a la enseñanza del clarinete en las capillas musicales eclesiásticas españolas. Se trata de una tablatura de autor anónimo, con las digitaciones propias de un clarinete de cinco llaves abarcando una tesitura que cubre tres octavas, desde el Mi2 hasta el Mi5 (ver fotografía VII-2)¹⁹⁷². Si bien dicha fuente no se encuentra datada explícitamente, y aunque el instrumento representado sea claramente un clarinete de cinco llaves, por otra parte un modelo de clarinete en uso hasta bien entrado el siglo XIX en diferentes contextos musicales españoles, se puede fechar aproximadamente en un intervalo cronológico que abarcaría desde los últimos años del siglo XVIII o primeros del XIX, hasta el final de la segunda década del XIX, si se tiene en cuenta que el diseño cuadrado de las llaves, como representa el dibujo en cuestión, fue abandonado por un diseño circular de las mismas aproximadamente y como muy tarde en la segunda década del siglo XIX.

¹⁹⁷² Archivo Capítular de Oviedo. Leg. 70-2. Se agradece a la Dra. María Sanhuesa Fonseca, así como al Sr. Canónigo Archivero de la Catedral de Oviedo, D. Agustín Hevia Ballina las facilidades y ayuda recibida para acceder al citado documento. La primera mención catalogada a esta fuente apareció en SANHUESA FONSECA, María. "Fondos musicales y documentales del siglo XIX en el Archivo Capítular de Oviedo (E: OV)" En: *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)*. 5/2 (Julio-Diciembre 1998). Pág. 31.

Fotografía VII-2
Tabla de las digitaciones de un clarinete de 5 llaves.
Archivo Capitular de Oviedo. Leg 70-2.



Por otro lado, si se tiene en cuenta la ya documentada presencia en España de numerosos métodos y estudios de autores europeos, hay que señalar que ocasionalmente se pueden encontrar en fuentes impresas algunas noticias de diversos métodos de clarinete que se importaban desde Europa. Es el caso de la reseña aparecida en el *Boletín Bibliográfico Español y Extranjero* de junio de 1843, en el que se informaba de la existencia del *Método progresivo de clarinete* debido al desconocido F. Roy¹⁹⁷³ a la venta en el *almacén de Lodre*, uno de los más famosos comercios musicales del Madrid de la época:

“Método progresivo de clarinete. Contiene los principios de música. Tabladura del instrumento, escalas, dúos y lecciones; por F. Roy. Seguido de 24 aires de las óperas modernas, arregladas por F. Beer. Está grabado en pequeño para comodidad de los principiantes. Se vende a 40 rs. en el almacén de Lodre, Carrera de San Jerónimo”¹⁹⁷⁴.

¹⁹⁷³ No se ha logrado encontrar referencia biográfica alguna de este personaje, ni su posible relación profesional con la actividad musical en general y clarinetística en particular.

¹⁹⁷⁴ *Boletín Bibliográfico Español y Extranjero*. Año IV, nº 11. Madrid: Librería Europea, junio de 1843. Pág. 174.

La importación de partituras musicales, entre las cuales se contaban en ocasiones métodos para clarinete y otros instrumentos diversos creaba ocasionales problemas en las aduanas. Así, el aviso aparecido en el diario barcelonés *El Áncora* del 6 de enero de 1854 da cuenta de una subasta pública en la que salían algunas partituras posiblemente decomisadas en la aduana barcelonesa:

“Administración de la aduana de Barcelona.

A las cuatro de la tarde del lunes 9 del actual se procederá en esta aduana a la venta en pública subasta de los géneros siguientes:

[...] 1 lote conteniendo catorce estudios para piano; dos métodos para id., 11 id. para violín, 4 id. para corneta, 6 id. para clarinete, 6 id. para violón, 3 primeras partes y una segunda de métodos para piano, de valor todo junto 1434 reales; [...]”¹⁹⁷⁵.

La importación de materiales musicales debía ser bastante habitual, ya que de nuevo vuelve a aparecer unos meses más tarde un anuncio similar referente a una subasta aduanera. En esta ocasión se consignaban incluso los precios de los artículos subastados:

“Administración de la aduana de Barcelona.

A las cinco de la tarde del lunes 24 del corriente se procederá en esta Aduana a la venta en pública subasta de los géneros procedentes de comisos que a continuación se expresan:

[...]; 2 primeras partes de métodos para piano 15 rs. uno; 6 métodos para violín 13 ½ rs. uno, 1 id. para id. 11 ½ rs.; 2 id. para id. a 20 rs. uno; 2 id. para corneta 11 ½ rs. uno; 4 id. para clarinete 30 ½ rs. uno; 2 id. para id. 45 rs. uno; 6 id. para violón 10 rs. uno; 14 estudios de piano 5 ½ uno; [...] Barcelona 22 abril 1854. – Antonio Escolano”¹⁹⁷⁶.

La ausencia de publicaciones pedagógicas musicales españolas, al menos a lo largo de la primera mitad del siglo XIX debió de ser importante. Ello explica que dos personajes de la vida musical española de la época con la importancia de Hilarión Eslava y de Indalecio Soriano Fuertes, se embarcaran en un proyecto que entre otros objetivos se planteaba llenar el citado vacío editorial español en lo que a la enseñanza musical se refería con la intención de “formar una verdadera biblioteca nacional de música de toda clase de métodos en español, unos originales, y otros traducidos con esmero de todos los mejores autores de Europa”¹⁹⁷⁷. Así, se anunciaba que:

“[...] Para todos los objetos indicados la Sociedad se ha propuesto publicar, además de un periódico literario musical, los siguientes:

¹⁹⁷⁵ *El Áncora* (Barcelona). 6 de enero de 1854. Pág. 11.

¹⁹⁷⁶ *El Áncora* (Barcelona). 23 de abril de 1854. Pág. 12.

¹⁹⁷⁷ “*Sociedad de Fomento Musical en España*” En: *Boletín Enciclopédico Riojano de Anuncios* (Logroño). 18 de agosto de 1844. Pág. 4-6. El texto completo se transcribe en el Anexo I.11 *Sociedad de Fomento Musical en España*, en el 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral.

Uno de obras elementales que abrazará los métodos de solfeo, canto, composición, y de todos los instrumentos; otro de toda clase de música militar; y otro de canto y piano, y de piano solo.

Desde luego empezarán a publicarse cuatro métodos.

En la primera semana del mes de octubre próximo saldrá la primera entrega del método de clarinete a 15 llaves, compuesta de ocho hojas de papel grande superior.

En la segunda semana de dicho mes la primera entrega del método de violín.

En la tercera semana la primera entrega del de flauta.

En la cuarta semana la primera entrega del de trompa, y trompa a pistón.

En la segunda semana de noviembre seguirá la segunda entrega del clarinete, y sucesivamente los demás por el orden mencionado hasta su conclusión”¹⁹⁷⁸.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que señalar sin embargo que la publicación por parte de A. Romero de su *Método Completo para Clarinete* significó sin lugar a duda un hito en la enseñanza española del clarinete, tanto por su importancia intrínseca como por su enorme influencia en la propia enseñanza del instrumento, que se prolongó hasta nuestros días. Prueba de ello son las tres ediciones que entre ca. 1850 y 1886 realizó el propio Romero a través de su propia editorial. Como se comentó anteriormente, ya a mediados del siglo XX el gran clarinetista y eminente profesor Julián Menéndez todavía realizaría una edición revisada del citado método, publicada en la emblemática editorial Unión Musical Española¹⁹⁷⁹. Por otro lado, hay que señalar que son numerosos los ejemplos de anuncios publicitarios aparecidos en la prensa de la época, en los que se informaba de la puesta a la venta del citado método junto a otros materiales musicales. Así por ejemplo, se puede citar el aparecido en el diario madrileño *La Iberia* del jueves 8 de abril de 1858:

“EDUCACIÓN MUSICAL. Completa colección de obras escogidas.

ROMERO. –*Gramática musical*, o sea teoría de la música, redactada en forma de diálogo, aprobada y adoptada por el Conservatorio de música y declamación de Madrid, precio en provincias franco de porte 7 reales.

ROMERO Y VALERO. –*Nuevo método de solfeo*, compuesto expresamente para aprender bien en poco tiempo, adoptado en los principales colegios; 36 reales.

COLLA. –*Nuevo método de canto*, traducido del italiano por don A. Sancho, obra recomendada por los primeros cantantes de Europa. 50 reales.

ARANGUREN. –*Nuevo método de piano*, dedicado a S.A.R. la serenísima señora Princesa de Asturias, el cual está mereciendo los elogios de los más distinguidos artistas. 80 reales.

ELWART. –*Manual de armonía*, de acompañamiento, de reducción de la partitura y de transposición, traducido por Valldemosa. 12 reales.

ROMERO. –*Método completo de clarinete*, adoptado en el Conservatorio. 139 reales.

¹⁹⁷⁸ *Boletín Enciclopédico Riojano de Anuncios* (Logroño). 18 de agosto de 1844. Pág. 4-6.

¹⁹⁷⁹ ROMERO, A. *Método completo para clarinete. Nueva edición en cuatro partes y un apéndice totalmente reformada y cuidadosamente revisada y adaptada al sistema Boehm y a la técnica moderna.* (Julián Menéndez, ed.). Madrid: Unión Musical Española, [ca. 1957].

Métodos y estudios para todos instrumentos y música religiosa, de baile y de concierto.

También se ha recibido una nueva remesa de órganos expresivos, de Alexandre de París de clase superior.

Almacén de música, pianos, órganos e instrumentos de todas clases de *Romero* calle de Felipe III, núm. 6, Madrid¹⁹⁸⁰.

La importancia del método de Romero se puede calibrar también en su rápida expansión por la geografía peninsular incluso a través de copias manuscritas. Un ejemplo ya citado de esta expansión, es la conservación en el archivo musical de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena en Sevilla de un ejemplar manuscrito que contiene un conjunto de tres estudios para dos clarinetes y doce estudios para clarinete solo, que coinciden sin lugar a duda con diversos de los dúos y estudios originales de Romero publicados en el citado método. En las últimas páginas de dicho manuscrito se puede leer “Cuaderno de música clarinete. Año 1856. Manuel Barrera”¹⁹⁸¹.

Con toda su importancia, la publicación del método de Romero no significó ni mucho menos la desaparición de otros muchos materiales pedagógicos de origen foráneo. Así, un comercio de la importancia del regentado en A Coruña por canuto Berea ofertaba, según el catálogo de partituras de 1872, los debidos a Hermann, distribuido por Marqués, Kattner, distribuido por Leduc, el ya citado de Roy, distribuido por Gerard, y el propio de Romero¹⁹⁸². Por su parte, en la Biblioteca de Cataluña se conservan diversos ejemplares originales de métodos de origen foráneo, y datados en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. Se trata de los *12 Studi Giornalieri*¹⁹⁸³ del italiano Domenico Mirco¹⁹⁸⁴, del *Método elemental de clarinete*¹⁹⁸⁵

¹⁹⁸⁰ *La Iberia* (Madrid). Jueves, 8 de abril de 1858. Pág. 4.

¹⁹⁸¹ RAMÍREZ PALACIOS, Antonio; RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. *Catálogo del Archivo Musical de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena...* Pág. 20.

¹⁹⁸² Esta información ha sido proporcionada por la joven musicóloga Lorena López Cobas, quien se ha ocupado del estudio del comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX. Se agradece encarecidamente su colaboración desinteresada.

¹⁹⁸³ MIRCO, Domenico. *12 Studi Giornalieri*. Milán: R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C., [ca. 1888]. Biblioteca de Cataluña. Sign. 2002-Fol-C 3/29. Fondo Font Palmarola.

¹⁹⁸⁴ Aunque no se poseen datos exactos de su nacimiento y defunción, se sabe que este clarinetista italiano pertenecía a una familia de clarinetistas venecianos, habiendo tocado como 2º y, sucesivamente como clarinete 1º en la orquesta del teatro de la Fenice de Venecia entre los años 1844 y 1859. Con esta misma agrupación se presentó como solista en diversas ocasiones en 1850, 1856 y 1858, y además como director en algunos conciertos benéficos. Se dedicó también a la actividad docente. (AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinettistica Italiana. Virtuosi e Didatti...* Pág. 55).

¹⁹⁸⁵ PARÈS, Gabriel. *Método elemental de Clarinete traducido al español por G. J. Llopart*. París: Henry Lemoine, cop. 1899. Biblioteca de Cataluña. Sign. 2006-4-C 5/61. Fondo Nadal Puig i Busquets.

del francés Gabriel Parès¹⁹⁸⁶, así como del *Método elemental para clarinete*¹⁹⁸⁷ de F. Kellner¹⁹⁸⁸.

Además de las colecciones de estudios clarinetísticos de origen foráneo que circularon en la España de la segunda mitad del siglo XIX, y que ya han sido enumeradas anteriormente, hay que añadir las aportaciones del virtuoso decimonónico citado ya con anterioridad Enrique Calvist y Serrano. Se trata de sus dos colecciones de estudios, tituladas como *24 Estudio Recreativos* y *30 Estudios Característicos*. Si bien no se ha podido localizar ejemplar alguno de los estudios escritos originalmente por Calvist, se tiene constancia de su existencia por las ediciones modernas publicadas ya en la segunda mitad del siglo XX por el citado Julián Menéndez en la editorial *Música Moderna*¹⁹⁸⁹. El problema de estas ediciones es que el propio Menéndez no sólo revisó los citados estudios, sino que fiel a su costumbre los amplió al igual que había hecho con el método y las composiciones de A. Romero¹⁹⁹⁰ de manera que actualmente es difícil separar sus aportaciones del original del propio Calvist. Con todo, recientemente estos estudios han sido grabados de forma parcial por el clarinetista y editor Pedro Rubio¹⁹⁹¹, quien sin mencionar en ningún momento la citada problemática relacionada con la edición moderna y sus fuentes originales, afirma que debían estar concebidos para el uso de un clarinete sistema Boehm, basándose en las considerables dificultades técnicas que presentan, y sobre todo, en el uso específico de tonalidades hasta con siete alteraciones. Es esta una afirmación demasiado aventurada, sobre todo sin conocer la fuente musical original, cuyo análisis y estudio directo depararía con seguridad muchas sorpresas. Quizás Menéndez no solo revisó el material y añadió fragmentos. No sería extraño que hubiera transportado diversos estudios, cambiando sus tonalidades y complicándolos técnicamente, en cierta manera forzando su actual presentación en

¹⁹⁸⁶ Según Pamela Weston, Gabriel Parés brilló como compositor y arreglista de música para saxofón, y como director de la banda de la Guardia Republicana de París. (WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi...* Pág. 191).

¹⁹⁸⁷ KELLNER, F. *Método elemental de clarinete (Boehm y ordinario)*. París: Alphonse Leduc, ca. 1901. Biblioteca de Cataluña. Sign. 1999-8-C 1/17.

¹⁹⁸⁸ No se ha logrado localizar ninguna noticia bibliográfica del citado autor.

¹⁹⁸⁹ CALVIST Y SERRANO, Enrique. *24 estudios recreativos para clarinete por Enrique Calvist y serrano, revisados y aumentados por Julián Menéndez*. (Julián Menéndez, ed.). Madrid: Música Moderna, ¿?; *30 estudios característicos para clarinete por Enrique Calvist y serrano, revisados por Julián Menéndez*. Madrid: Música Moderna, ¿?.

¹⁹⁹⁰ Este hecho ya se comentó con anterioridad. Ver el capítulo IV.2.2.2.a. *El repertorio decimonónico español para clarinete e instrumento de teclado: Obras conservadas y características analíticas generales de las mismas*, nota a pie de página 1450, y el capítulo IV.2.2.4. *El clarinete en los conjuntos camerísticos de viento. Recepción del repertorio europeo. Repertorio propiamente español* nota a pie 1560 de página del primer volumen de la presente Tesis Doctoral.

¹⁹⁹¹ CD *El Clarinete Romántico Español Vol. II. Obras para Clarinete del s. XIX*. (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2008.

forma de uso sistemático y progresivo de las tonalidades. En este sentido, es ampliamente conocida la posición del propio Menéndez y su acentuado gusto por el estudio de tonalidades cargadas de alteraciones, el cual se puede observar en parte del prólogo que redactó él mismo para la edición de sus *32 Estudios de Perfeccionamiento*, publicados también por la editorial *Música Moderna*:

“[...] Algunos de estos estudios están bastante cargados de alteraciones, lo que aumenta su dificultad e interés; por ello he creído conveniente hacerlo así, teniendo presente que la técnica del clarinete se basa por lo general en tonalidades difíciles [...]”¹⁹⁹².

Finalmente hay que citar la existencia de un conjunto de ejercicios para clarinete conservado en el archivo musical de la Sociedad “Centro Instructivo Musical Apolo” de Alcoy (Alicante)¹⁹⁹³. Está datado con exactitud, concretamente en Villena (Alicante), el 1 de julio de 1898, con lo que queda más que justificada su inclusión en el espacio cronológico cubierto por la presente Tesis, siendo sus autores Camilo Pérez Laporta (Alcoy, 13-II-1852; Alcoy, 5-II-1917)¹⁹⁹⁴, y su hijo Evaristo Pérez Monllor (Alcoy, 27-VII-1880; Alcoy, 20-XII-1930)¹⁹⁹⁵ muy relacionados ambos con el mundo de las bandas civiles y militares, y especialmente activos en el último cuarto del siglo XIX el primero, y primeras décadas del siglo XX el segundo. Se trata de un conjunto de 26 estudios en total, de los cuales los primeros veinte son debidos a la pluma de Camilo Pérez, como reza en su primera página, y dedicados a su propio hijo (“Ejercicios para clarinete por Camilo P. Laporta. Escrito expresamente para su hijo, Evaristo Pérez Monllor. Villena, 1 de julio de 1898”). El propio Evaristo completó el conjunto con un grupo de otros seis estudios finales, como se deduce de la leyenda incluida en el número 21 “Adición. Ejercicio 21”, y en la última página del propio cuaderno “Escritos expresamente para mi, estos 6 ejercicios los dedico a mi querido padre, en prueba de agradecimiento. Evaristo Pérez. Santiago (Coruña). Abril, 10 de 1902”. Si bien todos estos estudios presentan un alto grado de virtuosismo, organizándose los veinte primeros por tonalidades, en ellos se hace evidente los conocimientos más generales que de la técnica

¹⁹⁹² MENÉNDEZ, Julián. *32 Estudios de Perfeccionamiento*. Madrid: Música Moderna, 1958.

¹⁹⁹³ *Ejercicios para clarinete por Camilo P. Laporta*. Archivo CIM “Apolo” Alcoy. Ms. Sign. 2307. Se agradece a los responsables del archivo de la citada sociedad Centro Instructivo Musical “Apolo” de Alcoy las facilidades proporcionadas para la consulta *in situ* de los citados estudios. Sin embargo, su reproducción y copia no ha sido autorizada por tratarse de obras relacionadas expresamente con la propia historia de la entidad. Esta situación es consecuencia de un acuerdo preexistente, tomado en su día por la propia Junta Directiva de dicha sociedad cultural.

¹⁹⁹⁴ VALOR CALATAYUD, Ernesto. “Pérez (II)” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VIII. Madrid: SGAE, 2001. Págs. 617-618.

¹⁹⁹⁵ *Ibidem*.

clarinetística poseía el propio Camilo Pérez Laporta, mientras que los seis ejercicios debidos a Evaristo Pérez Monllor, él mismo intérprete clarinetista, presentan una mayor dificultad técnica incidiendo específicamente en los aspectos más complicados de la misma.

VII.2. Las cañas para clarinete en la España del siglo XIX: compra y fabricación propia.

Al igual que con los materiales pedagógicos, métodos y estudios utilizados en la enseñanza del clarinete en la España del siglo XIX, la cuestión suscitada en torno a un elemento tan importante en el mismo instrumento como la propia caña o lengüeta, se solucionó en España siguiendo dos vías. Por un lado, como el propio Antonio Romero aconsejaba en su *Método Completo de Clarinete*, un buen profesor debía ser capaz de fabricar tanto para él, como para sus propios alumnos las cañas necesarias, cuidando de la calidad de las mismas:

“[...] La caña es difícil de hacer bien, pero su mayor dificultad consiste en que sea de buena calidad, poco porosa, que tenga más de tres o cuatro años en la mata y que haya sido cortada en cierta época del año. [...]

Recomiendo mucho a los que se dedican al estudio del clarinete que aprendan a hacerse las cañas, pues nadie mejor que uno mismo puede conocer los defectos de ellas y la fuerza de sus labios.

Al principio tocarán con las que su maestro les prepare, cuidando este de que la caña que dedique al discípulo despida con facilidad en toda la extensión del instrumento, y se preste fácilmente a hacer el piano y el fuerte, los ligados y picados, conservando siempre un timbre lleno y agradable. Se por los años que llevo de experiencia lo difícil que es obtener una caña que reúna todas estas cualidades, pero si se quiere tocar bien el clarinete es menester trabajar incesantemente hasta conseguir cuanto sea posible este importante objeto”¹⁹⁹⁶.

Por otro lado, y a pesar de la opinión vertida por Romero, se puede documentar la existencia de un mercado de compra-venta de las citadas lengüetas, como mínimo desde la década de 1820, lo que implicaría que no todos los clarinetistas de la época eran hábiles en su fabricación, o que al igual que en la actualidad, preferían adquirirlas fabricadas por otros. Así, se puede leer en el *Mercurio de España*, publicado en Madrid en junio de 1828, la siguiente resolución de la propia administración, que muestra una clara política proteccionista en plena *década ominosa* fernandina:

“A 31 de octubre de 1826. Real orden señalando los derechos a las cajas de madera con cepillo, prohibiendo los puentes de madera para violín, y las cañas

¹⁹⁹⁶ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “De la Boquilla y la Caña” En: *Método Completo de Clarinete*. Madrid: A. Romero, ca. 1850 (1ª edición). Págs. 3-5. (BNE, Sign. M 492).

para boquillas de clarinetes. –Circulada por la Dirección general de Rentas el 4 de noviembre.

[...] El Rey nuestro señor, de conformidad con lo propuesto por la junta de Aranceles en 7 del actual, acerca de la duda ocurrida en la aduana de Vitoria sobre los derechos que deberán adeudar diferentes artículos que se habían detenido y comisado por no comprenderse en el arancel vigente, se ha servido resolver [...] que se despachen por esta los puentes de madera para violines con el veinte y treinta por ciento, según la bandera, sobre el avalúo de veinte reales el ciento, y de ocho reales el de las cañas para boquillas de clarinete, no siendo motivo para detenerse el no hallarse en ninguna clase del arancel, pero prohibiéndose para lo sucesivo ambas clases por fabricarse con facilidad en el reino; [...] Madrid, 4 de noviembre de 1826”¹⁹⁹⁷.

Si bien mediante el texto anterior se puede confirmar la importación de cañas desde el extranjero, también se puede documentar la fabricación de las mismas por parte de constructores o artesanos nacionales. Es el caso del anuncio publicitario aparecido en el diario barcelonés *El Constitucional* del 27 de marzo de 1842:

“Carlos Augered, habitante en la calle del Conde del Asalto nº 37 1º de la parte de detrás, tiene para vender un surtimiento de cañas de fagot, oboe, corno inglés y clarinete; los sujetos que de muchos años a esta parte hacen uso de ellas pueden responder de su solidez y buena calidad: mas también como algunos aficionados le habían encargado la construcción de bastones caña de pescar tiene asimismo una porción de ellos muy a propósito, en particular para pescar de río, los que arreglará por mayor y menor a precios cómodos”¹⁹⁹⁸.

Con el paso del tiempo el comercio de cañas se generalizó a todo el país. Así, según anuncio publicitario aparecido en el diario madrileño *El Clamor Público* del 2 de marzo de 1851, anuncio que se repetiría sucesivamente en posteriores ediciones de este y otros periódicos, se puede documentar la venta de cañas en Madrid en uno de los principales comercios dedicados a la música de la capital, el “almacén de Carrafa”:

“Almacén de música y pianos de Carrafa, calle del príncipe núm. 15, Madrid.

Se han recibido de las mejores fábricas del extranjero clarinetes de 6 a 13 llaves, desde 120 rs. a 500 rs., estos últimos de Lefebre; flautines u octavines a 200 rs. para orquesta y banda militar, y de otros autores desde 16 rs.; flautas de 1 a 11 llaves, desde veinte y tantos a 1300 rs., entre ellas de Godefroy; flageolets de 1 a 5 llaves y sin ninguna, desde 8 rs. hasta 120; [...] boquillas de clarinete con abrazaderas y sin ellas de Lefebre y otros; atriles de bolsillo, escobillones de flauta, clarinetes, etc., bolsas para idem., [...]; cañas de clarinete, oboe, corno inglés y fagote, a 1 ½, 2, 6 y 8 rs.; [...] flautas traveseras desde 12 rs., requintos de 10 a 13 llaves, [...]"¹⁹⁹⁹.

Las cañas ya fabricadas no solo se podían conseguir en las capitales como Madrid o Barcelona. En una ciudad provinciana como Albacete, se documenta también

¹⁹⁹⁷ *Mercurio de España* (Madrid). Junio de 1828. Pág. 233-234.

¹⁹⁹⁸ *El Constitucional* (Barcelona). 27 de marzo de 1842. Pág. 4.

¹⁹⁹⁹ *El Clamor Público* (Madrid). Domingo, 2 de marzo de 1851. Pág. 4.

su presencia en los establecimientos comerciales dedicados a la música en 1890, como muestran los diferentes anuncios en prensa reproducidos por Olga Sánchez Huedo en su estudio monográfico sobre la actividad musical en dicha capital manchega en la segunda mitad del siglo XIX²⁰⁰⁰.

²⁰⁰⁰ SÁNCHEZ HUEDO, Olga. *La actividad artístico-musicalde Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2004. Pág. 258 y 261.

VIII. El clarinete y sus intérpretes: aspectos sociales del intérprete clarinetista español en el siglo XIX.

Se puede afirmar sin duda alguna que la época tratada en este apartado, y especialmente en lo que concierne a la segunda mitad del siglo XIX fue con toda probabilidad un momento en el que el clarinete disfrutó de una popularidad difícilmente alcanzable en otro momento histórico. En este sentido, es significativo el que la expansión de su uso no se limitara únicamente a intérpretes profesionales. En la época tratada el instrumento fue especialmente elegido como el favorito por innumerables *amateurs* y aficionados de distintos niveles, incluso centrados en distintos estilos musicales, desde la música folclórica hasta la militar²⁰⁰¹. Este fenómeno, sin duda alguna fruto de la combinación de muchos elementos, no es propio únicamente del ámbito español sino que puede extenderse al contexto europeo más general²⁰⁰². En la base del mismo se puede señalar su afianzamiento como instrumento orquestal desde finales del siglo XVIII, tanto como instrumento *tutti* como solista. Son notorias sus importantes y frecuentes apariciones públicas en concierto, y la acumulación de un repertorio para solista de carácter considerable, tanto de carácter orquestal como camerístico. Sin embargo, si bien todos estos factores fueron muy importantes, probablemente fue su papel cada vez más sobresaliente en las agrupaciones bandísticas de carácter militar primero y civil después, así como la creciente aceptación pública de estas, el elemento social que sin duda contribuyó de forma definitiva a la popularización del instrumento, al menos en lo que se refiere al caso español.

Precisamente, y respecto a la consideración social del instrumento, parece lógico pensar que esta estuviera si no determinada, sí altamente influenciada por la propia actividad profesional del clarinetista, especialmente en lo que se refiere al estatus social de los destinos profesionales que podía desempeñar y la valoración relativa de los mismos respecto al resto de actividades socio-culturales de la época. Por ello, se impone un estudio centrado precisamente en la tipología de los distintos puestos que desempeñaron los intérpretes clarinetistas a lo largo del siglo XIX y primeros años del siglo XX, para luego analizar propiamente la consideración social que el instrumento disfrutaba en la época.

²⁰⁰¹ HOEPRICH, Erich. *The Clarinet...* Págs. 298-316.

²⁰⁰² BIRSAK, Kurt. *The Clarinet...* Págs. 105-130; HOEPRICH, Erich. *The Clarinet...* Págs. 170-205.

VIII.1. Posibles destinos profesionales de un clarinetista a lo largo del siglo XIX y primeros años del XX.

Antonio Romero describía en la primera edición de su *Método Completo de Clarinete* aparecido ca. 1850, el panorama profesional que la España de mediados del siglo XIX ofrecía a un músico instrumentista en general, y más concretamente a un clarinetista profesional:

“DE LOS DIFERENTES DESTINOS QUE PUEDE OBTENER UN BUEN CLARINETISTA Y DEL MODO DE DESEMPEÑARLOS CON ACIERTO Y BRILLANTEZ.

En medio del abandono en que se encuentra el arte encantador de la música en España, y de los pocos y tristes recursos con que puede contar un artista después de haber sacrificado al estudio la mayor parte de su juventud, el clarinetista de mérito cuenta con varios destinos donde ejercitar su habilidad, los cuales si bien no son tan lucrativos como deberían, atendiendo a sus largos y penosos estudios, y a las cualidades poco comunes que debe reunir, por lo menos pueden producirle para cubrir sus necesidades, aunque no con mucha holgura.

Un buen profesor de clarinete puede emplearse, en las orquestas de los teatros, en las capillas de música (que por desgracia del arte se hallan hoy casi extinguidas), en conciertos (cuando se desarrolle la afición a ellos en España), y en las bandas militares, en las cuales puede ser Requinto, Clarinete principal & según sus circunstancias [...]”²⁰⁰³.

Así, si obviamos los puestos de solistas en las orquestas músico-teatrales, los cuales serán analizados más adelante, y teniendo en cuenta que como el propio Romero denuncia, las capillas musicales eclesiásticas estaban prácticamente desarticuladas, y no existía además una demanda real de música instrumental concertística ya que estaba todavía por desarrollar “la afición a ellos [los conciertos] en España”, el destino profesional principal de los clarinetistas de la época era sin lugar a duda el ejército. Ello explica seguramente el que los anuncios y convocatorias de pruebas de selección y oposiciones para el ingreso como clarinetistas o intérpretes de requinto en diversas bandas militares españolas fueran tan frecuentes a lo largo de todo el siglo XIX. Así, en el *Diario de Madrid* del 15 de mayo de 1817 se lee la convocatoria de oposiciones a músico mayor de una banda militar, puesto para el que se requiere de forma concreta una especial competencia y especialización en el clarinete:

“Debiendo proveerse la plaza de músico mayor, vacante en el 5º regimiento del real cuerpo de Artillería, que reside en Segovia, en un profesor de conocida habilidad en el clarinete, en la composición, en la dirección de una banda de música marcial y en la enseñanza, se manifiesta al público, para el que tenga dichas circunstancias, y le acomode obtener la mencionada plaza se presente en esta corte, calle del Duque de Alba, esquina a la del Mesón de Paredes, núm. 8,

²⁰⁰³ ROMERO Y ANDÍA, Antonio. “Prólogo” En: *Método Completo de Clarinete*. Madrid: A. Romero, ca. 1850 (1ª edición). Pág. 204. (BNE, Sign. M 492).

cuarto bajo, al teniente del mismo regimiento D. Bartolomé Labrador, quién le enterará de todo lo demás que necesite saber en el particular”²⁰⁰⁴.

De hecho, existió a lo largo de todo el siglo XIX una gran tendencia a considerar que la figura del “músico mayor” de una banda militar, más o menos el equivalente al director en una banda civil, debía ser por supuesto un notable instrumentista, y preferentemente especializado en la interpretación del clarinete o del requinto. En este sentido, aunque refiriéndose al mundo de las bandas civiles se manifiesta Salvador Atruells, cuando afirma que “Muchas veces, al fallecer el director o marcharse a otro pueblo, se hacía cargo de la banda el músico más aventajado, normalmente el clarinete solista”²⁰⁰⁵.

Son numerosos los ejemplos de intérpretes clarinetistas que compatibilizaron su carrera como intérpretes con la responsabilidad organizativa y musical derivada del cargo de músicos mayor del ejército, o que terminaron por dedicarse plenamente a esto último. Así, se puede citar algunos ejemplos como el del clarinetista catalán Josep Jurch citado ya anteriormente, o el de músicos militares como Eduardo de Arana Fernández (Ferrol, I-1822; Ferrol, 28-IV-1896)²⁰⁰⁶, inicialmente intérprete clarinetista, además de flautista y violinista, Luis Marín López (Alicante, 1820; Girona, 1878)²⁰⁰⁷, destacado flautista e intérprete de requinto, el famoso Enrique Marzo y Feo (Alcalá de Henares, 15-VII-1819; ¿?, ca. 1892)²⁰⁰⁸, famoso en su día como clarinetista, oboísta, compositor y teórico, o Ramón Velasco Esquerro (Valencia, 2-II-1812; Madrid, 30-III-1868)²⁰⁰⁹, intérprete de requinto, clarinete, flauta, flautín, fígle y violín. Todos ellos, aunque músicos menores y prácticamente desconocidos en la actualidad, gozaron de gran prestigio en su época.

²⁰⁰⁴ *Diario de Madrid* (Madrid). Jueves, 15 de mayo de 1817. Pág. 594.

²⁰⁰⁵ ASTRUCELLS MORENO, Salvador. *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. (Tesis Doctoral.) Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2004. Pág. 44.

²⁰⁰⁶ CORTIZO, María Encina. “Arana. 1. Arana Fernández, Eduardo de” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 545.

²⁰⁰⁷ GALBIS LÓPEZ, Vicente. “Marín López, Luis” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 186.

²⁰⁰⁸ VEINTIMILLA, Alberto; SOBRINO, Ramón. “Marzo y Feo, Enrique” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Págs. 320-321.

²⁰⁰⁹ SOBRINO, Ramón. “Velasco Esquerro, Ramón” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. Págs. 793-794.

La misma evolución se puede observar en el clarinetista decimonónico Francisco Funoll Alpuente²⁰¹⁰. Así, en octubre y noviembre de 1846 se documentan sendos conciertos suyos en Salamanca y Zamora y probablemente Lisboa:

“Dicen de Salamanca el 29 del pasado:
[...] anoche hemos tenido el placer de oír un concierto dado en el teatro por el célebre español don Miguel Funoll, clarinete de primer orden. Admiramos la gran habilidad y profundos conocimientos en la música de este artista catalán, con las diferentes variaciones que en el tono sacaba a aquel instrumento.

La concurrencia era numerosa, llamando quizá por la novedad a algunos presbíteros que tuvimos la complacencia de ver en el concierto. El señor Funoll marchará a Madrid, con pretensiones de entrar de primer clarinete en la Capilla Real”²⁰¹¹.

Por su parte, el 1 de noviembre del mismo año se puede leer una crítica muy favorable a una actuación del músico en Zamora:

“UN ARTISTA ESPAÑOL. –Nos escriben de Zamora:

«El público filarmónico de esta ciudad, ha tenido el placer de oír y admirar al nunca bien ponderado artista español don Miguel Funoll.

Imposible sería manifestar en los estrechos límites de una carta las sentidas emociones que nos hizo sentir, muy particularmente en la fantasía de bravura. El señor Funoll, como clarinetista y como compositor, puede colocarse a la altura de las mayores celebridades europeas. Hanos llamado muy particularmente la atención el soberbio tono, que unido a la veloz ejecución de sus escalas cromáticas, y a la inimitable modulación de su instrumento, hacen reproducir los gratos sonidos del oboe, flauta y otros varios instrumentos. La suma facilidad con que ejecuta los portamentos cual si fuera voz humana, y el acompañarse al mismo tiempo que ejecuta el tema, revelan los conocimientos de artista y un estudio profundo en su profesión. No podemos menos de recomendar este artista español al público madrileño que tendrá el gusto de admirarle dentro de breves días, y con especialidad a todos aquellos que estimen en algo la gloria de su país»²⁰¹².

Una nueva noticia sobre Funoll aparece el 20 de noviembre de dicho año:

“UN ARTISTA. –Ha llegado a esta corte, procedente de Lisboa, el profesor de clarinete don Miguel Funoll. Parece que piensa dar algún concierto”²⁰¹³.

Unos días más tarde, el 24 del mismo mes de noviembre, aparece en la prensa un anuncio publicitando un concierto de dicho intérprete:

“TEATROS. Príncipe. A las siete y media de la noche, función 32 de abono. 1º sinfonía. 2º *Otra casa con dos puertas*, comedia en tres actos. 3º. En todos los

²⁰¹⁰ No se conocen ni su fecha de nacimiento ni de defunción pero se sabe que desarrolló su actividad musical, especialmente como músico militar y pedagogo de diferentes instrumentos de viento (publicó varios métodos en las especialidades de solfeo y para instrumentos de viento metal de tesitura grave, como el bombardino bajo, bombardino barítono o trombón tenor de pistones o cilindros) en las décadas centrales del siglo XIX. (SOBRINO, Ramón. “Funoll Alpuente, Francisco” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. V. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 289).

²⁰¹¹ *El Clamor Público* (Madrid). Sábado, 3 de octubre de 1846. Pág. 4.

²⁰¹² *El Clamor Público* (Madrid). Domingo, 1 de noviembre de 1846. Pág. 4.

²⁰¹³ *El Clamor Público* (Madrid). Viernes, 20 de noviembre de 1846. Pág. 3.

intermedios tocará en el clarinete tres piezas el distinguido profesor señor Funoll. 4º Baile nacional. 5º Terminará el espectáculo con un divertido sainete”²⁰¹⁴.

Sorprendentemente, la crítica del concierto anterior es pésima para el intérprete:

“[...] Escrito lo que antecede, hemos oído tocar en el teatro del Príncipe al clarinetista Funoll, que no merece que nos ocupemos de él ni un solo momento. ¡Dichosos aquellos que han tenido la suerte de hallarse a distancia de su clarinete!”²⁰¹⁵.

Si las reseñas anteriores documentan la actividad interpretativa de Funoll con el clarinete, años después se puede documentar su actividad como director y músico mayor en un regimiento del ejército, lo cual lo señala como ejemplo del fenómeno histórico aquí descrito:

“[...] La serenata monstruo celebrada en obsequio de S.M. en la plaza de La Seo, fue un espectáculo agradable. Las preciosas piezas ejecutadas por todas las músicas, lo fueron bajo la dirección del músico mayor del regimiento de Toledo señor Funoll. [...]”²⁰¹⁶.

Por otro lado, otro ejemplo de la aparición de una convocatoria de oposiciones a plazas de clarinetista militar en este caso destinadas a proveer varias vacantes como intérpretes en una banda de la *Milicia Nacional*, se registra en el *Diario de Madrid*, en este caso del 5 de abril de 1823, en la que se puede leer:

“Comisión de organización de la M.N.L.V. Los profesores de música que hubiesen presentado solicitudes para las plazas de un clarinete ripieno, de un segundo clarinete principal y un primer clarín, que se hallan vacantes en la banda de la M.N.L.V. se presentarán el miércoles 9 a las 4 de la tarde en la sala de ensayos del cuartel de infantería para obtener por rigurosa oposición las mencionadas plazas, para lo cual deberán presentarse con sus instrumentos respectivos”²⁰¹⁷.

Por su parte, se puede observar la convocatoria de oposiciones para la provisión de una plaza de requinto en el aviso aparecido en el *Diario de Madrid* del viernes 27 de agosto de 1824:

“Cuerpo de Voluntarios Realistas de infantería. En la banda de música de este Cuerpo, se halla vacante la plaza de requinto: los que quieran optar a ella se presentarán al capitán de música D. Juan María Blanco, que vive calle del Prado, número 2, cuarto principal”²⁰¹⁸.

²⁰¹⁴ *El Español* (Madrid). Martes, 24 de noviembre de 1846. Pág. 4.

²⁰¹⁵ *El Español* (Madrid). Jueves, 26 de noviembre de 1846. Pág. 4.

²⁰¹⁶ *El Contemporáneo* (Madrid). Sábado, 10 de septiembre de 1864. Pág. 1.

²⁰¹⁷ *Diario de Madrid* (Madrid). Sábado, 5 de abril de 1823. Pág. 2.

²⁰¹⁸ *Diario de Madrid* (Madrid). Viernes, 27 de agosto de 1824. Pág. 2.

En ocasiones aparecían avisos de oposiciones para ingresar en agrupaciones bandísticas militares de gran prestigio, como por ejemplo la banda de Alabarderos, antepasado de la actual banda de la Guardia Real. Así, en el diario madrileño *El Clamor Público* del jueves 24 de noviembre de 1859 se podía leer:

“BOMBARDÓN, REQUINTO Y CLARINETE. –Hallándose vacantes en la banda de música del cuerpo de alabarderos las plazas de bombardón, requinto y clarinete, y debiendo proveerse por oposición, los individuos que quieran optar a ellas presentarán sus solicitudes en el término de un mes, contado desde esta fecha en la secretaría de dicho cuerpo, sita en el Real Palacio, de once a una de la mañana”²⁰¹⁹.

Precisamente, las oposiciones a puestos que se consideraban de especial importancia y relevancia musical en el conjunto del país se publicitaban a lo largo del mismo. Así, en 1906 las oposiciones a la banda del Real Cuerpo de Alabarderos con sede en Madrid, aparecían publicitadas incluso en la prensa de una ciudad tan alejada de la capital como Gijón:

“VACANTES. En la banda de música del Real Cuerpo de Alabarderos existe vacante una plaza de clarinete.

Los opositores tendrán la obligación de ejecutar dos obras, una que recibirán en el acto de la oposición y otra estudiada que será el séptimo Aire variado de H. Klosé (Editor Alphonse Leduc, 3 Rue de Grammont, París)”²⁰²⁰.

Es evidente que las convocatorias de oposiciones a clarinetista militar no estaban centralizadas únicamente en Madrid, sino que se llevan a cabo en todas aquellas ciudades donde estaban acuarteladas las propias bandas militares. Es el caso del aviso aparecido en el diario barcelonés *La Vanguardia* del 24 de marzo de 1883:

“Para el día 15 del próximo abril -si el ser día festivo no lo impide- tendrán lugar en el cuartel de santa Madrona las oposiciones a las plazas vacantes de músicos de primera, requinto y de 2ª, clarinete primero del primer regimiento de artillería de a pie”²⁰²¹.

Ya en abril de 1903 se puede citar otro aviso publicitario aparecido en el diario *La Dinastía* de Barcelona:

“Existiendo vacantes en el Batallón de Cazadores de Alba de Tormes, núm. 8, de guarnición en esta plaza, tres plazas de músicos de tercera clase, de las cuales dos son para el instrumento clarinete y una para cornetín. Los que deseen tomar parte en el concurso que para cubrir las se verificará en el Cuartel del Buensuceso que ocupa el expresado cuerpo, dirigirán su petición por medio de instancia al señor teniente coronel primer jefe del mismo antes del 27 del actual, expresando en ella

²⁰¹⁹ *El Clamor Público* (Madrid). Jueves, 24 de noviembre de 1859. Pág. 3.

²⁰²⁰ *El Noroeste* (Gijón). Martes, 29 de mayo de 1906. Pág. 1.

²⁰²¹ *La Vanguardia* (Barcelona). 24 de marzo de 1883 (Edición de la tarde). Pág. 2.

su domicilio los que fueren paisanos y acompañada de la cédula personal y certificado de buena conducta”²⁰²².

Lo anteriormente dicho se comprueba además cuando se observa como también se publicitaron oposiciones a músicos militares en la especialidad de clarinete en ciudades de menor importancia. Es el caso del diario gijonés *El Noroeste* del viernes 18 de noviembre de 1904, en el que se puede leer:

“Militares. En el Regimiento de Infantería de San Fernando núm. 11, se halla vacante una plaza de músico de tercera clase, correspondiente a clarinete, que deberá ser cubierta por concurso.

Los que pretendan dicha plaza deberán dirigir las instancias antes del día 30 del mes actual al jefe del expresado cuerpo”²⁰²³.

También se puede citar el caso de una ciudad de provincias como Gerona. En el diario *La Lucha* del domingo 14 de mayo de 1899 de dicha capital catalana se puede leer:

“Debiendo cubrirse por concurso el día 28 del corriente, en el Regimiento Infantería de Guipúzcoa que guarnece esta plaza, una vacante de músico de 1ª (correspondiente a clarinete), dos de 2ª (cornetín y fiscorno), tres de 3ª (caja, bombo y bajo) y dos de educando (trombón y bajo), los aspirantes a las mismas podrán dirigir sus instancias al coronel del cuerpo hasta el día 26”²⁰²⁴.

Con todo, había ocasiones en las que los músicos militares eran contratados sin más, y no pasaban la correspondiente oposición. Este extremo se puede constatar en el aviso publicitario aparecido en el diario barcelonés *El Constitucional* del 6 de enero de 1842:

“Se necesita un clarinete principal y un flautín para música militar. Los sujetos a quienes este aviso pueda interesar, sírvanse presentarse en la travesía de Lancaster, núm. 14, piso segundo, donde se avistarán con el sujeto que debe contratarles”²⁰²⁵.

Junto con las oposiciones a bandas militares, en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX destacaron especialmente las plazas de clarinetista en bandas civiles municipales de carácter profesional. Así, son numerosos los ejemplos que se pueden citar, como los registrados en Barcelona tras la fundación de su banda municipal en 1886, o en Madrid en 1909 con el mismo motivo²⁰²⁶. En el caso concreto de Barcelona,

²⁰²² *La Dinastía* (Barcelona). Domingo, 19 de abril de 1903. Pág. 2.

²⁰²³ *El Noroeste* (Gijón). Viernes, 18 de noviembre de 1904. Pág. 4.

²⁰²⁴ *La Lucha* (Gerona). Domingo 14 de mayo de 1899. Pág. 2.

²⁰²⁵ *El Constitucional* (Barcelona). 6 de enero de 1842. Pág. 4.

²⁰²⁶ ADAM FERRERO, B. “Bandas”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Vol. II. Madrid: SGAE, 1999. Pág. 133.

se puede citar el aviso aparecido en el diario barcelonés *La Dinastía* del miércoles 15 de enero de 1896:

“El Ayuntamiento anuncia que los ejercicios de oposición a las plazas de profesores de la Banda-orquesta, se verificarán en el Salón de la Reina Regente del Palacio de Bellas Artes, a las cinco de la tarde, en los días y por el orden que a continuación se expresan:

[...] Día 27. –Los que opten a las plazas de requinto solista y de 2ª; de clarinete solista y de 1ª.

Día 29. –Los que aspiren a clarinetes de 2º pertenecientes actualmente a la Banda.

Día 31. –Los que solicitan desempeñar plazas de clarinete de 2ª, que no pertenezcan en la actualidad a la Banda.

[...] En el Negociado de Gobernación, durante las horas laborables, se entregará a los opositores, con la antelación prevenida en el anuncio de oposiciones, la pieza impuesta en el Jurado”²⁰²⁷.

La creación de bandas municipales, y el acceso a las mismas por oposición fue un hecho muy común en los primeros años del siglo XX. Como ejemplo concreto se puede citar el caso de Gijón, ciudad en la que se convocaron oposiciones en enero de 1905:

“Banda Municipal. La Comisión de Festejos anuncia a concurso las siguientes plazas que se hallan vacantes en la Banda municipal de música:

Subdirector (clarinete), dotada con el sueldo anual íntegro de 1642’50 pesetas.

[...] Los instrumentistas que deseen optar a dichas plazas, deberán solicitarlo del señor alcalde de Gijón, en el plazo que media hasta el 20 del actual, teniendo presente que los músicos contraen como obligación principal la de servir en la Banda, según determina el artº. 11 del reglamento de la misma, el cual se halla a disposición de los solicitantes en la administración de este periódico”²⁰²⁸.

También el caso de la banda municipal de Orense, en la que se convocaban oposiciones para clarinete y fliscorno solista en anuncio publicado el 14 de mayo en el mismo diario gijonés *El Noroeste*:

“Hállanse vacantes en la música municipal de Orense dos plazas, una de solistas de clarinete y otra de solistas de fliscorno.

La primera está dotada con 1100 pesetas anuales y la segunda con 1200.

Estas plazas se proveerán por oposición en el próximo mes de junio”²⁰²⁹.

Si bien, y como se acaba de demostrar, el empleo como intérprete clarinetista en el seno de una banda, fuera esta civil o militar, fue el más frecuente a lo largo de toda la época estudiada existieron otras ocupaciones especializadas tales como la enseñanza del

²⁰²⁷ *La Dinastía* (Barcelona). Miércoles, 15 de enero de 1896. Pág. 2.

²⁰²⁸ *El Noroeste* (Gijón). Viernes, 13 de enero de 1905. Pág. 4.

²⁰²⁹ *El Noroeste* (Gijón). Martes, 14 de mayo de 1901. Pág. 3.

instrumento, que no dejaron de tener su importancia e impacto en la percepción y consideración social que del clarinetista se tenía en la época.

Teniendo en cuenta que el abanico que engloba a los profesionales de la enseñanza del clarinete en la España del siglo XIX es muy amplio, hay que decir que todos tuvieron en común su dedicación práctica a la interpretación. Así, como se ha demostrado a lo largo de los diversos apartados anteriores de la presente Tesis, los distintos profesores que detentaron las cátedras de los principales centros de enseñanza musical del país, desarrollaron simultáneamente una importante carrera como intérpretes virtuosos. Esto es especialmente cierto tanto en lo que se refiere al Real Conservatorio de Madrid, con los ya citados Magín Jardín, Ramón Broca, Antonio Romero, Manuel González, o ya a finales de siglo XIX, Miguel Yuste, como en lo que se refiere al conservatorio barcelonés del Liceo, con clarinetistas virtuosos como los citados Artemisio Salvatori, Emilio Porrini, o ya a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, José Nori. Pero no solo en ellos. Hay que tener en cuenta que especialmente en las últimas décadas del siglo XIX se registró la creación de numerosos conservatorios y centros de enseñanza musical en los que progresivamente se instituyó la enseñanza instrumental del clarinete y que sin duda colaboraron a reforzar una imagen respetable del intérprete clarinetista. Es frecuente en esos casos, encontrar un profesor de clarinete que además de intérprete sobresaliente de su instrumento, no enseña únicamente la técnica e interpretación del mismo, sino también de otras especialidades afines. En este sentido se puede citar el ejemplo del proyecto de fundación del conservatorio de Gerona que en 1888 planteaba la enseñanza de la flauta, oboe, clarinete, y fagot a cargo de un mismo profesor. Ese extremo se documenta claramente en el anuncio municipal aparecido en el diario gerundense *La Nueva Lucha* del domingo 16 de diciembre de 1888, y que ya fue reproducido anteriormente:

“El Ayuntamiento de Gerona ha acordado la creación en aquella capital de una Escuela municipal de música para la enseñanza de *solfeo, canto, instrumentación, armonía, y composición*. [...] Las asignaturas serán enseñadas por cuatro profesores en la siguiente forma: un profesor de solfeo, canto, piano, armonium y órgano, con el haber anual de 600 pesetas; otro de violín, viola, violoncello, contrabajo y arpa, con el haber anual de 600 pesetas; otro de flauta, fagot, clarinete y oboe, con el haber anual de 600 pesetas, y otro de los demás instrumentos que entran en la organización de una grande orquesta, con el haber anual de 600 pesetas. [...]”²⁰³⁰.

²⁰³⁰ *La Dinastía* (Barcelona). 16 de diciembre de 1888. Pág. 5.

El proyecto pasó por diversas vicisitudes²⁰³¹, y finalmente comenzó a funcionar en 1892. Como muestra de ello, se puede citar el anuncio aparecido en el *Diario de Gerona* del jueves 28 de abril de 1892, en el que se señala como profesor de clarinete al citado Miguel Pibernus, quien impartía las clases del propio instrumento, más las de oboe y saxofón:

“AVISO. ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA. CREADA POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ESTA INMORTAL CIUDAD, EN SESIÓN DE 20 DEL CORRIENTE.

Queda abierta la matrícula para las diferentes clases de solfeo, piano, canto, armonía e instrumentación a cargo de los distinguidos profesores que a la vez formarán parte de la Banda-orquesta Municipal, en la forma siguiente:

CLASES	PROFESORES
Solfeo, solfeo coral o de conjunto, teoría del solfeo,	
Piano elemental y superior, canto y armonía	D. José Feliu, Maestro-director
Clarinete, Oboe y Saxofón	D. Miguel Pibernus
Violín y Viola	D. Joaquín Vidal
Violoncello	D. José Serra
Flauta y Flautín	D. Francisco Perich
Trompa	D. Ramón Burset
Contrabajo	D. José Ros

La inauguración tendrá lugar el día 7 de Mayo próximo en dicha Escuela (Salón de descanso del Teatro Principal).

Las condiciones y demás detalles para la inscripción de matriculas, calle del Progreso núm. 10, 1º, 2ª.

Gerona, 27 Abril 1892. –El Maestro-Director, José Feliu. –VºBº. El alcalde interino, Buenaventura Carreras²⁰³².

El caso concreto del citado Miguel Pibernus, sirve como demostración de cómo los docentes clarinetistas de la época desarrollaban sin excepción además de la propia actividad docente, una importante carrera interpretativa como solista, en este caso en las cercanías de la zona de Gerona. Así, se pueden citar diversas reseñas en las que se señala la participación de Pibernus en diversos conciertos y representaciones musicales. Es el caso de la aparecida en el diario gerundense *La Nueva Lucha* del domingo 13 de marzo de 1887:

“Hoy la Sociedad «Odalisca» obsequiará a sus socios con una velada en la que además de la orquesta tomarán parte el coro «La Joven Gerona» y otros apreciables artistas.

Las piezas que contiene el programa son:

1ª Parte. -1º. Rosita, sinfonía por la orquesta; Escalas. -2º. Lo somni de una verge, Coro a voces solas; Clavé. -3º. Alla Stella confidente, Romanza para canto y piano, por los Sres. Villamartín y Malagrida; Robando. -4º. Flores Rosinianas, Fantasía de clarinete por el Sr. Pibernus y orquesta; Cavallini. -2ª parte. -1º. Jone,

²⁰³¹ El desarrollo e historia del conservatorio de Gerona ha sido objeto de estudio para BRUGUÉS I AGUSTÍ, Lluís. *La música a Girona. Historia del Conservatori...*

²⁰³² *Diario de Gerona* (Gerona). Jueves, 28 de abril de 1892. Pág. 7.

Sinfonía por la orquesta; Petrella. -2º. ¡Al mar!, Barcarola cantada por el Sr. Guardiola, acompañado por su autor; Malagrida. -3º. Non ti Acordar di me, risposta a «Alla Stella confidente», por los Sres. Villamartín y Malagrida; Robando. -4º. ¡Gloria a España! Cantata por el Coro y Orquesta; Clavé²⁰³³.

En el mismo diario, en esta ocasión en su edición del 27 de julio de 1889, se puede leer:

“Esta noche de nueve a once se celebrará en el «Café restaurant de Vila» el primero de los conciertos con que el dueño de dicho acreditado establecimiento obsequiará a sus parroquianos y al público en general.

Dada la reconocida competencia de los profesores de piano, clarinete y violín, señores Soler, Pibernus, Vila y Serra, que forman el cuarteto encargado del citado concierto, no dudamos que los concurrentes se retirarán complacidos y satisfechos de haber pasado una agradable velada²⁰³⁴.

Poco tiempo después, en agosto del mismo año, volvía a aparecer el citado intérprete en concierto. De nuevo en el diario *La Nueva Lucha* del 14 de agosto de 1889 se puede leer:

“Los señores Soler, Pibernus, Perich, Vila y Serra profesores de piano, clarinete, flauta y violín respectivamente darán esta noche en el Café-Restaurant de Vila el cuarto de los conciertos que tienen contratados, bajo el siguiente programa:

1º. Sinfonía. –L’Estog, Auber. -2º. Gran fantasía de clarinete sobre motivos de la ópera «I Puritani», Bellini. -3º. Marcha de la ópera «Tannhauser», Wagner. -4º. Gran dúo de violines «Adiós a Nápoles», Cotó. 5º. Pupurri sobre motivos de la ópera «Il Trovatore», Verdi. -6º. Aglae, tanda de Valses, Vaultefel²⁰³⁵.

Los conciertos para solista eran en sí mismos una actividad que ayudaba a completar los ingresos económicos de los propios intérpretes clarinetistas, aunque casi siempre, y debido a su poco enraizamiento en la España de la época tal y como denunciaba el propio Antonio Romero, de forma complementaria a otras actividades, fundamentalmente las anteriormente citadas, tales como la interpretación en el seno de una banda militar o civil, la enseñanza o incluso la interpretación del clarinete como miembro de una orquesta teatral. Con todo, se puede citar algunos casos curiosos, como el aparecido en la revista madrileña *La España Musical y Literaria* del miércoles 18 de octubre de 1854, y en el que se documenta como un músico militar especializado en la interpretación del requinto, y cuyo nombre respondía a Villeti, músico mayor del regimiento de la princesa, había registrado un considerable éxito en un concierto camerístico en el que sin embargo había tocado la flauta:

²⁰³³ *La Nueva Lucha* (Gerona). Domingo, 13 de marzo de 1887. Pág. 3.

²⁰³⁴ *La Nueva Lucha* (Gerona). 27 de julio de 1889. Pág. 3.

²⁰³⁵ *La Nueva Lucha* (Gerona). 14 de agosto de 1889. Pág. 3.

“CONCIERTO. En la noche de sábado 14 del corriente tuvimos el placer de asistir al notable concierto, que en uno de los salones del Conservatorio de Música dio el célebre guitarrista señor Cano, y en el que tomaron parte las señoritas Santafé y Granados, y el distinguido profesor, músico mayor del regimiento de la princesa, señor Villetti.

[...]

Fáltanos hablar del señor Villetti. Dicho señor es un excelente flautista: así lo demostró en la difícil pieza que tocó de la *Figlia del Regimento*, cuyo andante ejecutó con toda la expresión de que es susceptible el instrumento. A un buen fraseado reúne el señor Villetti una intrépida, brillante y muy limpia ejecución; pues el diluvio de notas que constituyen las variaciones de dicha pieza fueron ejecutadas con claridad y delicadeza, distinguiéndose sobre todo por la rapidez y buena acentuación en su doble golpe de lengua, cosa tanto más de extrañar cuanto que el instrumento a que más especialmente se consagra el señor Villetti no es la flauta, sino el requinto, cuyas embocaduras son del todo opuestas. El señor Villetti recogió una buena cosecha de aplausos”²⁰³⁶.

En definitiva, se puede afirmar sin demasiados problemas, que la gran variedad de ocupaciones y actividades profesionales que desempeñaban los clarinetistas decimonónicos, convergían en la característica común de un elevado nivel de virtuosismo, lo cual era un cierto signo de reconocimiento y estatus social entre el público de la época. En ocasiones muy concretas, y tratándose de la élite de los intérpretes de la época, la popularidad y la excelencia de sus dotes musicales explicaban la consecución de importantes reconocimientos públicos. Así por ejemplo, se puede citar el caso de Antonio Romero, quien ya desde mediados de siglo acumuló diversos premios a su labor, algunos de carácter económico, y otros simplemente honorarios:

“CRÓNICA DE TEATROS. [...] –S. M. ha concedido sueldos de gracia de 7000 rs. a los profesores supernumerarios de la capilla don Pedro Sarmiento, flauta, y don N. Romero, clarinete [no cabe duda de que la inicial «N» se trata de una errata, refiriéndose la reseña a Antonio Romero]”²⁰³⁷.

“GACETILLA. Cruz. Se ha concedido la cruz de Carlos III al clarinete de la capilla real señor Romero”²⁰³⁸.

Otra situación sería la experimentada por los clarinetistas *amateurs* especialmente los que tenían un nivel técnico muy limitado, que como se verá a continuación fueron objeto en numerosas ocasiones de diversas sátiras humorísticas.

²⁰³⁶ *La España Musical y Literaria. Revista filarmónica, dramática, literaria y biográfica* (Madrid). Miércoles, 18 de octubre de 1854. Pág. 3.

²⁰³⁷ *El Clamor Público* (Madrid). Lunes, 15 de julio de 1850. Pág. 4.

²⁰³⁸ *La Iberia. Diario liberal de la mañana* (Madrid). 22 de mayo de 1857. Pág. 3.

VIII.2. La consideración social del clarinetista aficionado en el siglo XIX: sátira y humor relacionados con el instrumento.

La popularidad del clarinete como instrumento de gran predicamento entre los músicos *amateurs* en la España del siglo XIX es indiscutible. Como ya se ha explicado, el gran auge que experimentaron las bandas militares, y la cada vez mayor presencia de agrupaciones civiles en la época, son los elementos principales que explicarían este hecho. Una prueba de la expansión del clarinete hacia el mundo de lo popular la constituye sin lugar a duda, la cantidad y tipología de partituras publicadas destinadas simultáneamente al propio clarinete, al violín o a la flauta a solo, sin acompañamiento alguno, y aparecidas en arreglos debidos a diversos editores de las décadas centrales del siglo XIX. En este sentido, si se tiene en cuenta la evidencia de que la edición musical fue un importante negocio en la España de las últimas décadas del siglo XIX²⁰³⁹, no es difícil entender que como tal negocio, si efectivamente no hubiera habido un mercado suficiente para este tipo de repertorio que hiciese rentable su publicación, es seguro que el mismo nunca habría visto la luz. De este corpus de composiciones es especialmente notable el conjunto que recibe el nombre de *Ecos de la Zarzuela*, publicado por el editor hispano-francés Casimiro Martín (Toulouse, 1811; París, 1888)²⁰⁴⁰ a lo largo de las tres primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de una colección que consiste en su totalidad en arreglos y adaptaciones de fragmentos muy populares de zarzuelas y operetas de la época, debidas a los autores de moda en aquellos momentos, tanto españoles como extranjeros, y que servirían como música de consumo yailable para los aficionados (ejemplos en fotografías VII-3 y VII-4).

Además de las propias partituras, se puede transcribir algunos avisos publicitarios aparecidos en la prensa de la época, en los que se informaba de la puesta a la venta de este tipo de materiales. Un ejemplo es el aparecido en el diario madrileño *El Clamor Público* del viernes 19 de febrero de 1847:

“MÚSICA PARA BAILE. –EL MULETERO DE SEVILLA, tanda de rigodones para piano a dos y cuatro manos, dedicadas a S.A.R. el duque de Montpensier. [...] Dichas piezas se hallan de venta en el gran almacén de música, pianos y demás instrumentos de don C. Martín, calle de Correos, número 4, casa de don A. Cordero.

[...] También se halla un surtido de valsos y rigodones para flauta, violín, clarinete, flageolet, cornetín y guitarra... etc. Por 5 rs. se da una tanda de valsos y

²⁰³⁹ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. “Editores e impresores. I. España” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IV. Madrid: SGAE, 1999. Págs. 606-620.

²⁰⁴⁰ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. “Martín (I). 1. Martín Bessières, Casimiro” En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. VII. Madrid: SGAE, 2000. Pág. 230.

una de rigodones, arreglados para dichos instrumentos. Hay métodos, valeses, rigodones y piezas de ópera en cifra a real y 2 rs.

NOTA. Se hallan también los valeses y rigodones tocados en los bailes del Real Palacio²⁰⁴¹.

Este tipo de anuncios se repitieron durante años, en consonancia con la popularidad del repertorio que trataban de publicitar. Así, en el mismo diario madrileño, pero en este caso del martes 25 de abril de 1854 se puede leer:

“MÚSICA. El Trovador. En el gran almacén de música y pianos de Casimiro Martín, calle del Correo, núm. 4, frente a los correos, se halla de venta un álbum de CINCO BAILES DE SALÓN para piano, compuestos sobre dicha ópera, por José Rogel.

Consta de una polka, schotisch, polka-mazurka, redowa y wals.

Dichas piezas son de fácil ejecución; se venden también sueltas.

En el citado almacén se halla la cavatina de tiple para piano, y la canción de la Gitana para canto.

Hay también dichas piezas de baile para flauta, violín y clarinete. (C.M.)²⁰⁴².

La proliferación de este tipo de repertorio, y del músico aficionado que normalmente lo interpretaba generó situaciones y comentarios de orden sarcástico en la prensa decimonónica española, que se localizan aproximadamente desde mediados de siglo. Así, se puede citar una descripción costumbrista, no sin un cierto trasfondo crítico, referida a un baile en un pueblo de provincias, en el que la música la aportaba un único clarinete, interpretado por el zapatero del lugar, sin duda un músico de carácter aficionado no demasiado hábil, si se hace caso del adjetivo peyorativo que se le adjudica:

“[...] y se dirige a la casa donde está preparado el baile, y se han reunido todos los señoritos y señoritas del pueblo, quienes a la música de alguna tartamuda guitarra, o a lo más de un chirriante clarinete tocado por el zapatero, rompen el gran soirée con un saltibrincado rigodón²⁰⁴³.

Un caso muy similar, se localiza en la celebración de la fiesta del Carmen en el pequeño pueblo de Velorio, muy cercano a Llanes, Asturias, el cual se describe en una reseña aparecida en *El Correo de Llanes* del lunes 20 de julio de 1896, y en el que de nuevo se puede observar la aparición de un violín y un solitario clarinete, para animar los festejos:

“[...] Por la tarde la fiesta profana se vio animada en extremo, pues fueron muchas las personas que acudieron tanto de esta villa como de los pueblos inmediatos, organizándose con tal motivo multitud de bailes, en los cuales Juan

²⁰⁴¹ *El Clamor Público* (Madrid). Viernes, 19 de febrero de 1847. Pág. 4.

²⁰⁴² *El Clamor Público* (Madrid). Martes, 25 de abril de 1854. Pág. 4.

²⁰⁴³ *Semanario Pintoresco Español* (Madrid). 3 de agosto de 1845. Pág. 2.

con su violín y Condolías (hijo), con la gaita y clarinete, ejecutaron piezas para todos los gustos²⁰⁴⁴.

Fotografía VII-3
Colección *Ecos de la Zarzuela*.
***Los Diamantes de la Corona* de Barbieri**
Dúo “¿Por qué me martirizas linda morena?”²⁰⁴⁵.

LOS DIAMANTES DE LA CORONA.

Zarzuela en 3 actos del Maestro Barbieri.

DUO,

(Por que me martirizas linda morena)

No. 10.

Precio 7 R.

arreglado para Flauta, Violin ó Clarinete.

And.^{te}

un poco mas:

C. M. 691.

²⁰⁴⁴ *El Correo de Llanes* (Llanes). Lunes, 20 de julio de 1896. Pág. 3.

²⁰⁴⁵ BNE. Sign. Mp 1610/35

Fotografía VII-4
Colección *Ecos de la Zarzuela*.
El Amor y el Almuerzo de Gaztambide
Seguidillas “Cuando pongo en la mesa los tenedores”²⁰⁴⁶.

EL AMOR Y EL ALMUERZO.
Zarzuela en un acto del Maestro Gaztambide.
SEGUIDILLAS, No. 15.
Prapichul. (cuando pongo en la mesa los tenedores) Precio 5 R?
Allegretto. arregladas para Flauta, Violin ó Clarinete.

C. M. esp.

²⁰⁴⁶ BNE. Sign. Mp 2808/4

Una situación bastante repetida, fruto de la proliferación de los músicos *amateurs* y su afición por tocar su instrumento preferido, no solo el clarinete, sino otros muchos como el piano, el violín o el cornetín de pistones, eran las frecuentes quejas vecinales por las molestias que estos ocasionaban, y en las que normalmente no salían muy bien paradas las “habilidades” del intérprete aficionado. Un ejemplo típico y muy representativo es el artículo periodístico de carácter sarcástico aparecido en el madrileño *Semanario Pintoresco Español* del 12 de diciembre de 1852, y en el que con gran humor se denuncia esta situación:

“Los Pianos Proscritos.

Un amigo nuestro se propuso días pasados dar un ejemplo verdaderamente heroico y filantrópico a todos los propietarios de la corte.

[...] Dicho amigo se empeñaba en colocar en la fachada de su casa un aviso monstruo con las siguientes palabras. – NO HAY PIANO ALGUNO EN ESTA CASA – No quería dar a entender con semejante advertencia que en los cuartos desalquilados hacían falta pianos, sino que de ningún modo se admitían inquilinos que los tuviesen.

[...] Deseo poco cristiano sin duda, peor que solo llega a ser un pecado venial, cuando se tiene por vecino a un músico que, a pretexto de que los laureles de Thalberg le impiden dormir, nos tiene despiertos toda la noche ejecutando un trozo de Liszt.

Una casa por alquilar, de la cual se proscribiesen los pianos, tendría derecho para poner por muestra: AL PARAISO TERRESTRE.

[...] Pero esto podrá consistir en que, desconfiando del piano, el propietario de la casa no se acordará del violín ni del clarinete.

El clarinete es un enemigo formidable.

Un principiante de violín debe considerarse como una calamidad pública.

Llega un inquilino con el rostro más angelical del mundo, y deja que le registren sus baúles para probar que es hombre inofensivo; entre sus muebles no se ve ningún piano, ni de cola, ni vertical: no hay pues inconveniente en que se instale, y el propietario se restrega las manos de puro contento.

¡Infeliz! Aquel enemigo del sosiego vecinal a quien acaba de entregar el cuarto, lleva en los bolsillos del gabán otro instrumento más pérfido que el piano.

No bien ha tomado posesión de su estancia, y cuando los vecinos van a entregarse al sueño, empuña su clarinete o su cornetín de pistón, y empieza a alborotarles los cascos con el *Ay duquesa, duquesa, duquesa*, o con el *Yo soy la nata y la flor*. [...]²⁰⁴⁷.

Ejemplos de artículos periodísticos similares aparecen repetitivamente a lo largo del resto de la centuria. Así, en la revista madrileña *Gil Blas* del 26 de mayo de 1867, se ha localizado otro ejemplo:

“[...] Déles Ud. de comer, y ni siquiera se permiten molestar al vecino.

Yo que he tenido debajo de mi habitación una casa de vacas, puedo asegurar bajo palabra de honor que jamás me han molestado, -ni tocando el piano, ni emborrachándose, ni armando jaleo a deshora de la noche.

²⁰⁴⁷ *Semanario Pintoresco Español* (Madrid). N.º 50. 12 de diciembre de 1852. Pág. 400.

Y mientras por su modo de vivir se hacían acreedoras a la benevolencia de los vecinos, un caballerete del segundo nos aturdiría tocando el clarinete con tan decidida afición, que hubiéramos deseado, por una de esas transformaciones que tanto abundan en *Las Mil y una noches*, convertirlo de repente en vaca, para gloria del arte y descanso de la vecindad. [...]”²⁰⁴⁸.

Las citadas denuncias aparecieron incluso en forma de poemas satíricos, como el debido a un tal Manuel Soriano, y aparecido en la revista semanal *Nuevo Mundo* de 25 de febrero de 1897:

“[...] Ya pasaron aquellos
tiempos felices
de costumbres tan puras
y tan sencillas,
en que hablando un poeta
de las perdices,
escribía seis carros
de redondillas.
Pasaron las vecinas
encantadoras,
que cantaban romanzas
¡ay! en falsete,
y el vecino cargante
que a todas horas
ejecutaba solos
de clarinete. [...]”²⁰⁴⁹.

Incluso se puede documentar la presencia de referencias al tema en cuestión en la sección de chistes de los periódicos. Es el caso del chiste aparecido en el diario barcelonés *La Dinastía* del sábado, 9 de septiembre de 1899:

“Pasatiempos. Un médico ilustre dice a uno de sus clientes:
-Eso no es nada, dentro de ocho días estará usted bueno. Pero si no quiere usted recaer, tiene que renunciar en absoluto a tocar el clarinete.
Después de haber salido el cliente, pregunta al doctor un amigo que estaba delante:
-¿Por qué le ha prohibido usted que toque ese instrumento?
-Porque vive en el cuarto segundo de esta misma casa”²⁰⁵⁰.

Por otro lado, y si bien como se vio anteriormente, las agrupaciones bandísticas eran normalmente muy bien recibidas, aplaudidas y en numerosas ocasiones incluso se podría decir que admiradas por el público en general, también se registran ejemplos en los que se puede detectar un cierto trasfondo crítico hacia las bandas de aficionados con un deficiente nivel interpretativo, denominadas en las fuentes de la época en numerosas ocasiones *murgas*, o decididamente irónico con respecto a su exagerada proliferación,

²⁰⁴⁸ *Gil Blas* (Madrid). Año IV. Nº 68. 26 de mayo de 1867. Pág. 1.

²⁰⁴⁹ *Nuevo Mundo* (Madrid) Año IV. Nº 164. 25 de febrero de 1897. Pág. 4.

²⁰⁵⁰ *La Dinastía* (Barcelona). Sábado, 9 de septiembre de 1899. Pág. 3.

como medio de subsistencia o de conseguir un sobresueldo para los músicos. En el primer caso, se podría clasificar la descripción que de la festividad madrileña del día de San Isidro aparece en el periódico madrileño *La Risa* del 14 de mayo de 1843, y en la que precisamente se describe la actuación bastante deficiente de una de las citadas *murgas*:

“[...] Tres cuartos cuesta el dar dos vueltas en la máquina del *tío Vivo*, y por tan poca cosa sería una tacañería el dejar de columpiarse y hacer círculos concéntricos al compás de una *murga* que cuando se la ve tiene clarinete y fagot, pero cuando se la oye no aparece más que el pom, pom, pom, del bombo, y el chim, chim, chim, de los platillos tan destemplados que parecen collar de cascabeles o sonajero de niños”²⁰⁵¹.

También en una reseña aparecida en el diario madrileño *El Clamor Público* del miércoles 4 de junio de 1851 se puede observar el bajo nivel del que normalmente hacían gala dichas agrupaciones musicales de aficionados:

“Los vecinos de la calle de Leganitos disfrutaron la otra tarde del placer poco común de extasiarse oyendo piezas escogidas por una murga. La orquesta se componía de un figle, dos trombones, un clarinete, un clarín de armonía y una corneta lisa: dos pares de platillos con un bombo concluían el resto. Tales fueron los berridos de los trombones, tan desagradable los chirridos del clarinete, tan desmayadas las notas que de vez en cuando y *ad libitum* despedía el mal aventurado figle, que todas las alimañas del barrio, gatos, perros y papagayos comenzaron a maullar los unos, a ladrar los otros y a gritar los demás. Agréguese a esta armonía la silba más estrepitosa que han oído orejas humanas, ejecutada por una turba de chiquillos, y se vendrá en conocimiento del buen rato que pasarían los vecinos de aquella calle. La función musical concluyó con enfundar los músicos sus instrumentos, desbandarse para evitar los proyectiles que contra ellos se lanzaban y huir como pudieron de aquel campo de Agramante, jurando no volver por aquellos barrios aunque nombraran ministros de hacienda o arzobispos a todos sus habitantes”²⁰⁵².

En el diario madrileño *La España* del jueves 12 de julio de 1866, se publicó un pequeño artículo en el que de nuevo se ironizaba tanto con la propia plantilla de las *murgas*, como su nivel:

“Murga. He aquí algunas observaciones sobre ese desacierto de la armonía, que se llama *Murga*. Una murga, cortada por el patrón de las que ejercen en la coronada villa, es susceptible de diversificación, mediante las combinaciones siguientes:

Murga soportable o templada. –Clarinete, flauta y figle.

Murga de segundo orden, o cencerro. –Clarinete, figle y cornetín.

Detonación fulminante, sinapismo musical, o murga rabiosa. –Clarinete, figle, corneta y serpentón.

A esta suele agregarse a veces el bombo o redoblante, y cuando sucede, no queda vidrio sano en la calle donde funciona.

²⁰⁵¹ MARTÍNEZ VILLER GAS, Juan. “El Día de San Isidro” En: *La Risa*. (Madrid). 14 de mayo de 1843. Pág. 54.

²⁰⁵² *El Clamor Público* (Madrid). Miércoles, 4 de junio de 1851. Pág. 3.

Como ven nuestros lectores, la murga se compone siempre, por regla general, de una trinidad de elementos musicales, representados por combinaciones diversas, que se pueden formar entre los sonidos de la flauta, del clarinete, del fígle, del cornetín, del serpentón, y del bombo o redoblante. Lo que no admite duda, es que todas estas combinaciones ofrecen el mismo resultado: es decir, un resultado perverso contra el sistema nervioso y contra el tímpano del oído”²⁰⁵³.

El segundo caso, referido a la proliferación de pequeñas bandas en la España de mediados del XIX, se puede observar claramente en el texto extremadamente irónico y socarrón aparecido también en la revista madrileña *El Mundo Nuevo* del sábado 5 de julio de 1851. En este texto, se intuye la relación entre estas agrupaciones y su planteamiento como medio de subsistencia o de mejora de los ingresos económicos para muchos músicos aficionados.

“MADRID. Anoche hemos visto en el Prado dos compañías de músicos ambulantes, otra junto a la calle de Cedaceros, y frente a la de Peligros otra.

El señor Bravo Murillo dice que esto es un derroche musical, que no se halla en el caso de permitir.

Un despilfarro de pulmones en lo que tocan instrumentos de viento, y una prodigalidad escandalosa de manos en los que tañen instrumentos de cuerda.

Pero después de reflexionarlo bien, ha pensado imponerles una contribución sobre los instrumentos, y al efecto va a mandar cercenar dos pulgadas a cada clarinete y cada serpentón.

Los músicos dicen que si le es indiferente a S.E. y quiere dejarles la integridad de sus instrumentos, que de las ocho notas de música solo usarán seis, y que mandarán los *fas* y los *res* a las arcas del Tesoro”²⁰⁵⁴.

Un interesante artículo referido al mismo tema anteriormente citado, apareció en el diario madrileño *El Clamor Público* del jueves 7 de octubre de 1858, el cual por su extensión se transcribe en el Anexo I.12. *La “murga” en España a mediados del siglo XIX* incluido en el 2º volumen de esta misma Tesis Doctoral.

Por otro lado, una cuestión interesante en sí misma en lo que se refiere a la visión que de la interpretación clarinetística se tenía en la época eran las distintas consideraciones médicas que de ella se derivaban. Así, se han localizado diversos comentarios, algunos de carácter irónico, pero otros procedentes de tratados médicos de la época, en los que se señala la ejecución musical en el clarinete como un factor de riesgo para contraer enfermedades del aparato respiratorio. Así, inserto en una poesía satírica aparecida en el periódico madrileño *La Risa* de 10 de septiembre de 1843, se puede leer:

“¿Y dar aire a mi moflete?
Antes me ataran a un tronco

²⁰⁵³ *La España* (Madrid). Jueves, 12 de julio de 1866. Pág. 4.

²⁰⁵⁴ *El Mundo Nuevo* (Madrid). Sábado, 5 de julio de 1851. Pág. 3.

que mis pulmones sujete
al, a veces clari-ronco
que titulan *clarinete*²⁰⁵⁵.

Por su parte, en varios tratados de medicina, fechados en 1857 y 1853 respectivamente, se recomendaba ser cauto con la interpretación de los instrumentos de viento en general, y lógicamente también del clarinete

“[...] Los ejercicios de la voz y de la palabra, algunas veces acusados de haber contribuido al desarrollo de los tubérculos, pueden por el contrario, cuando son dirigidos con prudencia y medida, fortificar los órganos respiratorios. Es preciso casi siempre exceptuar de ellos sin embargo el ejercicio de los instrumentos de viento (flauta, clarinete)”²⁰⁵⁶.

“[...] El abuso del canto, el tocar la flauta, el clarinete, serpentón, cornetín y demás instrumentos análogos, predispone a los jóvenes a la tisis pulmonar, lo mismo que el uso del tabaco, sumamente funesto a la parte física y moral de los adolescentes [...]”²⁰⁵⁷.

La relación con la medicina no acaba en este punto. Ya a principios de siglo XX se localiza en el semanario barcelonés *Pluma y Lápiz* de 25 de octubre de 1903 un texto en el que con suma ironía y total incredulidad se informa de las propiedades curativas de la música, en algo que podría ser la antecesora de la actual *musicoterapia*:

“Siempre hay que aprender algo.

Ahora sabemos por los chicos de la prensa extranjera, que la música es un remedio para distintas enfermedades.

Nos dicen: «El cornetín aplaca las afecciones del corazón; el clarinete ahuyenta la hipocondría; el trombón reanima y facilita la circulación de la sangre...»

¿Sí? Conozco yo murguistas

que, una vez cada semana,

en la calle en donde vivo

y a la puerta de mi casa,

ejecutan cruelmente

chotises y americanas.

Y el trombón y el cornetín

y el clarinete dan lástima.

Aquello es morir, amigos,

Pero morir de rabia.

Oye usted esa banda y dice:

¡Prefiero irme a la otra banda!”²⁰⁵⁸.

²⁰⁵⁵ *La Risa* (Madrid). 10 de septiembre de 1843. Pág. 7.

²⁰⁵⁶ A.A.V.V. *Biblioteca económica de Medicina y Cirugía. Tratado de las enfermedades crónicas del aparato respiratorio*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1857. Pág. 398.

²⁰⁵⁷ BLANCO FERNÁNDEZ, Antonio. *Higiene y Medicina Popular*. Madrid: Imprenta de Pascual Conesa, 1863. Pág. 67.

²⁰⁵⁸ *Pluma y lápiz* (Barcelona). 25 de octubre de 1903. Pág. 18.

IX. Conclusiones.

La investigación realizada en esta Tesis Doctoral ha permitido constatar y documentar la evolución del clarinete en sus aspectos organológicos, técnicos, estéticos o sociales, en el contexto español y en el ámbito de los diferentes géneros musicales desde la aparición del instrumento en el último tercio del siglo XVIII hasta los primeros años del siglo XX. La comparación con el proceso equivalente acaecido a nivel europeo a lo largo de los siglos XVIII y XIX, ha permitido señalar características específicas propias del contexto musical español, claramente distintivas. La descripción de las diferencias, que responde en sí misma a uno de los objetivos planteados en la presente Tesis Doctoral, constituye una parte importante de las conclusiones de la misma, como se explica en las siguientes líneas.

Fruto de la presente investigación, se ha podido documentar la recepción inicial del instrumento en España retrotrayéndola hasta mediados de la década de 1760, y vinculándola claramente desde los primeros momentos con el contexto militar. La nueva datación actualiza y corrige el tópico que mantenía la recepción bastante tardía del instrumento en España, afirmación poco documentada aunque expuesta en escasa bibliografía sobre la materia y que ha predominado en la musicología española hasta la actualidad.

Los dos primeros tercios del siglo XVIII muestran que el clarinete aparenta estar completamente ausente en lo que se refiere al contexto español, mientras que se desarrolla y extiende progresivamente en Europa central, Países Bajos, Italia, Francia e Inglaterra. La clara expansión, difusión y generalización que registró el instrumento en los diferentes géneros musicales en España a lo largo del período comprendido entre ca. 1770 y 1808, especialmente en lo que se refiere a la música teatral y operística, señala una actualización acaecida prácticamente de forma paralela, en realidad con muy pocos años de retraso, respecto a lo ocurrido en otros países europeos. Así, se ha documentado la tímida y esporádica incorporación del instrumento en algunas de las composiciones músico-teatrales representadas en los teatros españoles más importantes a lo largo de la década de 1770. El progresivo aumento en la frecuencia de su participación en las plantillas orquestales acaecido en la década de 1780 terminaría por alcanzar una posición de cierta normalidad a partir del último bienio de la misma.

Teniendo en cuenta lo anterior, se ha comprobado como esta expansión no sólo se produjo en función de la presión externa ejercida por la recepción de los nuevos

repertorios operísticos europeos, fundamentalmente italianos pero con una cierta presencia de ejemplos franceses y centroeuropeos, sino también por la propia evolución lógica de géneros españoles como la tonadilla, que bebían de un contexto popular abonado por la gran difusión social y geográfica del instrumento propiciadas a su vez por la inclusión del mismo en la institución castrense.

El presente trabajo muestra asimismo la escasa importancia que revistió la presencia del clarinete en algunos géneros relacionados con la música instrumental española en el período de ca. 1770 a 1808. Así, aunque se ha documentado sobradamente en España durante finales del siglo XVIII la presencia del género concertante con participación del clarinete solista y acompañamiento orquestal, hay diversos factores que apuntan claramente a que la presencia del citado repertorio se articuló exclusivamente a través de la recepción de un conjunto de composiciones de procedencia foránea, de manera específica de origen alemán o centroeuropeo y francés. Tal afirmación está fundamentada tanto en la documentación citada en el capítulo III, como en la ausencia absoluta de composiciones de este género debidas a compositores españoles.

Por otro lado, y teniendo en cuenta lo anterior, ha sido imposible documentar que gran parte de las distintas tipologías de los géneros camerísticos dieciochescos más frecuentes y visitados en la Europa de la época tuviesen una presencia consistente en España durante el tránsito entre los dos siglos. En este sentido, junto a la existencia de dos únicas menciones o referencias documentales referentes a la interpretación pública de música camerística para instrumentos de viento -concretamente un cuarteto con flauta, clarinete, fagot y trompa aparecidas en Madrid en 1798 y 1799 respectivamente- las únicas fuentes musicales primarias que se han podido localizar hasta el momento datadas en el último cuarto del siglo XVIII, son un conjunto de dúos para clarinete de origen principalmente francés y alemán, así como varias colecciones de tríos para dos clarinetes y fagot, estas últimas adaptaciones de músicas operísticas e instrumentales de diversos autores de la época, franceses, italianos y centroeuropeos. Por ello, si se atiende exclusivamente a las fuentes primarias disponibles, se puede concluir que otros tipos de géneros camerísticos con la presencia del clarinete, como aquellos referidos a agrupaciones mixtas (cuerda y viento), mixtas con teclado (cuerda, viento y teclado), o agrupaciones camerísticas de viento con teclado, no se vieron cultivados en la España de la época referida. Esta situación es especialmente significativa en lo que se refiere al

repertorio para clarinete y trío de cuerda, extremadamente popular en la Europa de la época, y absolutamente ausente en el contexto español.

Pese a lo afirmado anteriormente, es necesario matizar que no debería realizarse una afirmación categórica respecto a la ausencia del clarinete en la música de cámara en España durante el siglo XVIII. Si como es sabido, las copias y ejemplares de las composiciones musicales españolas circulaban predominantemente en forma manuscrita debido a la falta de una mínima infraestructura editorial en la España de aquellos momentos, resultan fácilmente comprensibles los problemas generados en torno a su conservación, y por tanto podrían explicar su pérdida y su total ausencia en la actualidad. Con todo, es evidente que la llamativa falta de tales partituras en la última parte del siglo XVIII y primeros años del XIX, no sólo de música camerística y concertante para clarinete de origen propiamente español, sino también del repertorio camerístico de procedencia europea, constituye un elemento claramente diferenciador respecto al contexto europeo más amplio, en el que este tipo de repertorio tuvo una pujanza creciente con el paso del tiempo, y una gran presencia y circulación ya desde las últimas décadas del siglo XVIII.

Por otro lado, y si bien de forma escasa, se ha documentado en la España del período al que se alude la presencia tanto de repertorios camerísticos relacionados con las agrupaciones de viento englobadas bajo el concepto general de *harmoniemusik*, como de las nacientes y reducidas agrupaciones musicales bandísticas de la época. Las conclusiones que muestran la recepción de dicho repertorio europeo se basan en la conservación de fuentes musicales de carácter primario. Por lo que respecta a las composiciones musicales de los géneros antes citados propiamente españolas, si bien estas no se han conservado, su presencia se ha confirmado fehacientemente mediante diversas fuentes primarias de carácter documental, especialmente hemerográfico.

Al igual que en el caso de las propias tipologías de repertorio y su recepción desde un contexto europeo más general, se ha documentado que la naciente “escuela clarinetística española” se caracterizó por un innegable eclecticismo definido por una clara combinación de influencias de diversa procedencia geográfica -francesas, inglesas y alemanas o centroeuropeas-. Dichas influencias se transmitieron no sólo a través de la presencia de varios clarinetistas virtuosos de origen europeo (Wisse, alemán; Caillet, probablemente francés), sino también por la recepción de instrumentos fabricados en Europa, especialmente en Francia e Inglaterra, con sus características técnicas

especiales en función de su origen geográfico, y que sin duda no dejaban de tener su influencia en los fabricantes locales.

Junto al papel determinante de la música militar, los géneros instrumentales y la música teatral y operística en la expansión del clarinete en el contexto español de finales del siglo XVIII y principios del XIX, se ha podido documentar la nada desdeñable influencia del género religioso. Así, aunque hasta el presente la musicología española ha retrasado la recepción española del instrumento en el contexto religioso hasta fechas tan tardías como las primeras décadas del siglo XIX, se ha podido documentar su aparición ocasional en las capillas prácticamente desde el principio de su recepción en España, a finales de la década de 1760. Dicha presencia se caracterizó inicialmente por la aparición esporádica del instrumento en el contexto de las estrechas relaciones entre las instituciones religiosas y el ámbito militar o castrense, y de la consiguiente circulación e intercambio de músicos e intérpretes clarinetistas entre ambas esferas sociales. Se ha podido documentar cómo ya en las primeras décadas del siglo XIX, el instrumento adquirió finalmente un estatus y una presencia estable, y se podría afirmar que generalizada en las capillas religiosas españolas, todo ello a costa del desplazamiento del oboe.

La combinación simultánea de oboe y clarinete fue infrecuente en el contexto musical español de finales del siglo XVIII y principios del XIX hecho que tendrá, ya en el XIX un desarrollo diferenciado de lo acaecido en la actividad musical cotidiana en Europa. Al igual que ocurría frecuentemente en el más amplio contexto musical europeo, fue típica en España la figura del intérprete clarinetista competente no sólo en su propio instrumento, sino también en otros de viento madera como el propio oboe, la flauta o el fagot, e incluso en otros de cuerda o viento metal.

Respecto a la tipología de los clarinetes empleados en el repertorio musical español, se ha podido documentar la presencia frecuente de los clarinetes afinados en Do, Sib y en menor medida aquellos afinados en La. Al contrario que en el contexto europeo de la época, no se ha documentado sin embargo la presencia de otros clarinetes tales como los sopraninos, denominados en España bajo el nombre de *requintos*, o los clarinetes de tesituras más graves tales como los *cornos di bassetto*, bastante frecuentes especialmente en el ámbito centroeuropeo.

En conclusión, una visión sintética de las características generales del contexto musical español de finales del siglo XVIII y primeros años del XIX señalan a una clara preponderancia de los géneros músico-teatrales y religiosos sobre los instrumentales, y

específicamente dentro de estos últimos, una presencia bastante reducida de los géneros camerísticos. Todos estos elementos se caracterizaban colectiva y transversalmente por un cierto conservadurismo estético, herencia de las tradiciones musicales del último barroco europeo, que se podían observar especialmente en la ausencia generalizada de instrumentos como la viola en la conformación de las plantillas orquestales religiosas, así como en la presencia de un falso policoralismo en las composiciones religiosas, e incluso en muchas ocasiones en el uso y escritura de los instrumentos de viento cuando éstos eran utilizados. Sin embargo, junto a estas tendencias conservadoras, se observa también en los últimos años del siglo XVIII un claro proceso de transformación y evolución inducido sin duda alguna, por la recepción de los nuevos repertorios europeos, especialmente de carácter operístico.

Por otra parte, la participación del clarinete en todos los géneros musicales con presencia efectiva en el contexto musical español del siglo XIX es un hecho absolutamente documentado, desde los de carácter vocal relacionados con la música teatral y la música religiosa, hasta los puramente instrumentales centrados tanto en la actividad orquestal y bandística como en la música de cámara. Un estudio comparativo del uso que del instrumento se realizaba en la música española del siglo XIX muestra que ésta no difiere excesivamente de la realidad europea, si se exceptúan los aspectos directamente relacionados con los géneros camerísticos, con mucha menor presencia en España que en el contexto europeo.

Respecto al género religioso en España, y aunque el clarinete estaba presente en el mismo de forma esporádica ya en las últimas décadas del siglo XVIII, se puede concluir que su generalización en dicho ámbito no se produjo hasta bien avanzado el siglo XIX, aproximadamente en la década de 1820 a 1830. Al igual que en la centuria anterior se ha documentado una intensa relación entre la institución castrense y la eclesiástica, materializada en el frecuente intercambio y movilidad de músicos entre ambas esferas.

Independientemente de que en algunas capillas religiosas siguiera utilizándose con mayor frecuencia el oboe, se ha podido comprobar como a partir de la década citada anteriormente el predominio del clarinete sobre aquel era totalmente indiscutible en el conjunto de capillas musicales españolas. Esta situación se ve reflejada lógicamente en la producción musical de carácter religioso de la época conservada actualmente en los diferentes archivos consultados.

Por otro lado, la presencia en la música religiosa española de las primeras décadas del siglo XIX de solos instrumentales destinados a los instrumentos de viento madera, y específicamente al clarinete es una realidad sobradamente documentada. De hecho, se ha podido observar como la propia configuración de los mismos fue ganando en virtuosismo con el paso del tiempo, en consonancia con el uso particular del instrumento en otros géneros, especialmente en la música teatral y lírica de influencia italiana. Ejemplos concretos de esta realidad son el *Recitado y Aria con coro final* de Ramón Palacio, datado en 1830, así como el *Responsorio 1º del 2º Nocturno de la Asunción a 9, obligado de Clarinete* debido a José María Sequera Sánchez, de 1864. Ambas composiciones han sido transcritas en la presente Tesis Doctoral. Evidentemente, en el ámbito religioso al que se alude, y en un contexto de crisis generalizada de las capillas musicales eclesiásticas, el instrumento se siguió utilizando también como *tutti* e incluso encuadrado en agrupaciones exclusivamente de viento ante la ocasional ausencia de instrumentistas de cuerda competentes. Es el caso de algunas de las composiciones conservadas en el Archivo Musical de la Catedral de Orihuela debidas a autores como José Alexandre, Vicente Miguel Aliaga y José Gil Yuncar, todas ellas datadas en la primera mitad del siglo XIX.

La presencia geográficamente generalizada del clarinete como instrumento absolutamente indiscutible en las orquestas teatrales españolas se puede considerar efectiva ya desde la segunda década del siglo XIX, incluso sustituyendo en numerosas ocasiones a otros de viento madera, especialmente al oboe, del que llegado el caso se prescindía con mayor facilidad.

La gran popularidad del instrumento, y su posición relativamente preponderante sobre el resto de los componentes de la sección orquestal de viento se vio sin duda reflejada en los importantes solos de carácter virtuoso que le fueron confiados en muchas de las composiciones del repertorio lírico español e internacional. Este hecho se puede observar sin duda alguna en el impacto mediático que la interpretación de dichos solos virtuosos merecía en las crónicas de la época, aplaudida incluso en ocasiones por encima de la interpretación de los propios cantantes. Ejemplos como los solos presentes en las óperas *Saffo* de Paccini, *Poliuto* de Donizetti o *Jone* de Petrella aparecieron en repetidas y numerosas ocasiones en las programaciones de los teatros españoles de la época. Entre el repertorio nacional se puede destacar por su impacto e importancia el solo contenido en la zarzuela *El molinero de Subiza* de Pudrid estrenada en 1870 y aplaudido a lo largo de toda la geografía española.

Considerado como instrumento *tutti*, el uso del clarinete en las orquestas españolas del siglo XIX no se salió nunca de los parámetros de escritura propios de la música europea del momento, tanto en lo referido a nivel de dificultad técnica como a combinaciones tímbricas e instrumentales. Como instrumento solista, y al igual que en el resto de la Europa de la época, su escritura en España se caracterizó más por el empleo intensivo del virtuosismo técnico que por las capacidades lírico-expresivas inherentes al propio instrumento. En el conjunto de repertorio al que se ha tenido acceso, no se aprecian rasgos distintivos respecto a las corrientes estilísticas europeas del momento, más allá de una evidente diversidad y falta de estandarización de las plantillas orquestales en lo que al acompañamiento se refiere, muy probablemente fruto de la adaptación de los compositores a los medios instrumentales de que disponía en cada momento. Es el caso de la frecuente ausencia de las violas en el conjunto orquestal de algunas composiciones, como el *Aria para Clarinete* de José Vilá de Forns conservada en el archivo Musical de la Catedral de Granada.

Si bien la escasa cantidad de ejemplos conservados parece indicar que el repertorio español para clarinete solista y orquesta no fue especialmente abundante en el siglo XIX, un análisis detallado de las fuentes disponibles actualmente junto a una búsqueda exhaustiva en diferentes archivos españoles permite afirmar que el mismo disfrutó de una cierta presencia en el contexto musical español del siglo XIX, de forma coherente con el relativo protagonismo que el clarinete disfrutó como instrumento solista con orquesta en las ciudades españolas más importantes, especialmente Madrid y Barcelona, a lo largo de la centuria.

La recepción española de los repertorios europeos para clarinete y orquesta a lo largo del siglo XIX reflejó una primera y tímida influencia francesa y centroeuropea, rápidamente sustituida ya en la tercera década del siglo por una clara y omnipresente influencia de los repertorios italianos o de inspiración italiana, claramente basados a su vez en la música operística de la misma nacionalidad. La interpretación de estos repertorios se sostuvo apoyada en su mayor parte en la actividad de verdaderos virtuosos del instrumento, tanto españoles como extranjeros. Entre los primeros se puede citar a José Jurch, Pedro y Ramón Broca, Antonio Romero, Enrique Fischer o Enrique Calvist, y ya en la transición al siglo XX, Miguel Yuste o el catalán José Nori. Entre los numerosos virtuosos de procedencia extranjera destacan especialmente los de origen italiano, aunque se registró también una cierta presencia de músicos de origen francés. Algunos de estos virtuosos aparecieron de paso, encuadrados en compañías

operísticas que realizaban giras a lo largo de España e incluso del extranjero, como es el caso de los presentes en Cádiz, Mazzolani y Salieri. Otros lo hicieron realizando importantes giras como solistas, tales como Cavallini o Fasano, con actividad documentada en numerosas ciudades de la península. Finalmente, otros como Artemisio Salvatori o Emilio Porrini, se establecieron en nuestro país, y reforzaron su influencia mediante su actividad pedagógica.

Respecto a la participación del clarinete en la música camerística española, ésta se vio absolutamente condicionada por los aspectos más generales característicos del lento y complicado proceso de desarrollo e implantación de dicho género en España a lo largo del siglo XIX. La recepción española del repertorio camerístico, tanto autóctono como foráneo, se estructuró principalmente mediante la actividad musical de los salones, aristocráticos, burgueses o dependientes de diferentes asociaciones o instituciones culturales, así como del denominado café concierto. Aunque se registraba un abrumador predominio de los géneros vocales y del piano, la presencia en ellos de una gran variedad de agrupaciones musicales, desde dúos a sextetos, fue la puerta a través de la cual se introdujeron muchos de los repertorios camerísticos específicos con la participación del clarinete.

Los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX significaron en general una cierta actualización del género camerístico en España. La diferencia cronológica entre la recepción en el país de algunos ejemplos del gran repertorio camerístico europeo para clarinete y su estreno inicial en sus países de origen se había reducido considerablemente, produciéndose en ocasiones casi de forma simultánea. Es el caso concreto del estreno español de la *Sonata Op. 120 n° 1* de Johannes Brahms en 1896, o del *Quinteto Op. 115* del mismo autor en 1893, en ambos casos en interpretación del clarinetista Miguel Yuste.

Si se consideran en función del tipo de plantilla o agrupación musical a los que iba dirigida, la recepción española de los distintos tipos de música camerística se caracterizó por una gran disparidad a lo largo del siglo XIX. Un género como la música para clarinete y teclado disfrutó siempre de una relativa presencia en el contexto español de dicho siglo, y ello no sólo en las grandes ciudades sino en centros de menor importancia. Tanto en lo referido a la recepción de obras de origen europeo, como a la producción de obras autóctonas, se registra un predominio abrumador de la interpretación de fantasías de carácter virtuosístico basadas normalmente en motivos de óperas de moda, frente a las composiciones con un carácter más expresivo e íntimo,

aunque existen ejemplos de ambas tendencias. Es común a todas estas composiciones la presencia de formas y estructuras sencillas, y el uso de una armonía rotundamente tonal con escaso cromatismo. Los procedimientos armónicos cromáticos sólo aparecerán en el repertorio ya en las postrimerías del siglo XIX y primeros años del siglo XX.

Aunque la influencia italiana era general a todo el país ya desde las primeras décadas del siglo XIX, se ha documentado como a partir de la segunda mitad de dicho siglo la misma se acentúa especialmente en el contexto geográfico catalán, con una significativa atención especial a la recepción del repertorio clarinetístico italiano debido a Ernesto Cavallini, y con la presencia física en las tres últimas décadas del siglo XIX de grandes virtuosos clarinetistas italianos como Artemisio Salvatori y Emilio Porrini que dominan el panorama interpretativo clarinetístico de la Cataluña de la época. Por el contrario, en el área geográfica madrileña se ha de añadir a la influencia italiana una cierta influencia francesa, debido a las conexiones que a través de Antonio Romero se habían establecido entre el Real Conservatorio de la capital y la producción compositiva y pedagógica de algunos de los máximos representantes de la potente escuela clarinetística del país vecino. La recepción de los repertorios propios del romanticismo centroeuropeo se produce sin embargo ya a finales del siglo XIX de la mano de una nueva generación de intérpretes españoles cuyas trayectorias vitales y biográficas están a caballo entre ambos siglos. Es el caso del catalán José Nori y el redescubrimiento de las composiciones para clarinete de Carl Maria von Weber, o del ya citado Miguel Yuste, en buena medida responsable de la introducción en España de parte de la producción clarinetística de carácter camerístico de Brahms.

Respecto a la presencia en la España del siglo XIX de composiciones camerísticas para clarinete, instrumentos de viento e instrumento de teclado, tanto en lo que se refiere a la producción de obras autóctonas como a la recepción del repertorio europeo, la revisión de las fuentes documentales señala que ésta debió ser presumiblemente escasa a lo largo de toda la centuria, aumentando significativamente en los últimos años de la misma. Por contraposición, en las décadas iniciales del siglo XIX se ha documentado la recepción en España de algunos ejemplos de composiciones europeas para conjunto camerístico de viento con la participación del clarinete. Sin embargo, la existencia de fuentes primarias que indiquen la presencia efectiva de dicho repertorio en el contexto musical español es escasísima a lo largo de los dos últimos tercios del siglo XIX, exceptuando la formación a dúo de clarinetes. Ejemplos tan populares y extendidos en Europa como el octeto, el sexteto, o el quinteto de viento no

han podido ser documentados en el conjunto de la producción camerística española decimonónica.

La presencia de un repertorio español camerístico para clarinete y cuerda, y del destinado a agrupaciones mixtas constituidas por el clarinete, piano e instrumentos de cuerda, o esta misma con el añadido extra de algún instrumento de viento es muy escasa. Sin embargo, esto no implica que dicho repertorio no tuviera una representación propia en la vida musical de la época. Más bien al contrario, se articuló especialmente a través de la recepción de obras de origen europeo. De hecho, todo el siglo XIX está salpicado de noticias que informan de la interpretación de alguna obra incluida en este tipo de repertorio. Es el caso de la extrema popularidad de una obra como el *Septimino Op. 20* de Beethoven, que fue interpretada en numerosísimas ocasiones tanto en Madrid como en Barcelona a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Por encima de los ámbitos orquestales y camerísticos, la actividad bandística desarrollada en la España decimonónica constituye en sí misma un repertorio autóctono con ciertas especificidades y características propias. Así, se ha documentado como junto a las populares piezas bailables y de música ligera de la época, el repertorio típico interpretado por las agrupaciones musicales bandísticas españolas del siglo XIX estaba constituido tanto por adaptaciones de fragmentos operísticos famosos o de moda en aquellos momentos como por un subgénero musical específico representado por un tipo de composiciones interpretadas simultáneamente por una banda y una orquesta. Se ha comprobado como, aunque no muy frecuentes, estas composiciones hicieron acto de presencia en las programaciones concertísticas a lo largo de todo el siglo XIX.

Las propias plantillas bandísticas españolas se desarrollaron lentamente, aumentando de tamaño de forma progresiva y estandarizándose de forma distintiva respecto de las agrupaciones bandísticas europeas. Así, si el siglo XVIII señala el establecimiento definitivo de las bandas en la vida musical europea insertas todavía en su gran mayoría en el ámbito castrense, el siglo XIX verá aumentar enormemente la popularidad de las mismas. En este sentido, la creciente popularidad de la música bandística explica en parte el fenómeno histórico de su progresiva asimilación por parte del ámbito civil, en el cual las bandas se propagarán en forma de agrupaciones tanto profesionales como amateurs, generalizándose a lo largo de toda la geografía nacional, desde las ciudades más señaladas hasta los pueblos de menor importancia, y colaborando con ello a una mayor expansión social del clarinete.

La inicial influencia del medio bandístico en el progresivo aumento de los estándares de exigencia técnica aplicados al clarinete debe considerarse un elemento más que lo explica. Así, una plantilla instrumental reducida, sin duda alguna rasgo característico propio de las bandas españolas en la primera mitad del siglo XIX, tenía como consecuencia el que las carencias técnicas individuales de los intérpretes quedasen más al descubierto. Por ello, estos se veían probablemente espoleados a conseguir un mayor nivel de habilidad, máxime cuando el clarinete en la agrupación bandística se caracterizó siempre de forma clara y fundamental por una función eminentemente melódica. En este sentido, es evidente que el tipo de repertorio interpretado por las bandas españolas decimonónicas, especialmente en lo tocante a las frecuentes transcripciones y adaptaciones de originales orquestales, condicionó la elevación de los estándares de exigencia técnica en la escritura musical clarinetística.

En lo que al contexto musical bandístico español decimonónico se refiere, se ha documentado la presencia de un interesante corpus de repertorio para clarinete solista y banda datado a partir de aproximadamente mediados del siglo XIX, y especialmente amplio y numeroso en los años finales de dicha centuria y principios del siglo XX. La búsqueda realizada en diversos archivos bandísticos a lo largo de la realización de la presente Tesis Doctoral induce a pensar que un examen más exhaustivo podría arrojar unos resultados sorprendentes en este sentido. Dicho repertorio estaba constituido por composiciones originales para solista y banda, y principalmente por adaptaciones y transcripciones de obras orquestales, basadas normalmente en temas o melodías operísticos. Junto a estas *fantasías* operísticas, se documenta también la presencia de adaptaciones para banda de composiciones originales para clarinete y piano, aunque estas hicieron su aparición de forma tardía ya en los primeros años del siglo XX. Es el caso del conjunto de composiciones de este tipo conservadas en el Archivo Musical de la banda de la Sociedad “Centro Instructivo Musical Apolo” de Alcoy (Alicante). La interpretación de este repertorio específico para clarinete solista y banda no se registró únicamente en las principales ciudades, sino que dependía más bien de la presencia de bandas con un nivel suficiente para abordarlo así como de la presencia de solistas solventes capaces de interpretar unas composiciones que por propia definición presentaban un alto grado de virtuosismo.

Coherentemente con el desarrollo del repertorio y de las plantillas bandísticas españolas, la presencia del requinto como instrumento solista con acompañamiento bandístico no fue un hecho excepcional, sino bastante habitual a lo largo de todo el siglo

XIX español, interpretándose al igual que en el caso del clarinete, un repertorio variado, desde arreglos de arias operísticas hasta obras originales para el instrumento. Como ejemplo de ello, se ha transcrito la *Tanda de Valses con Variaciones de Requinto “Mi Favorita”* del músico amateur Pedro Estevan Alpañés, transcripción que puede ser consultada en el Anexo II.4. *Repertorio español para clarinete y banda* del tercer volumen de la presente Tesis Doctoral.

La tipología de los clarinetes empleados en la música española difiere en función del género a que se haga referencia. Así, en lo que se refiere a los repertorios españoles de carácter puramente orquestal, así como a los músico-teatrales se documenta el uso de clarinetes en La, Sib y Do a lo largo de todo el siglo XIX, con un abandono generalizado del uso del instrumento afinado en Do en los años finales del siglo XIX, y claros intentos tendentes a la sustitución del clarinete en La por un único instrumento en Sib dotado de una tesitura extendida hasta el Mib2 en el registro grave. De los instrumentos especiales, requinto y clarinete bajo, se documenta la presencia del primero desde aproximadamente finales de la década de 1830 incluido en las denominadas *bandas sul palco* presentes en las producciones operísticas de la época, pero nunca incluido en la propia orquesta de dichas producciones líricas. Respecto al clarinete bajo su inclusión en la música orquestal española se produjo tímidamente a partir de la década de 1880, para afianzarse en los últimos años del siglo en diversas producciones líricas. Para escuchar la sección clarinetística estándar al completo en el seno de una composición orquestal española, requinto en Mib, clarinete en Sib o en La y clarinete bajo, hubo que esperar hasta 1909, con el estreno de la ópera *Margarita la Tornera* de Ruperto Chapí. En Europa los clarinetes especiales habían aparecido en el contexto orquestal con bastantes décadas de anterioridad. Es de destacar el temprano uso que de ellos hicieron compositores como Héctor Berlioz y Richard Wagner. Su incorporación simultánea como miembros de la sección clarinetística orquestal se produjo ya en la última década del siglo XIX con las obras sinfónicas de R. Strauss y G. Mahler.

Respecto a la tipología de los clarinetes usados en la música bandística española se ha documentado como ya hacia 1830 se había eliminado el uso de clarinetes en otras afinaciones distintas a la de Sib, especialmente el instrumento en Do. El caso particular del requinto es un tanto especial. Presente en las plantillas instrumentales bandísticas a lo largo de todo el siglo XIX, al igual que en el contexto europeo la afinación del mismo registró la existencia de diversas opciones. Así, si bien el requinto afinado en la

tonalidad de Mib fue el predominante, no excluía la presencia de modelos afinados en Lab. Por su parte, la inclusión del clarinete bajo en las plantillas bandísticas españolas se documenta con bastante posterioridad a la del requinto, ya en las décadas finales del siglo, a diferencia de las bandas europeas en las que su introducción fue efectiva con décadas de anterioridad.

No se ha podido documentar la presencia en España de los distintos tipos de clarinetes altos hasta ya iniciado el siglo XX.

Respecto a los modelos de clarinetes empleados por los clarinetistas españoles del XIX se puede afirmar a grandes rasgos que en ella se reflejó la propia evolución que la construcción del instrumento experimentó a lo largo de todo el siglo. Así, si en las primeras décadas del siglo XIX el uso de clarinetes basados en el modelo clásico de cinco llaves estaba generalizado, su sustitución por los modelos más evolucionados de 13 llaves y similares se produjo en la década de 1830, aunque décadas más tarde se documenta todavía la permanencia de los anteriores modelos en contextos no profesionales. Por su parte, la sustitución del citado sistema de trece llaves o similares a favor del actual *sistema Boehm* se produjo en lo que al contexto bandístico se refiere ya en los primeros años del siglo XX, si bien se documenta su uso temprano por parte de algunos virtuosos concretos, como es el caso de Antonio Romero. En este sentido, las innovaciones mecánicas originadas en Europa tuvieron su paralelismo en lo que se refiere al contexto español con el desarrollo del denominado *sistema Romero*, aunque su aceptación e influencia real fueron muy limitadas.

Las características básicas de la escritura musical clarinetística española del siglo XIX son diversas según se atienda a su uso como instrumento orquestal *tutti* o como instrumento solista, concertante o camerístico. Respecto al primer caso, se puede observar dos períodos cronológicos claramente diferenciados cuyo punto de inflexión viene dado por la recepción española del sistema de trece llaves en la década de 1830. Hasta aquel momento, la escritura clarinetística española típica se caracterizaba por una técnica de carácter muy cauto, claramente deudora del uso del instrumento en el siglo XVIII. Son rasgos básicos de la misma un uso predominante del instrumento como refuerzo armónico, una presencia bastante restringida tanto de las posibilidades cromáticas del instrumento como de su rango de tesitura, limitada ésta frecuentemente a los registros medio y agudo, junto a la elección de tonalidades con pocas alteraciones. Con la implantación del sistema de trece llaves en España a mediados de la década de 1830, se observa la definitiva ampliación y normalización del uso de la tesitura del

instrumento hasta los sonidos más graves. A partir de este momento la presencia de solos y fermatas clarinetísticas de carácter virtuoso y considerable dificultad técnica es bastante frecuente en todos los géneros musicales orquestales estudiados, desde los puramente instrumentales como el género sinfónico hasta los músico-teatrales y religioso.

Considerado el clarinete como instrumento solista concertante o camerístico, y al igual que en el contexto europeo más general de la época, se puede señalar sin lugar a duda hacia el virtuosismo como el rasgo común presente en la gran mayoría de composiciones musicales decimonónicas españolas incluidas en estos géneros a lo largo de todo el siglo XIX. Este virtuosismo se hace explícito no sólo en el aspecto técnico de la digitación, sino también en la utilización libre y sin restricciones de la tesitura del instrumento, incluyendo la parte más grave de la misma, así como en una presencia cada vez más acentuada tanto de los contrastes dinámicos como de saltos interválicos cada vez más amplios. En este sentido, hay que señalar que frente al repertorio técnicamente virtuoso, las composiciones más cercanas a un carácter íntimo e introspectivo, en las que los alardes técnicos no se consideran un valor especialmente interesante en sí mismos, y en el que prima la expresión y las melodías de carácter cantable son proporcionalmente muy escasas. Un ejemplo de ellas lo constituye la *Elegía Op. 19* de Pascual Ramayón Barrett o el *Scherzo* de Francisco Laporta y Mercader, ambas para clarinete y piano, y transcritas en el Anexo II.2.1 del tercer volumen de la presente Tesis Doctoral.

Por otro lado, en lo que se refiere al repertorio específicamente clarinetístico de carácter camerístico y concertante propio del siglo XIX español, se ha podido documentar una clara tendencia hacia la simplificación y la sencillez. Predominan las formas muy cercanas a las típicas piezas de salón, piezas solistas o piezas de carácter de tipo virtuosístico, como las fantasías o similares, tan de moda en el romanticismo del siglo XIX, y en las que subyace frecuentemente un planteamiento bi o tripartito (A-B o A-B-A), precedido en ocasiones de una introducción lenta, y finalizadas por una típica coda de carácter virtuoso, normalmente de elevada dificultad técnica. Junto a estas, y de forma muy ocasional, aparecen composiciones con una estructura más elaborada, aunque también típica de la música europea del momento como es la derivada del principio del tema y variaciones. En este sentido, la mayor influencia de los repertorios solistas italianos frente a los centroeuropeos es evidente. La influencia de estos últimos, aunque muy escasa, se ha documentada en algunas composiciones concretas datadas en

el primer cuarto del siglo XIX, tal como puede ejemplificarse mediante el *Concierto para clarinete y orquesta* de Camilo Mojó, cuya transcripción puede consultarse en el apartado II.1.2 del segundo volumen de la presente Tesis doctoral, o los *Tres Díos Concertantes* para dos clarinetes de Miguel Wirtz, transcritos a su vez en el Anexo II.2.3 del tercer volumen de la misma.

Con referencia a la enseñanza del clarinete en España desde su aparición en el país en el siglo XVIII se ha documentado la importancia fundamental que en ella representaron el ejército y las capillas musicales religiosas desde los inicios de la misma. Con los primeros años del siglo XIX se registra la incorporación de la enseñanza del instrumento en academias privadas y por profesores particulares, y hacia mediados de dicho siglo se ha podido comprobar el peso especialmente preponderante que asumió la enseñanza impartida en las corporaciones bandísticas, sustituyendo en gran medida a la actividad de las capillas religiosas en franca decadencia, así como la aparición progresiva de los centros especializados en enseñanzas musicales. La creciente popularidad del instrumento explica su presencia ocasional como disciplina complementaria en la enseñanza general impartida por otro tipo de instituciones educativas. Así por ejemplo, se puede nombrar el exclusivo *Real Seminario Patriótico Bascongado* de Vergara, centro de enseñanza destinado a la alta aristocracia y burguesía vasca de finales del siglo XVIII y principios del XIX, en el que se impartían las disciplinas de canto, clarinete, flauta y piano. Por su parte, y ya a mediados del siglo XIX, se puede citar otro ejemplo como es el madrileño *Colegio de Segunda Enseñanza San Felipe de Neri*, donde se impartía además de las disciplinas lógicas de un centro de sus características, las enseñanzas de flauta, clarinete y violín.

Los materiales metodológicos empleados en la enseñanza del instrumento en la España de los siglos XVIII y XIX fueron predominantemente de origen extranjero, abriéndose a la influencia de los más diversos autores y clarinetistas europeos del momento. Teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que señalar sin embargo que la publicación por parte de A. Romero de su *Método Completo para Clarinete* significó sin lugar a duda un hito en la enseñanza española del clarinete, tanto por su importancia intrínseca como por su enorme influencia en la propia enseñanza del instrumento, que se prolongado hasta la actualidad.

La segunda mitad del siglo XIX fue con toda probabilidad un momento en el que el clarinete disfrutó de una popularidad difícilmente alcanzable en otro momento histórico. Es significativo que la expansión de su uso no se limitara únicamente a

intérpretes profesionales, sino que el instrumento fue especialmente elegido como el favorito por innumerables *amateurs* y aficionados de distintos niveles, incluso centrados en distintos estilos musicales, desde la música folclórica hasta la militar. Probablemente fue su papel cada vez más sobresaliente en las agrupaciones bandísticas de carácter militar primero y civil después, así como la creciente aceptación pública de éstas, el elemento social que sin duda contribuyó de forma definitiva a la popularización del instrumento, al menos en lo que se refiere al caso español.

La proliferación del repertorio popular interpretado por el clarinete, así como del músico aficionado que lo sustentaba generó situaciones y comentarios de orden sarcástico en la prensa decimonónica española, que se localizan aproximadamente desde mediados de siglo.

Respecto a la consideración social del instrumento, parece lógico pensar que esta estuviera si no determinada, sí altamente influenciada por la propia actividad profesional del clarinetista, especialmente en lo que se refiere al estatus social de los destinos profesionales que este podía desempeñar y la valoración relativa de los mismos respecto al resto de actividades laborales de la época. De todos ellos, el destino profesional principal de los clarinetistas de la época era sin duda alguna el ejército. En este sentido, existió a lo largo de todo el siglo XIX una gran tendencia a considerar que la figura del “músico mayor” de una banda militar, más o menos el equivalente al director en una banda civil, debía ser por supuesto un notable instrumentista, y preferentemente especializado en la interpretación del clarinete o del requinto. Junto con las oposiciones a bandas militares, en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX destacaron especialmente las plazas de clarinetista en bandas civiles municipales de carácter profesional. Son ejemplos típicos las sucesivas pruebas de selección y oposiciones que generaron la organización de tres bandas municipales de la importancia de las de Barcelona, Valencia o Madrid.

Por otro lado, teniendo en cuenta que el abanico que engloba a los profesionales de la enseñanza del clarinete en la España en el siglo XIX es muy amplio, hay que decir que todos tuvieron en común su dedicación práctica a la interpretación, en muchos casos en más de un instrumento diferente. En este sentido, la gran variedad de ocupaciones y actividades profesionales que desempeñaban los clarinetistas decimonónicos, convergían en la característica común de un elevado nivel de virtuosismo, lo cual era un cierto signo de reconocimiento y estatus social entre el público de la época. Grandes virtuosos como el caso de Artemisio Salvatori o Emilio Porrini aparecían repetidamente

en contextos populares relacionados con agrupaciones bandísticas más o menos profesionales, en orquestas de baile o en cafés-concierto, además del contexto más serio de la sala de conciertos, dedicándose además a la enseñanza.

Desde un punto de vista global, se puede afirmar que la presencia del instrumento en prácticamente todos los géneros musicales españoles ya desde principios del siglo XIX convierte su estudio en una magnífica perspectiva de análisis transversal de la historia de dichos géneros, y por tanto de la historia de la propia música española.

X. FUENTES MUSICALES Y BIBLIOGRAFÍA

X.I- FUENTES MUSICALES

X.I.1. Fuentes musicales destinadas a la enseñanza musical (clarinetística y general), españoles y extranjero:

BACKOFEN, J.G.H. *Anweisung zur Clarinette mit besonderes Hinsicht auf der neueren Zeiten diesem Instrument beigefügten Klappen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1824.

BERLIOZ, Hécctor. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. (Peter Bloom, ed.). Kassel: Bärenreiter, 2003.

BLASIUS, Frederic. *Nouvelle Methode de Clarinette et Raisonnement des Instruments, Principes et Théorie de Musique*. Paris: Porthaux, 1796. Reimpresión facsímile. París: Fuzeau, 2000).

CALVIST Y SERRANO, Enrique. *24 Estudios Recreativos en todos los tonos mayores y menores con sus correspondientes escalas y arpeggios para clarinete*. (Julián Menéndez, rev.). Madrid: Música Moderna, s.f.

_____. *30 estudios característicos para clarinete por Enrique Calvist y serrano, revisados por Julián Menéndez*. (Julián Menéndez, ed.). Madrid: Música Moderna, 1954.

FRANCOEUR LE NEVEU, Louis-Joseph. *Diapason général de tous les instruments à vent*. París, 1772. (Reimpresión facsimile. París: Fuzeau, 2000).

JUAN MARTÍNEZ, José de. *Método de clarín*. (Introducción y edición a cargo de Beryl Kenyon de Pascual). Madrid: Biblioteca del Conservatorio, 1990.

KELLNER, F. *Método elemental de clarinete (Boehm y ordinario)*. París: Alphonse Leduc, ca. 1901. BC. Sign. 1999-8-C 1/17.

LEFÈVRE, J. X. *Méthode de clarinette par X. Le Fevre [...] adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Établissement*. París: Mme. Le Roy, 1802.

MENÉNDEZ, Julián. *32 Estudios de Perfeccionamiento*. Madrid: Música Moderna, 1958.

MICHEL, V. (YOST, Michel). *Méthode de Clarinette*. Paris: Cochet, ca. 1800. (Reimpresión facsímile. París: Fuzeau, 2000).

- MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*. Madrid, 1754. (Reimpresión facsímile: Ginebra: Minkoff Edition, 1982).
- MIRCO, Domenico. *12 Studi Giornalieri*. Milán: R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C., [ca. 1888]. BC. Sign. 2002-Fol-C 3/29. Fondo Font Palmarola.
- PARÈS, Gabriel. *Método elemental de Clarinete traducido al español por G. J. Llompart*. París: Henry Lemoine, cop. 1899. BC. Sign. 2006-4-C 5/61. Fondo Nadal Puig i Busquets.
- PÉREZ LAPORTA, Camilo. *Ejercicios para clarinete por Camilo P. Laporta*. Archivo CIM “Apolo” Alcoy. Ms. Sign. 2307.
- ROESER, Valentin. *Essai d’instruction à l’usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*. París, 1764. (Reimpresión facsímile. París: Fuzeau, 2000).
- ROMERO, Antonio. *Método Completo de Clarinete*. Madrid: A. Romero, ca. 1850 (1ª edición). BNE. Sign. M 492.
- _____. *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 (3ª edición).
- _____. *Método completo para clarinete. Nueva edición en cuatro partes y un apéndice totalmente reformada y cuidadosamente revisada y adaptada al sistema Boehm y a la técnica moderna*. (Julián Menéndez, ed.). Madrid: Unión Musical Española, [ca. 1957].
- VANDERHAGEN, Amand. *Nouvelle méthode de clarinette divisée en deux parties, contenant tous les principes concertant cet instrument par Amand Vanderhagen*. París: chez Iced. Pleyel et Fils, ¿1800? (2ª edición). BC Sign. M3131.

X.1.2. Ediciones y manuscritos musicales:

X.1.2.1. De compositores extranjeros:

X.1.2.1.a. Ediciones:

- BASSI, Luigi. *Fantasia da concerto su motivi del “Rigoletto” di G. Verdi*. Roma: Ricordi, 2003.

- BECKER, Heinz. *Das Erbe Deutscher Musik. Vol. 41. Klarinetten-Konzerte Des 18. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1957. [Contiene conciertos de Molter y Pokorny].
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony No. 6 Pastoral in F Major Op. 68*. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, 1870.
- _____. *Symphony No. 8 in F Major Op. 93*. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, 1870.
- _____. *Grand trio pour le piano forté avec accompagnement de clarinette ou violon et violoncelle concertante. Op. 38 par Louis van Beethoven*. Paris: Pleyel. BRM Sign. Mus 1254 (4); Mus 1261 (4); 1270 (5); Mus 1261 (5).
- _____. *Grand trio pour piano, clarinette ou violon et violoncelle, op. 38 par Beethoven*. Paris: Brandus et Cie. Ca. 1855. BNE. Sign. M/397(5) -partitura-, M/1681(5) y M/1682(5) -partes instrumentales-.
- _____. *Trio pour piano, clarinette ou violon et violoncelle, oeuvre 11 par L. van Beethoven*. Paris: Richault. Entre 1825 y 1841. BNE. Sign. Mp/2390/6.
- _____. *Trio pour piano, clarinette ou violon et violoncelle, op. 11 par Beethoven*. Paris: Brandus et Cie. Ca. 1855. BNE. Sign. M/397(4) -partitura-, M/1681(4) y M/1682(4) -partes instrumentales-.
- BLANC, A. *Septuor pour violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrabasse, oeuvre: 40 par Adolphe Blanc*. Paris: S. Richault. Ca. 1861. BNE. Sign. MC/727/10.
- BLASIUS, Frédéric. *Ile Concerto de clarinette* En: JACKMAN, Luc. *Early clarinet performance as described by modern specialists, with a performance edition of Mathieu Frédéric Blasius's Ile concerto de clarinette*. Tesis Doctoral, Universidad de Carolina del Norte (Greensboro, E.E.U.U.), 2005.
- BÖHNER, J. L. *Fantaisie et Variations pour la Clarinette avec accompagnement de l'Orchestre composée par J. L. Böhner. Op. 21*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, ca. 1814/15.
- CHINZER, Giovanni. *Concerto in C major*. (Paul Everett ed.). Bristol (Inglaterra): Edition HH, 1999.
- CRUSELL, B. H. *Introduktion und Variationen uber ein schwedisches Lied für Klarinette und Orchester op. 12*. (Jost Michaels, ed.). Hamburg: Hans Sikorski, 1983.

- _____. *Konzert f-moll für Klarinette und Orchester*. (Jost Michaels, ed.). Hamburg: Hans Sikorski, 1962.
- _____. *Rondo for 2 Clarinets and String Quartet*. (Cindy and Don Christensen, eds.). Monteux (Francia): Música Rara, 1991.
- ELER, André-Frédéric. *Trois Trios pour flûte, clarinette et basson op. 9* (1803). BRM. Sign. Mus. 1241 (1-18).
- FUCHS, Johann Nepomuk. *Trio in D-dur für Klarinette, Viola und Violoncello*. (Otto Biba, ed.). Winterthur: Amadeus Verlag, 1979.
- GAMBARO, V. *Trois quatuors concertans pour flûte, clarinette, cor et basson. Opera 4, composés et dédiés à son ami Charles Duvernoy par Vt. Gambaro*. Paris: chez Gambaro, [s.a.]. BRM. Sign. MUS/CARP/14 (6).
- GEBAUER, François René. *Trois Trios concertants pour flûte, clarinette et basson*. BRM. Sign. Mus. 1242 (1-20).
- GEBAUER, Michel Joseph. *Nouveau Journal d'Harmonie [...], dédié à Monseigneur le Marechal d'Empire Bessieres. 1er Livraison // par M. J. Gebauer, Membre de la Legion d'honneur et chef de Musique de la Garde Imperiale*. BRM. Sign. MUS/CARP/15 (11).
- GRUND, F.W. *Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn*. Leipzig: C.F. Peters, ca. 1850. BNE. Sign. Mp/3412/2.
- HUMMEL, J. N. *Grande sérénade en potpourri pour le piano forte, violon, guitarre, clarinette et basson, ou flûte et violoncelle composée et dédiée à Monsieur le Comte François de Pálffy à l'occasion des soirées musicales qu'il à fait produire dans le jardin botanique de Schönbrun par Jean Nep. Hummel*. Viena: Artaria et Comp. Ca. 1814. BNE. Sign. MC/3887/15.
- KALLIWODA, J. Wenzeslaus. *Introduction und Variationen für Clarinete in B und Klavier Op. 128*. (Dieter Klöcker, ed.). Adliswil (Suiza): Kunzelmann, 1985.
- KLOSÉ, H. *7me. Solo. Op. 17. Souvenir a Don Antonio Romero*. Paris: Costallat & Cia., ¿?.
- MAYR, Simón. *La Lodovisca [La Lodoiska]: per due clarinetti, due oboe, due corni, e due fagotti*. [Ca. 1844]. BNE. Sign. MC/4422/21.
- MEISTER, G. Erwin. *fantaisie pour clarinette avec musique militar ou piano*. Paris: Millerau, 1887. BC. Sign. 78.089.82.

- MENGAL, J. *Quintetti pour flûte, hautbois, clarinette, cor & basson, tirés des oeuvres de Haydn, Mozart & Beethoven par J. Mengal ainé*. Paris: Maurice Schlesinger, [ca. 1834]. BC. Sign. M 373 a M 377.
- MOLTER, Johann Melchior. *Konzert D-Dur für Klarinette in D und Streichorchester mit Cembalo*. (Klaus Hofmann, ed.). Stuttgart: Carus-Verlag, 1974.
- _____. *Konzert D-Dur für Klarinette und Orchester*. (Klaus Häfner, ed.). Pforzheim: Goldbach, 1989.
- MOZART, W. A. *Concert pour clarinette avec accompagnement de 2 violons, 2 flûtes, 2 bassons, 2 cors, viola et bass par W. A. Mozart. [...]*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [ca. 1801]. BRM. Sign. MUS/ CARP/ 3 (8).
- _____. *Konzert in A für Klarinette und Orchester*. (Franz Giegling, ed.). Kassel: Bärenreiter, 1977.
- _____. *Symphony No. 3 in Eb Major k. 18 (attr. Abel)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877-1910.
- _____. *Symphony No. 39 in Eb Major*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877-1910.
- MÜLLER, Iwan. *Premier Quatuor pour Clarinette, Violon, alto et Violoncelle dédié a Monsieur Boscary à Paris par Iwan Müller*. Offenbach: J. André, 1821.
- OZI, M. *Nouvelle Suite de pieces d'harmonie: contenant des ouvertures, airs et ariettes d'opera et opera comiques: arrangées pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons: n° 27 / par M. Ozi... Paris: chez Mr. Boyer, Rue de Richelieu: chez Made. Le Menu*. (BHUG. Sign. BHR/A-044-090).
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. *Capriccio espagnole, op. 34*. Leipzig: M.P. Belaieff, 1887.
- _____. *Sherezade*. Leipzig: M.P. Belaieff, 1889.
- ROSSINI, Gioachino. *Introduktion, Thema und Variationen für Clarinete und Orchester*. (Jost Michaels, ed.). Hamburg: Hans Sikorski, 1960.
- RUBINSTEIN, Anton. *Quintetto pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, op. 55*. Paris: E. Gerard et Cie.; Leipzig: Schuberth & Cie., 1869. BNE. Sign. Mp/3973/1.
- SAINT-SAËNS, Camille. *Tarentelle pour flûte et clarinette avec accompagnement d'orchestre, op. 6 par [...]*. Paris: Richault et Cie., [ca. 1879]. BNE. Sign. M/3808. Es solo partitura sin partes.
- SCHUMANN, Robert. *Fantasiestücke, Opus. 73*. (Ernst Herttrich, ed.). Munich: Henle Verlag, 1986.

- SPOHR, Louis. *Grand nonetto pour violon, alto, violoncelle, contrabasso, flûte, hautbois, clarinette, basson et cor, op.31 composé par Louis Spohr*. Paris: Richault. Ca. 1820. BNE. Sign. Mp/3976/11.
- _____. *Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 1 c-moll Opus 26*. (Friedrich Demnitz, ed.). Frankfurt: Peters, s.f.
- _____. *Konzert für Klarinette und Orchester Nr.2 Es-Dur Opus 57*. (Friedrich Demnitz, ed.). Frankfurt: Peters, s.f.
- _____. *Konzert für Klarinette und Orchester Nr.3 f-moll*. (Carl Rundnagel, ed.). Wiesbaden: Breitkopf, s.f.
- STAMITZ, Carl. *Klarinetten-Konzert Nr. 3*. (J. Wojciechowski, ed.). Frankfurt: Peters, 1957.
- _____. *Konzert B-dur für Klarinete Orchester -Konzert Nr. 10-*. (Jost Michaels, ed.). Hamburg: Hans Sikorski, 1958.
- _____. *Konzert für Klarinete und Orchester B-Dur*. (G. Balassa, ed.). Mainz: Schott, 1980.
- _____. *Konzert für Klarinete in B und Orchester Es-Dur Darmstädter Konzert*. (Helmut Boese, ed.). Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1956.
- STAMITZ, Johann. *Konzert für Klarinete B-Dur/ Si bemol majeur/ B flat major mit Streichorchester und 2 Hörnern ad lib. Partitur*. (Walter Lebermann, ed.). Mainz: Schott, 1967.
- TASKIN, Pascal. *Marches Militaires pour le Forte-Piano avec accompagnement de Violon et Clarinette (ad libitum). Composées par Pascal Taskin. Oeuvre 7*. BRM. Sign. Mus 1264 (1); Mus 1271 (1); Mus 1255 (2).
- TCHAIKOVSKY, P. *Symphony no. 5 in E Minor. Op. 64*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, ca.1930.
- VIVALDI, Antonio. *Concerto in Do Maggiore per 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, Fagotto, 2 Violini, archi e cembalo "per la Solennità di San Lorenzo" . F. XII n° 14*. (Angelo Ephrikian, ed.). Milán: Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 1949.
- _____. *Concerto in Do Maggiore per 2 oboi, 2 clarinetti, archi e cembalo. F. XII n° 2*. (Angelo Ephrikian, ed.). Milán: Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 1947.

_____. *Concerto in Do Maggiore per 2 oboi, 2 clarinetti, archi e cembalo. F. XII n° 1.* (Angelo Ephirikian, ed.). Milán: Ricordi-Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 1947.

WEBER, Carl Maria von. *Klarinettenquintett B-dur Op. 34.* (Ulrich Leisinger, ed.). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003.

_____. *Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 2 Es-dur op. 74.* (Günter Hausswald, ed.). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, s.f.

X.1.2.1.b. Manuscritos:

ANÓNIMO. *Obertura a dos orquestas.* BHMM. Ms. Sign. Mus 638-14.

¿CAVALLINI, Ernesto?. *Fantasia de Clarinete «I Canti Siciliani».* Archivo Comarcal de Ripoll. Ms. Sign. 163/1.

GAMBARO, J. B. *Tema con variaciones compuestas por J.B. Gambaro.* BUB. Biblioteca de Reserva. Ms. Sign. 2054/2.

_____. *Trois duos concertans pour deux clarinettes, dédiés a Monsieur le Chevalier Baldi de Serralonga par J.B. Gambaro. De Joseph Ferrer. 1838.*

BUB. Biblioteca de Reserva. Ms. Sign. 2054/7, -cl. 1°; Sign. 2054/8, -cl. 2°.

_____. *Trois duos pour deux clarinettes. De Joseph Ferrer. 1838.* BUB. Biblioteca de Reserva. Ms. Sign. 2054/4, -cl. 1°; Sign. 2054/5, -cl. 2°.

MERCADANTE, S. *Solo di clarino nell'Elena da Feltre.* BUB. Biblioteca de Reserva. Ms. Sign. 2054/6.

VERDI, G. *Aria de clarinete tomada de la ópera Machbet.* BHMM. Ms. Sign. Mus 673 (II)-4.

X.1.2.2. De procedencia española:

X.1.2.2.a. Ediciones:

A.A.V.V. *Música española para orquesta de cuerda (Siglos XVIII y XIX).* (Tomás Garrido, ed.). Madrid: SGAE/ ICCMU -Colección Música Hispana-, 1998. [Contiene la versión para clarinete solista y orquesta de cuerda del *Andante y Allegro* de Hilarión Eslava].

ALBÉNIZ, Isaac. *Pepita Jiménez. Comedia lírica en dos actos.* (José Soler, ed.). Madrid: ICCMU, 1996.

- ARRIETA, . *El Grumete. Zarzuela en un acto.* (Fernando J. Cabañas Alamán, ed.). Madrid: ICCMU, 1994.
- _____. *El dominó azul. Zarzuela en tres actos.* (M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino, eds.). Madrid: SGAE-ICCMU, 1995.
- BAGUER, Carles. *Concierto para dos fagotes y orquesta en Fa mayor.* (Josep M^a Vilar, ed.). Barcelona: Tritó, 2005.
- BARBIERI, Fco. Asenjo. *Jugar con fuego. Zarzuela en tres actos.* (M^a Encina Cortizo, ed.). Madrid: ICCMU, 1992.
- _____. *El barberillo de Lavapiés. Zarzuela en tres actos.* (M^a Encina Cortizo; Ramón Sobrino, eds.). Madrid: ICCMU, 1994.
- _____. *Jugar con Fuego.* (M^a Encina Cortizo, ed.). Madrid: ICCMU, 1992.
- _____. *Marcha Triunfal Compuesta y Dedicada Al Exmo. Sr. Marqués de la Vega de Armijo, Ministro de Fomento Por Dn. Francisco Asenjo Barbieri.* BNE. Sign. Mp 225-6.
- BRETÓN, Tomás. *Escenas andaluzas.* (Ramón Sobrino ed.) Madrid: ICCMU, 1998.
- _____. *La Dolores. Drama lírico en tres actos.* (Ángel Oliver, ed.). Madrid: ICCMU, 1999.
- _____. *La verbena de la paloma. Sainete lírico en un acto.* (Ramón Barce, ed.). Madrid: ICCMU, 1994.
- CARNICER, Ramón. *Elena e Constantino. Damma Eroico-Comico in due atti.* (Grover Wilkins, ed.). Madrid: ICCMU, 2005.
- _____. *Fantasia Original para Clarinete con acompañamiento de piano.* Madrid: A. Romero, s.f. BNE Sign. Mp 2720/13.
- _____. *Fantasia para clarinete obligado.* (Pedro Rubio y Ana Benavides eds.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2008.
- _____. *Fantasia para clarinete y orquesta.* Barcelona: Tritó, 2002.
- _____. *Fantasia per a clarinet.* (Josep Dolcet, ed.; Joan Enric Lluna, rev.). Barcelona: Tritó, 2002.
- _____. *Obertura (simfonia) per a Il Barbiere di Seviglia (1818).* (Josep Dolcet, ed.). Barcelona: Tritó, 1994.
- CHAPÍ, Ruperto. “Los Gnomos de la Alhambra. Leyenda Musical” En: *Música Sinfónica Alhambrista.* (Ramón Sobrino, ed.) Madrid: ICCMU, 1992.
- _____. *El rey que rabió. Zarzuela en tres actos.* (Tomás Marco, ed.). Madrid: ICCMU, 1996.

- _____. *La Bruja. Zarzuela en tres actos.* (Miguel Roa, ed.). Madrid: ICCMU, 2002.
- _____. *Sinfonía en re menor.* (Ramón Sobrino, ed.) Madrid: ICCMU, 1999.
- CHAPÍ, Ruperto; GIMÉNEZ, Gerónimo. *Preludios e intermedios de zarzuela (I).* (Ramón Sobrino, ed.). Madrid: ICCMU, 1997.
- CHUECA, Federico. *Cádiz. Episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos.* (Miguel Roa, ed.). Madrid: ICCMU, 1997.
- _____. *El año pasado por agua. Revista general de 1888 en un acto.* (José Luís Navarro, ed.). Madrid: ICCMU, 1997.
- _____. *El Bateo. Sainete en un acto.* (M^a Encina Cortizo; Ramón Sobrino eds.) Madrid: ICCMU, 1993.
- _____. *El chaleco blanco. Episodio cómico-lírico en un acto.* (Claudio Prieto, ed.). Madrid: ICCMU, 1996.
- CHUECA, Federico; VALVERDE, Joaquín. *La Gran Vía. Revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera e n un acto.* (M^a Encina Cortizo; Ramón Sobrino, eds.). Madrid: ICCMU, 1996.
- CUYÁS, Vicente. *La Fatucchiera (La Hechicera).* (Francesc Cortés, ed.). Madrid: ICCMU, 1998.
- ESLAVA, Hilarión. *Andante y allegro para clarinete en Sib y orquesta de cuerda* (Alberto Veintimilla, arr.). Oviedo: Promotora de Ediciones Culturales, 2003.
- _____. *Andante y Allegro para clarinete y piano.* (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.
- FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel. *Los sobrinos del capitán Grant. Novela cómico-lírico-dramática en cuatro actos.* (Xavier de Paz, ed.). Madrid: ICCMU, 2002.
- _____. *Sinfonías n^o 5, 8, 9 y 10.* (Pedro Jiménez Cavallé, ed.). Madrid: SGAE-ICCMU, 1996.
- GARCÍA VALLADOLID, Antonio. *Lamentación primera para el Miércoles Santo "Quomodo sedet sola".* (Estudio y transcripción: M^a Victoria Cavia Naya). Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1998.
- GIMÉNEZ, Gerónimo. *La Tempranica. Zarzuela en un acto.* (Claudio Prieto, ed.). Madrid: ICCMU, 1999.
- GÓMEZ, Francisco. *Lorito Caprice.* Londres: Hawkes & Son, 1898. (Reedición moderna a cargo de Colin Bradbury, ed. Londres: Lazarus edition, 1997).

- HERNÁNDEZ, Pablo. *Miserere a 3 voces y orquesta*. Madrid: B. Eslava, ¿?. AMCM. Sign. 120-3.
- MARQUÉS, Pedro Miguel. *Sinfonía n° 2 en Mib Mayor*. (Ramón Sobrino, ed.). Madrid: SGAE-ICCMU, 1995.
- MARTÍN I SOLER, Vicente. *Divertimento n° 6*. (Colin Lawson y Carles Riera, eds.). Barcelona: Dinsic, 1995.
- OBIOLS, Mariano. *Divertimento per flauto e clarinetto. Escrita para los Alumnos del Conservatorio Barcelonés de S. M. D^a. Isabel II*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, ¿?. BNE. Sign. Mp 1401/63.
- OUDRID y SEGURA, Cristóbal. *El molinero de Subiza. Solo de clarinete (1870)*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.) Madrid: Bassus, 2007.
- PEDRELL, Felipe. *Los Pirineus*. (Francesc Cortès; Edmon Colomer, eds.). Madrid: ICCMU, 2004.
- PÉREZ CASAS, Bartolomé. *Aires Sicilianos*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: El Editor, 2007.
- _____. Bartolomé. *Andantino (1915)*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: El Editor, 2007
- _____. *Intermezzo*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: El Editor, 2007.
- _____. *Primer Solo (1897) para clarinete y piano*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Pedro Rubio, 2007.
- _____. *Romanza (1917) para clarinete bajo y piano*. (Pedro Rubio, Ana Benavides eds.). Madrid: Pedro Rubio, 2007.
- _____. *Segundo Solo (1901)*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: El Editor, 2007.
- RAMAYÓN BARRETT, Pascual. *Elegía para violín, flauta o clarinete con acompañamiento de piano*. Gibraltar: 1864. BNE. Sign. Mp 2717/18.
- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, Mariano. *Oficio y Misa de Difuntos*. (Tomás Garrido, ed.). Madrid: SGAE/ICCMU, 1998.
- ROMERO, Antonio. *Fantasia (1839). Clarinete y piano*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2007.
- _____. *Fantasia para clarinete con acompañamiento de piano sobre motivos de Lucrecia Borgia de Donizetti*. Madrid: A. Romero, s.f. BNE Sign. Mp 1402/18.

- _____. *Fantasia para clarinete. Sobre motivos de Lucrecia Borgia*. (Julián Menéndez, ed.). Madrid: Unión Musical Española, 1957.
- _____. *Primer solo de concierto para clarinete*. (Julián Menéndez, ed.). Madrid: Unión Musical Española, 1957.
- _____. *Primer solo original para clarinete con acompañamiento de piano*. Madrid: A. Romero, s.f. BNE Sign. Mp 1402/17.
- _____. *Primer solo original*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Bassus ediciones Musicales, 2008.
- _____. *Solo brillante para clarinete y piano*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Bassus ediciones Musicales, 2007.
- SANMIGUEL, Mariano. *Un Ramo de Azahar. Mazurka de clarinete*. Madrid: Sociedad de Autores de España, 1901. BNE. Sign. MC/4206/20.
- SOLER y SOLER, Pedro. *Primer aire variado op. 7 sobre un tema original para clarinete y piano*. (Pedro Rubio y Ana Benavides, eds.). Madrid: Bassus Ediciones Musicales, 2008.
- SOR, Ferran. *Sinfonía nº 1 en Do*. (Josep Dolcet, ed.). Barcelona: Tritó, 2005.
- _____. *Sinfonía nº 2 en Mib*. (Josep Dolcet, ed.). Barcelona: Tritó, 2005.
- _____. *Sinfonía nº 3 en Fa*. (Josep Dolcet, ed.). Barcelona: Tritó, 2005.
- VALVERDE, Joaquín. *Solo de fagot con acompañamiento de piano arreglado para clarinete en Sib por D. Antonio Romero*. Madrid: A. Romero, s.f. BNE. Sign. Mp 2684/6.
- VINYALS, Josep. *Seis quintetos para instrumentos de viento*. (Josep Dolcet, ed.). Barcelona: Tritó, 1996.
- VIOLA; RODRÍGUEZ; VINYALS. *Música instrumental*. (David Pujol, ed.). Barcelona: Tritó, 1990).
- WIRTZ, Miguel. *Estudio de clarinete (ca. 1808). Clarinete solo*. (Pedro Rubio, ed.). Madrid: Bassus Ediciones, 2008.

X.1.2.2.b. Música manuscrita:

- A.A.V.V. *Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los Instrumentos de Orquesta ARCSM*. Ms. Sign. S/1281.
- ALEYXANDRE. *Ejercicio [...] para la oposición de 1er clarinete de esta Santa Iglesia. Año 1829*. AMCO. Ms. Sign. 60/18.

- ALIAGA, Vicente Miguel. *Villancico a la Purísima Concepción a 6 de Vicente Miguel Aliaga. Año 1832*. AMCO. Ms. Sign. 37/7.
- ANÓNIMO. *Aria a los Santos Reyes "Jerusalén, tu frente ya levanta" de Tenor, 2 violines, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes y acompañamiento*. AMCO. Sign. Ms. 43/10.
- ANÓNIMO. *Asdrúbal* (1793). Drama trágico en un acto. Archivo Musical BHMM. Ms. Sign. Mus. 1-10 (partitura musical).
- ANÓNIMO. *El severo dictador (y vencedor delincuente, Lucio Papirio y Quinto Favio Romano)* (1775). Comedia musical. Archivo Musical BHMM. Ms. Sign. Mus. 29-12 (partitura musical); Tea 1-65-11 (libreto teatral). Otra signatura para el mismo es Tea A-D4.
- ANÓNIMO. *Morir por la patria (y Atenas restaurada)*. (Ca. 1780). Comedia. Archivo Musical BHMM. Ms. Sign. Mus 22-5 (partitura musical); Tea 1-45-5 (libreto teatral).
- ANÓNIMO. *Salmo Miserere a 8. Año 1829*. AMCO. Ms. Sign. 8/2.
- ANÓNIMO. *Sonata de clarinete con acompañamiento de Violón*. AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Expediente 1310; Caja 223.
- ANÓNIMO. *Vals con variaciones de clarinete*. ACR. Ms. Sign. 199/2.
- BADÍA, José. *Introducción de clarinete. Vals con variaciones de clarinete*. ACR. Ms. Sign. 189/3.
- BARBIERI, Francisco Asenjo. *Pasodoble. Compuesto y dedicado a la Banda del 5º Batallón de la M. N. de Madrid, y en particular a Dn. Carlos Leandro Majaste, Clarinete principal y director de ella; por Franco. Asenjo Barbieri individuo cesante de dicha Banda. Madrid, 25 de abril de 1848, a las doce y media de la noche*. BNE. Ms. Sign. M-Barbieri 130.
- BLANCH, B. *Contradanza con variaciones de flauta y clarinetes* ACR. Ms. Sign. 201/4.
- _____. *Vals de clarinetes*. ACR. Ms. Sign. 201/4.
- BLANCO, Leoncio. *Grandes Variaciones para Clarinete*. Ms. Archivo familiar Julián Menéndez.
- BLASCO, Luis. *Lamentaciones* (1809). AMCM. Ms. Sign. 14-4.
- De Lamentatione Ieremiae Prophetae. Lamentación 1ª del Jueves*, para doble coro (SATB-SATB), dos oboes, dos trompas, dos violines y acompañamiento.
- Incipit Lamentatione Ieremiae. Lamentación 1ª del miércoles*, para tenor

- solista y doble coro (T-SATB-SATB), dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos violines y pianoforte
- BLAS DE LASERNA. *El paje escritor* (1786). Tonadilla. Archivo Musical BHMM. Sign. Ms. Mus. 100-8 (partitura musical). No se conserva libreto teatral de esta obra.
- _____. *Mayor valor del mundo por una mujer vencido, el Sansón* (ca. 1780). Comedia musical. Archivo Musical BHMM. Ms. Sign. Mus. 15-20 (partitura musical). No se conserva libreto teatral de esta obra.
- BRETÓN, Tomás. *Garín o l'Eremita di Montserrat: Dramma lirico in quattro acti e música de Tomás Bretón*. Museo Nacional del Teatro. Ms. Sign. Ópera-1400.
- _____. *Raquel: Ópera española en cuatro actos letra y música de Tomás Bretón*. Museo Nacional del Teatro. Ms. Sign. Ópera-1399.
- _____. *Sexteto para piano y vientos*. ARCSM. Ms. Sign. M/322.
- BURGÉS, Manuel. *Estudio sinfónico en forma de variaciones para clarinete en Sib y orquesta. Op. 655*. BC. Sign. M 2371/1.
- CALVIST, Enrique. *Capricho de clarinete con acompañamiento de banda*. Archivo CIM "Apolo". Ms. Sgn. 2563.
- _____. *Fantasia de clarinete con acompañamiento de banda*. Librería virtual Petrucci. Consulta on-line en página www.imslp.org. Ms.
- CANEPA, Juan. *Picola Fantasia por [sic] Clarinete por Dn. Juan Canepa*. ACR. Sign. 162/2.
- CARNICER, Ramón. *Fantasia para Clarinete Obligado con Acompañamiento de Pianoforte. Escrita expresamente para ejecutarse a primera vista en la Oposición a la Plaza de Maestro de Clarinete del Conservatorio de Música y Declamación, que debe verificarse el día 15 de Abril de 1849. Por el Maestro de Composición del mismo, D. Ramón Carnicer*. BHMM. Sign. Mus 742/2.
- _____. *Fantasia para Clarinete Obligado con Acompto. de Orquesta. Por Don Ramón Carnicer. Año 1849*. BHMM. Sign. Mus 742/1.
- CARRETERO, Santos. *Vatalla [sic] de los Arapiles para el uso de la Armonía Música de las Reales Guardias Walonas*. BRM. Sign. Mus/Mss/ II-2960.
- CASOS, Agustín de. *Villancico pastoral. Ya pastorcillos a 4 y a 8 voces, con violines, "clarinetes o oboes [sic]" y trompas* (1805). ACRG. Ms. Sign. 18/7.
- CASTAÑO, F. *Esperanza. Mazurca de clarinete con acompañamiento de banda*. Archivo CIM "Apolo". Ms. Sign. 2128.

- CHAPÍ, Ruperto. *Las Naves de Cortés: Cuadro lírico en un acto música de Ruperto Chapí*. Museo Nacional del Teatro. Ms. Sign. Ópera-1433.
- CUEVAS, Juan. *Misa a 4 y a 8. Con Violines, Violas, Oboeses, Trompas, Clarines, Flautas, Clarinete, Fagot, Violoncello y Bajo. Por el Sr. Maestro Dn. Juan Cuevas, en 1826*. AMCM. Ms. Sign. 210-1,1.
- Ejercicios de clarinete. Año 1836. Propios de José Ferrer*. BUB. Biblioteca de Reserva. Ms. Sign. 2054/1.
- ESCALAS, Juan. *El Mejicano. Introducción y Vals de variaciones de flauta y clarinetes*. ACR. Ms. Sign. 186/3.
- ESPINOSA, Manuel de. *Libro de la Ordenanza de los Toques de Pífanos y Tambores que se tocan nuevamente en la Ynfant^a española compuestos por don Manuel Espinosa*. 1761. BNE, mss. M-2791.
- _____. *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la infantería de S.M. concertados por D. Manuel Espinosa, músico de la Capilla Rl. De orden de S. M.* 1769. BNE. Sign, M-8684.
- ESTEVAN ALPAÑÉS, Pedro. *“Mi Favorita”. Tanda de Valses con Variaciones de Requinto*. Ms. Archivo Familiar de D. Miguel Sánchez Ruzafa.
- ESTEVE, Pablo. *El Granadero (1777)*. Tonadilla. Archivo Musical BHMM. Ms. Sign. Mus 79-12 (partitura musical); Tea 221-55 (libreto teatral).
- _____. *La visita de Vicente a la Nicolasa (1789)*. Tonadilla a dúo. BHMM Ms. Sign. Mus 107-3.
- GARAY, Ramón. *Compendio sucinto de la revolución española: drama en dos actos ... / obra puesta en música por Don Ramón Garay preb[enda]do y m[ae]stro de cap[ill]a de la Sta. Igl^a. Catl. de Jaén, quien la dedica a nuestro augusto soberano el Sor. Dn. Fernando Septimo que Dios gu[ard]e, año de 1815*. BRM. Sign. Mus/Mss/441 (1-21).
- _____. *Magnificat, a 4 y a 8 voces, violines, trompas, clarinetes, oboes y acompañamiento en Fa Mayor*. AMCJ. Ms. Sign. 59/1.
- _____. *Misa con aire pastoral, a 4 y 8 voces (SSAT SATB), dos violines, dos trompas o clarinetes, órgano obligado y bajo, repetición de órgano*. 1797. AMCJ. Ms. Sign. 45/2.

- _____. *Misa sobre el "Sacris solemnis" para las Renovaciones de Lunes y Martes Santo*, a 4 y a 8 voces (SATB-SATB), órgano obligado y ac. 1800. AMCJ. Ms. Sign. 43/3.
- _____. *Misa*, a 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, órgano obligado y ac. Do M. 1802. AMCJ. Ms. Sign. 46/2.
- _____. *Oficio de Completas del Domingo*, a 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos trompas, clarinete y ac. Do M. 1802. AMCJ. Ms. Sign. 49/5.
- _____. *Pastorela a Dúo y a Seis, con Violines, Clarinetes obligados, y Acompañamiento, de Dn. Ramón Garay, Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año 1801*. AMCJ. Ms. Sign. 52/3.
- _____. *Pastorela de Navidad a 5. Con Violines, Clarinetes, Trompas y Acompañamiento de Dn. Ramón Garay, Presbítero y Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año de 1806*. AMCJ. Sign. 52/2.
- _____. *Responsorio 1º a la Asunción de María "Vidi speciosam"*, a 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas y ac. 1805. AMCJ. Ms. Sign. 53/1.
- _____. *Responsorio 2º "Comeditis carnes" a 6 con Violines, Clarinetes obligados, Trompas y Acompañamiento de Dn. Ramón Garay Prebendado y Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año 1802*. AMCJ. Ms. Sign. 54/3.
- _____. *Responsorio 3º "Meum est consiliu"*, a 5 voces (A-SATB), dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas y ac. Do M. 1806. AMCJ. Ms. Sign. 55/5.
- _____. *Responsorio 7º "Beata viscera"*, a 5 voces (T-SATB), dos violines, dos clarinetes, y ac. Fa M. 1802. AMCJ. Ms. Sign. 56/5.
- _____. *Responsorio 8º. Verbum caro factum est (1806)*, a 5 voces (T-SATB), dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas y acompañamiento. AMCJ. Ms. Sign. 56/6.
- _____. *Salve Regina a Nuestra Señora de la Antigua (1802)*, a 4 y a 8 voces (SATB, SATB), para dos violines, dos trompas, dos flautas, dos clarinetes y acompañamiento en Fa mayor. AMCJ. Ms. Sign. 60/5.
- _____. *Secuencia de Pentecostés "Veni Sancte Spiritus"*, a 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas y ac. Re m. 1807. AMCJ. Ms. Sign. 61/4.

- _____. *Sinfonías*. AMCJ. Ms. Sign. 62/1 a 62/10.
- _____. *Te Deum laudamus*, a 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas y ac. Re m. 1811. AMCJ. Ms. Sign. 63/2.
- _____. *Te Deum laudamus*, a 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, fagot, dos clarinetes, dos trompas y ac. La m. 1811. AMCJ. Ms. Sign. 53/1.
- _____. *Una zagala, pastorela para Navidad*, para dos violines, clarinete obligado, dos trompas y ac. La m. 1799. AMCJ. Ms. Sign. 64/8.
- _____. *Villancico de Kalenda de Concepción "Israel, grey escogida"*, a 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas, y ac. 1808. AMCJ. Ms. Sign. 41/1.
- _____. *Villancico para la Kalenda [sic] de Concepción a 4 y a 8. Con Violines, Clarinete, Trompas y Acompañamiento de Dn. Ramón Garay, Presbitero Maestro de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Jaén. Año de 1806*. AMCJ. Sign. 41/1 (partitura) y 63/8 (particellas).
- GARCÍA, Manuel. *El criado fingido*. Opereta en un acto. 1804. BHMM. Ms. Sign. 223-1.
- GUGLIELMI; MONLLEÓ. *Introducción a la ópera Amor tutto vince, por el Sr. Guglielmi; arreglada para música militar por Monlleó*. AMCM. Ms. Sign.: 217-1,10.
- IRIARTE, Tomás de. *Guzmán el Bueno, escena trágica unipersonal, con música en sus intervalos, compuestas ambas por D. Tomás de Iriarte para representarse en Cádiz por el Señor Luis Navarro, primer actor de la compañía cómica. En Cádiz, por D. Manuel Ximenez Carreño, calle Ancha, Año de 1790*. (BNE Sign. T/1492; libreto teatral. Archivo de Música BHMM. Ms. Sign. Mus 14-2; partituras).
- JIMENO, Román. *Rosario a cuatro por Román Gimeno. Año 1850*. BRABASF. Ms. Sign. FJIM-1529.
- LACRUZ ARGENTE, Valeriano. *Misa a 4 y 8 voces con acompañamiento de Banda Militar por Valeriano Lacruz Argente*. AMCS. Ms. Sign 52/7.
- LAGUÍA, Manuel. *Responsorio 1º del 1r Nocturno a la Purísima Concepción a 8 voces. Con Violines, Clarinete Obligado y Bajo. Mtro. Laguía*. AMCJ. Ms. Sign. 10/5.

- LAPORTA I MERCADER, Francisco. *Scherzo para Clarinete y Piano por Franco. Laporta*. Biblioteca Cataluña. Fons Francesc Laporta i Mercader. Sign. M 2292/13.
- LARRAMENDI, José Ignacio de. *Pasodoble nº 3*. Archivo Musical del Santuario de Aranzazu. Ms. Sign. 933.
- LASERNA, Blas de. *La crueldad y sinrazón la vence auxilio y valor*. Comedia. Música escénica. Ca. 1811. BHMM. Ms. Sign. 16-9
- LIDÓN, José. *Drama heroyco en verso castellano, intitulado Glaura y Coriolano. Puesto en música por D. Joseph Lidón, organista principal y vice-maestro de la Real Capilla de Su Majestad y representado en el Coliseo del Príncipe por la compañía de Ribera. Año de 1792. Madrid, en la imprenta Real*. BNE, Ms. Sign. M/1734.
- _____. *Lamentación 2ª del Viernes Santo, a Solo de Bajo, con Violines, Oboes, Trompas, Fagot, Viola y Acompañamiento. Año 1803*. AGP. Ms. Sec. Adm.; Fondo Musical; Caja 865; Expediente 795.
- _____. *Lamentación 3ª del viernes Santo a Solo de Contralto, a toda Orquesta, con Trompa Obligada. Año 1816*. AGP. Ms. Sec. Adm.; Fondo Musical; Caja 865; Expediente 797.
- _____. *Lamentación 3ª del Jueves Santo, a Solo de Tenor, con violines, flautas y Bajón obligado [...] Renovada. Año 1799*. AGP. Ms. Sec. Adm.; Fondo Musical; Caja 865; Expediente 773.
- _____. *Lamentación 1ª del Jueves Santo, a Solo de Tiple. Renovada. Año de 1806*. AGP. Ms. Sec. Adm.; Fondo Musical; Caja 860; Expediente 768.
- _____. *Pieza Vocal a solo, obligada de Clarinete. Con Violines, trompas, Violas y Bajo, para la Oposición de este instrumento que se ha de hacer en la Real Capilla de S.M. en este año de 1815. Del Mtro. Lidón*. AGP; Sec. Adm.; Fondo Musical; Expediente 811; Caja 870.
- LÓPEZ, Joaquín. *Verso Domine*, a 6 voces (ST-SATB), con dos violines, dos clarinetes, dos oboes y órgano obligado (1803). AMCO. Ms. Sign. 136/6.
- LUJÁN, Antonio. *Dejad el mustio valle. Villancico 8º de Navidad*, a 8 voces, con violines, flauta, oboes, trompas, trombón y acompañamiento (1829). ACRG. Ms. Sign. 25/27.
- _____. *Escucha el acento. 7º Villancico de Navidad*, a 6 voces, con violines, flauta, clarinetes, trompas y acompañamiento (1829). ACRG. Ms. Sign. 25/28.

- MARRACO FERRER, Josep. *Terceto de flauta, clarinete y cornetín*. BC. Ms. Sign. M 4773/3. Fondo Sancho Marraco.
- _____. *Terceto de Flauta, Clarinete y Cornetín*. (9 de enero de 1854). BC. Ms. Sign. M 4773/3. Fondo Sancho Marraco.
- _____. *Pilé de Clarinetes y Corneta*. (Julio 1854). BC. Ms. Sign. M 4775/4. Fondo Sancho Marraco.
- _____. *Contradanza de Clarinetes*. (Abril 1854). BC. Ms. Sign. M 4775/32. Fondo Sancho Marraco.
- _____. *Contradanza de Clarinetes*. (Febrero 1855). BC. Ms. Sign. M 4775/34. Fondo Sancho Marraco.
- _____. *Contradanza de Clarinetes*. (1855). BC. Ms. Sign. M 4775/37. Fondo Sancho Marraco.
- _____. *Vals de Clarinetes*. (1855). BC. Ms. Sign. M 4775/63. Fondo Sancho Marraco.
- _____. *Vals de Clarinetes*. BC. Ms. Sign. M 4775/64. Fondo Sancho Marraco.
- _____. *Vals de Clarinetes*. (1855). BC. Ms. Sign. M 4775/65. Fondo Sancho Marraco.
- _____. *Vals de Clarinetes*. BC. Ms. Sign. M 4775/81. Fondo Sancho Marraco.
- _____. *Vals con Introducción de Clarinetes*. (25-XI-1852). BC. Ms. Sign. M 4775/98. Fondo Sancho Marraco.
- MOJÓN, Camilo. *Concierto de Violines, Clarinete Obligado, Órganos, Trompas y Acompañamiento. Compuesto por Don Camilo Mojón, Organista 1º del Real Monasterio de San Clodio*. ARCSM. Sign. Leg. 0/37/2.
- MONLLEÓ. *Minuet (Música militar) para 2 Tpas- Clarín- Flautín- Requinto- 2 Cls- 2 Fgs- Bajo*. AMCM. Ms. Sign. 217- 1,12.
- MONLLEÓ/ GUGLIELMI. *Música militar. Introducción a la ópera Amor tutto vince, por el Sr. Guglielmi; arreglada para música militar por Monlleó para 3 Tpas- Clarín- Flautín- Requinto- 4 Cls- 2 Fgs- Trb- Bombo*. AMCM. Ms. 217- 1,10.
- MONLLEÓ. *Vals (Música militar) para 4 Cls- Requinto- Flautín- 2 Tpas- Clarines- 2 Fgs- 2 Tbnos- 2 Serpentes- Bombo*. AMCM. Ms. 217- 1,11.
- _____. *Vals (vivo) (Música militar) para 2 Tpas- Clarín- Flautín- Requinto- 2 Cls- 2 Fgs- Bajo*. AMCM. Ms. Sign. 217- 1,13.
- MONLLEÓ, ¿Manuel?. *Dos caprichos para clarinete*. Ms. Archivo familiar Julián Menéndez.

- MORAL, Pablo del. *El celoso sin motivo*. Tonadilla a dúo. 1801. BHMM. Ms. Sign. Mus 109-8.
- _____. *Temístocles*. Comedia. 1802. BHMM. Ms. Sign. 10-16.
- OLIVARES, Francisco. *Abradates y Pantea: escena seria / puesta en música por Dn. Francisco Olivares, prebendado organista de la Catedral de Salamanca*. BRM. Sign. Mus/Mss/651.
- PALACIO, Ramón. *Recitado y Aria con Coro Final, para la voz Tenor, con Orquesta y Clarinete obligados. Letra A la Inmaculada Concepción de Ntra. Sra. Música de Dn. Ramón Palacio, Canónigo Mtro. de Capilla de la Sta. Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago. Año 1830*. AMCM. Sign. 135-7.
- PALANCAR, Antonio. *Responsorio a 5 voces de Tenor y a toda Orquesta. Dedicado el Ilmo. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén. Por el Maestro Palancar. 1855*. AMCJ. Ms. Sign. 15/7.
- PASTELLS Y PUJOL, Pedro. *Americana "La cruz de cristal" con variaciones de clarinete*. ACR. Ms. Sign. 207/1.
- PÉREZ CASAS, Bartolomé. *Aires sicilianos: ejercicio de repente para requinto y piano*. BRABASF. Ms. Sign. M-3258.
- _____. *Ejercicio de lectura para los concursos de clarinete*. BRABASF. Ms. Sign. 3270.
- _____. *Ejercicio de repente para clarinete en sib y piano*. BRABASF. Ms. Sign. M-3261.
- _____. *Ejercicio para repentizar en las oposiciones de clarinete del R.C. de G. Alabarderos*. BRABASF. Ms. Sign. 3257.
- _____. *Pieza escrita para repentizar en las oposiciones verificadas el 8 de Julio de 1897 para cubrir una plaza de profesor de clarinete en el R.C. de Alabarderos*. BRABASF. Ms. Sign. M-3242.
- PÉREZ LAPORTA, Camilo. *Capricho para clarinete con acompañamiento de orquesta*. 1903. Archivo CIM "Apolo". Ms. Sgn. 1893.
- PÉREZ, Juan Santiago. *Misa a 4 y a 8, con violines, clarinetes, trompas, trombón y acompañamiento*. (1800). ACRG. Sign. 28/2.
- PUJADAS, Juan. *Vals de trompas con variaciones de flauta, violín, clarinete y cornetines*. ACR. Ms. Sign. 208/2.
- RAURICH, Salvador. *«Ondina». Habanera por Salvador Raurich*. BC. Ms. Sign. 4517/2.

- REIG, Mariano. *Lamentación 2ª del 3r día a 4 voces. Con Clarinetes y Bajones. Por el Maestro Dn. Mariano Reig. Para el Archivo de Música de esta Sta. Iglesia Catedral de Málaga. Año de 1835.* AMCM. Sign. 154-8.
- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, Mariano. *Tanda de Rigodones y Wals: dedicados a S. M. la Reina Dª Isabel 2ª, (1840).* BRM. Ms. Sign. Mus/Mss/721.
- ROIG, Julián. *Gran Vals con variaciones de flauta y clarinetes.* ACR. Ms. Sign. 197/3.
 _____ . *Schotisch con variaciones para clarinete solista. (5-IX-1866).* ACR. Ms. Sign. 197/1.
 _____ . *Vals con variaciones de flauta y clarinetes. (Copia de 1905).* ACR. Ms. Sign. 199/4.
- SALDONI, Baltasar. *Rigodones y Wals [sic], (1839).* BRM. Ms. Sign. Mus/Mss/1412.
- SÁNCHEZ, G. *Colección de Valses al estilo alemán.* BHMM. Archivo Musical de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Sign. Mus 637-11.
- SEQUERA, José. *Responsorio 1º del 2º Nocturno de la Asunción a 4. Obligado de Clarinete. Con Violines, Trompas, Flauta, Bombardino y Acometo. por D. José Sequera, Beneficiado de la Sta. Iglesia Catedral. Jaén. 1864.* AMCJ. Ms. Sign. 33/5.
- TORRENS, Jaime. *Salmo Lauda Ierusalem a 6 voces (ST-SATB), oboe, clarinete, violines, acompañamiento y órgano.* AMCM. Sign. 181-7.
- VALLEDOR, Jacinto. *La cantada vida y muerte del general Malbrú (1785).* Tonadilla. Archivo Musical BHMM. Ms. Sign. Mus 187-3 (partitura musical; no se conserva libreto teatral).
- VERDI, Giuseppe. *Fantasia (concertante) sobre motivos de la Ópera Nabucodonosor. Instrumentada del piano y arreglada por Antonio Díaz. Junio de 1869.* BRCSM. Ms. Sign. ASC N°. Antiguo 125, Leg. 59.
 _____ . *Final del 4º acto de la ópera de Verdi Hernani.* Archivo Musical de la Sociedad "Unión Musical" de Petrer (Alicante). Sign. 474.
- VILÁ DE FORNS, Celestino. *Aria, obligada de clarinete.* AMCG. Signatura: 112/2".
- VIÑOLAS, M.; NICOLAU, A. *Attila. Aria de clarinete por el Maestro Verdi. Olot y Marzo de 1893.* ACR. Sign. 163/1.
- WIRTZ, Miguel. *Tres Dúos Concertantes para dos Clarinetes, compuestos por el Sr. Miguel Wirtz y dedicados a su amigo Pedro Gómez de la Torre, y ejecutados por los mismos. Obra 1ª.* BRCSM. Ms. Sign. M/58.

X.I.3. Discografía:

Mazurca de la Marcha de Cádiz [Registro sonoro] de Joaquín Valverde. Josep Nori (clarinete) y anónimo (piano). 1 cilindro (160 rpm) de 2 min. 26 s. de duración. Biblioteca de Cataluña. CDU 78.

CD *La obra para clarinete y piano de Miguel Yuste.* (E. Pérez Piquer, clarinete; Aníbal Bañados Lira, piano). Madrid: Logomusic, 1995.

CD *Fantasías Mediterráneas. Spanish Music for Clarinet and Piano.* (J. E. Lluna, clarinete; J. Gruithuyzen, piano). Londres: Clarinet Classics, 1997.

CD *Capricho Pintoresco. Música española para clarinete.* (J. E. Lluna, clarinete; A. Pizarro, piano). Barcelona: Harmonia Mundi, 1999.

CD *Rossini y España. Música para clarinete en la España Romántica.* (Joan Enric Lluna, clarinete; A. Pizarro, piano). Barcelona: Harmonía Mundi, 1999.

CD *Homenatge a Josep Talens Sebastià.* (Enrique Pérez Piquer-Josep Fuster, clarinetes; Aníbal Bañados Lira, piano). Barcelona: Columna Música, 2005.

CD *Música virtuosa para clarinete y piano.* (Josep Fuster, clarinete; Isabel Hernández, piano). Barcelona: Albert Moraleda Ediciones, 2006.

CD *Bartolomé Pérez Casas (1873-1956). Su obra para clarinete y piano* (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Girona: Anacrusi, 2007.

CD *El Clarinete Romántico Español. Obras para Clarinete del s. XIX.* (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2007.

CD *El Clarinete Romántico Español Vol. II. Obras para Clarinete del s. XIX.* (Pedro Rubio, clarinete; Ana Benavides, piano). Madrid: Bassus Ediciones, 2008.

X.II.- BIBLIOGRAFÍA

X.II.1. *Diccionarios y enciclopedias:*

BLEIBERG, Germán. *Diccionario de Historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1979. 3 vols.

BRENET, Michel. *Diccionario de la Música. Histórico y Técnico*. Barcelona: Iberia, 1981.

Diccionario de la lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. (Emilio Casares, dir.). Madrid: SGAE, 1999. 10 vols.

Diccionario de la Música Valenciana. Madrid: ICCMU-Fundación Autor-Instituto Valenciano de la Música, 2006. 3 vols.

Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. Madrid: ICCMU, 2002. 2 vols.

Diccionario Harvard de música. (Don Randel, ed.). Madrid: Alianza, 1997.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. (Biografías). Kassel: Bärenreiter, 2003.

Dizionario della musica e dei musicisti. (A. Basso, dir.). Torino: UTET, 1983.

ELÍAS DE MOLINS, Antonio. *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta de la Calzada, 1895. 2 vols. (Facsimil. Pamplona: Analecta, 2000).

Enciclopedia Larousse de la Música. Barcelona: Argos-Vergara, 1991.

Historia de España. (Ángel Montenegro Duque, coord.). Madrid: Gredos, 1986-1994. 17 vols.

Història de la música catalana, valenciana i balear. (Xosé Aviñoa, dir.). Barcelona: Edicions 62, 1999-2004. 11 vols.

PARETS, J.; ESTELRICH, P.; MASSOT, B. *Diccionari de compositors mallorquins (segles XV-XIX)*. Palma de Mallorca: Cort, 1987.

PARETS, J.; ROVIRA, J. *Índice del catálogo de las obras musicales de autores mallorquines, existentes en los archivos de la Diócesis anteriores al siglo*

XX (Diccionario biográfico de Compositores mallorquines). Santa María del Camino: 1965. (Inédito). Centre de Recerca i Documentació historiomusical de Mallorca.

PEDRELL, F. *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 189-.

RICART MATAS, J. *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona: Iberia, 1980.

RUIZ DE LIHORY, José. *La Música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico*. Valencia: 1903.

SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. (Jacinto Torres, ed.). Madrid: Ministerio de Cultura-INAEM, 1986. (Facsimile del original). 4 vols.

VETRO, Gaspare Nello. *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza* (Consulta on-line: <http://www.lacasadellamusica.it/vetro/>).

X.II.2. Monografías de carácter general:

A.A.V.V. *150 anys de música: història de la Banda de Música d'Alcanar (1845-1995)*. Alcanar: Banda Municipal de Música d'Alcanar, 1997.

A.A.V.V. *Archivo histórico de la Unión Musical Española*. Madrid: ICCMU, 2000.

A.A.V.V.: *Associacions i societat civil a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991.

A.A.V.V. *Banda de Música Hondarribia: 175 aniversario 1819-1994*. Hondarribia: Asociación Cultural de Música "Ciudad de Hondarribia", 1994.

A.A.V.V. *Biblioteca económica de Medicina y Cirugía. Tratado de las enfermedades crónicas del aparato respiratorio*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1857.

A.A.V.V. *Breve esbozo histórico de la Banda "La Lira"*. Cheste: Sociedad musical La Lira de Cheste, 1987.

A.A.V.V. *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

A.A.V.V. *Cent anys fa: música de banda a Bellreguard*. Bellreguard: 1990.

- A.A.V.V. *Cien años de música, cien años de historia, 1886-1986: Banda de Música de Villamayor de Santiago (Cuenca)*. Villamayor de Santiago (Cuenca): Asociación Santa Cecilia Amigos de la Música, 1988.
- A.A.V.V. *Cuadernos de Música. El Romanticismo Musical Español*. (Jacinto Torres Mulas, dir.). Madrid: Revista Ritmo, 1982.
- A.A.V.V. *El Westmorland. Recuerdos del Gran Tour*. Segovia: Real Academia de Bellas Artes, 2002.
- A.A.V.V. *Gandía y su banda, 1984: más de un siglo de música*. Gandía: Circulo Musical, 1984.
- A.A.V.V. *Homenaje a Emilio Arrieta y Corera (1821-1894) y Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)*. Madrid: SGAE, 1994.
- A.A.V.V. *La Banda de Música d'Esporles: més de cent anys d'història*. Palma de Mallorca: Govern Balear, 1998.
- A.A.V.V. *La catedral como institución musical (1500-1800)*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1996.
- A.A.V.V. *Nuestra banda: 150 años de música en Elda: Asociación Músico Cultural Eldense Santa Cecilia*. Elda (Alicante): A.M.C.E. Santa Cecilia, 2002.
- ADAM FERRERO, B. *Las bandas de música en el mundo*. Madrid: Sol, 1986.
- AGUILAR, Juan de Dios. *Historia de la música en la provincia de Alicante*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1970.
- AIZPURÚA ZALACAÍN, Pedro. *Música y músicos de la catedral metropolitana de Valladolid*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de Valladolid, 1988.
- ÁLAMO SALAZAR, Antonio; CASTAÑÓN, Jesús. *Banda municipal de música, Palencia, 1879-1979*. Palencia: Diputación Provincial, 1980.
- ALARCÓN MELÉNDEZ, Julio (Bajo pseudónimo: SAJ). *Un gran artista: Jesús de Monasterio y Agüeros (Estudio biográfico)*. Madrid: Gráficas Colomar, 1986. (Ed. facsímil.)
- ALBEROLA i VERDÚ, Josep Antoni. *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*. Benaguacil (Valencia): Consolat de Mar, 2000.

- ALEMÁN, Gilberto. *La banda municipal: cien años de música en Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2003.
- ALÉN, M^a Pilar. *La capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela: renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. Sada (La Coruña): Ediciós do Castro, 1995.
- ALIER I AIXALÀ, Roger. *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia, 1990.
- ALONSO FERNÁNDEZ, E. *Historia de la banda municipal de música de Daimiel, 1876-1980*. Daimiel (Ciudad Real): Ayuntamiento. Delegación de Cultura, 1980.
- ALONSO JUANOLA, Vicente; GÓMEZ RUIZ, Manuel. *El ejército de los Borbones. Vol II. Reinados de Fernando VI y Carlos III*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1991.
- ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Salud. *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993.
- ÁLVAREZ PÉREZ, José María. *Catálogo y estudio del archivo de la catedral de Astorga*. Cuenca: Instituto de Música religiosa de la Diputación Provincial, 1985.
- _____. *La música sacra al servicio de la catedral de León*. León: Asociación de Amigos del Órgano "Catedral de León", 1995.
- ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996. 2 vols.
- ANDRADE MALDE, Julio. *La Banda Municipal de La Coruña y la vida musical de la ciudad*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 1998.
- ANGLÉS, Higinio; SUBIRÁ, José. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: CSIC-Instituto Español de Musicología, 1946.

- ARACIL GÓMEZ, José C. *En torno a la banda de San Vicente*. San Vicente del Raspeig: Ayuntamiento, 1996.
- ARAIZ MARTÍNEZ, A. *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona: Labor, 1942.
- ARIAS DEL VALLE, Raúl. *La orquesta de la S. I. catedral de Oviedo (1572-1933)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1990.
- _____. *El papel manuscrito del Archivo Capitular de Oviedo*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1993.
- ARRONES PEÓN, Luis. *Historia de la ópera en Oviedo*. Oviedo: Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera, 1987.
- AVIÑO, Xosé. *Cent anys de Conservatori*. Barcelona: Edicions de l'Ajuntament de Barcelona-Servei de Publicacions-, 1986.
- _____. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.
- BAGÜÉS ERRIONDO, Jon. "La música en la R.S.B.A.P." En: *Nuevos extractos de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. San Sebastián: R.S.B.A.P., 1990.
- _____. "Músicos compositores miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País" En: *II Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. San Sebastián: R.S.B.A.P., 1989.
- _____. *La Ilustración musical en el País Vasco. I La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1990.
- _____. *La Ilustración musical en el País Vasco. II El Real seminario Patriótico Bascongado de Vergara*. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1991.
- _____. *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.
- BALDELLÓ, Francisco de Paula. *La música en Barcelona*. Barcelona, Dalmau, 1943.
- BARBERA SOLER, J. M. *Tomás Breton y los conciertos de La Alhambra. La música en el corpus granadino (1887-1914)*. Granada: Comares, 1999.

- BARBIERI, Fco. Asenjo. *Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri)*. (Emilio Casares, ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988. 2 vols.
- _____. *Crónica de la Lirica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863*. (Emilio Casares, ed.). Madrid: ICCMU, 2006.
- BARCO, Manuel; GIRÓN, Ramón. *Historia de la ciudad de Salamanca que escribió D. Bernardo Dorado: aumentada, corregida y continuada hasta nuestros días*. Salamanca: Imprenta de El Adelante, 1863.
- BASELT, Bernd. *Händel-Handbuch*. (W. y M. Eisen ed.). Kassel: Bärenreiter, 1978.
- BLANCO FERNÁNDEZ, Antonio. *Higiene y Medicina Popular*. Madrid: Imprenta de Pascual Conesa, 1863.
- BLAS VEGA, José. *Los Cafés Cantantes de Sevilla*. Madrid: Editorial Cinterco S.A., 1987.
- BLUME, F.: *Classic and Romantic Music. A comprehensive Survey*. London: Norton, 1970. Págs. 75-82.
- BONANNI, Filippo. *Gabinetto Armonico*. Roma: 1722.
- BONASTRE, Francesc. *La Banda Municipal de Barcelona. Cent Anys de Música Ciutadana*. Barcelona: Ajuntament, 1989.
- _____. *Música y parámetros de especulación*. Madrid: Alpuerto, 1977.
- BORRÁS RENART, Salvador. *Historia de la sociedad musical instructiva y la banda ST.^a Cecilia de Cullera*. Valencia: Sociedad musical instructiva Santa Cecilia, 1980.
- BOURLIGUEUX, Guy. *Recherches sur la musique a la Cathédrale d'Oviedo: Des origines au début du XIXe siècle*. Paris: Edit. E. De Boccard, 1967.
- BOVER i PUJOL, Jaume; PARETS i SERRA, Joan. *Baleàrica 2. Música impresa. Bibliografia de la música impresa de compositors balears, de tema balear o editada a les Illes Balears 1506-1996*. Palma: Manuel Font, 2000.
- BRUGUÉS I AGUSTÍ, Lluís. *La música a Girona. Historia del Conservatori Isaac Albéniz*. Gerona: Diputació, 2008.

- BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverde a Bach*. Madrid: Alianza, 2002.
- CABALLÉ CLOS, Tomás. *La música "oficial" de la ciudad de Barcelona: Apuntes para la Historia de la Banda Municipal...* Barcelona: Ariel, 1946.
- CABAÑAS, Fernando. *El maestro de capilla Juan Antonio Ripa Blanco (1721-1795)*. Cuenca. Diputación provincial, 1998.
- CABEZA, Antonio. *La vida en una catedral del Antiguo Régimen*. Palencia: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997.
- CAL PARDO, Enrique. *La música en la catedral de Mondoñedo*. Lugo: Alvarellos, 1996.
- CALLE GONZÁLEZ, Benjamín. *Catálogo de música y documentos musicales del Archivo Catedral de Lérida*. Lleida: Dilagro, 1984.
- CAMACHO SÁNCHEZ, M^a Pilar. *La música y los músicos en la iglesia riojana de Briones. Formación de un archivo musical parroquial*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2002.
- Campos interdisciplinarios de la Musicología (V Congreso de la Sociedad española de Musicología)*. (Begoña Lolo, ed.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001. 2 vols.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días. Con un prólogo histórico de don Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878 (Reproducción facsímil: Madrid: ICCMU, 2002).
- CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel. *Semblanza histórica de la Banda Municipal de Sevilla: desde la inauguración del Asilo de Mendicidad de San Fernando en 1846... hasta la actualidad...* Castilleja de la Cuesta: JJ. C. R., 1998.
- CARRERAS PÉREZ, Juan José. *La música en las catedrales durante el siglo XVIII. Francisco J. García "El Españolito" (1730-1809)*. Zaragoza: Diputación Provincial-Institución "Fernando El Católico", 1983.
- _____. *La música sacra española en el siglo XVIII*. Zaragoza: Facultad de Letras de Zaragoza, 1986.

- CARSE, Adam. *The History of Orchestration*. New York: Dover, 1964.
- _____. *The Orchestra in the XVIIIth Century*. New York: Broude Brothers, 1969.
- CASARES RODICIO, Emilio. *La música en la catedral de Oviedo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1980.
- CASAS GÓMEZ, Ana. *Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fondo Jimeno. Partituras y libros de música*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 2004.
- CATALÁN, M. C.; PASCUAL, M. I.; RUBER, M. J. (Eds.). *Libros de acuerdos y resoluciones del cabildo de la colegiata de Daroca (Zaragoza) (1529-1852)* Zaragoza: Dip. Provincial-Institución “Fernando el Católico”, 1990.
- Catálogo de Impresos Musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.
- Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. (José PERIS, dir.) Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.
- CAVIA NAYA, Victoria. *La vida musical de la Catedral de Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid: Diputación Provincial, 2004.
- CAYUELA FERNÁNDEZ, José Gregorio; GALLEGO PALOMARES, José Ángel. *La Guerra de la Independencia. Historia bélica, pueblo y nación en España - 1808-1814-*. Salamanca: Universidad, 2008.
- Cent anys de conservatori*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1986.
- CLIMENT, José. *El villancico barroco valenciano*. Valencia: Generalitat, 1997.
- _____. *Fondos musicales de la región valenciana. I Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia: Instituto de Musicología-Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1979.
- _____. *Fondos musicales de la región valenciana. II Real Colegio del Corpus Christi-Patriarca*. Valencia: Instituto de Musicología-Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.
- _____. *Fondos musicales de la región valenciana. III Catedral de Segorbe*. Segorbe: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segorbe, 1984.

- _____. *Fondos Musicales de la Región Valenciana. IV Catedral de Orihuela*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer-Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1986.
- _____. *Historia de la música valenciana*. Ribera Mota: Valencia, 1989.
- COMELLAS I BARRI, Montserrat. *El romanticisme musical a Barcelona. Els concerts*. Barcelona: Els llibres de la frontera, 2000.
- Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. (Juan José Carreras; Miguel Ángel Marín, eds.). Logroño: Universidad de La Rioja. Servicio de Publicaciones, 2004.
- CONTE LORENTE, Manuel. *Crónica de una banda de música: (175 años de historia)*. Caspe: Grupo Cultural Caspolino-Institución “Fernando el Católico” (Zaragoza), 1998.
- CONTRERAS GUARDIA, Eugenio. *Historia de la banda de Torredonjimeno*. Torredonjimeno: Ayuntamiento, Casa Municipal de Cultura, 1989.
- CORRAL CERVERA, Alfredo. *“La Artística”: Banda de música de Chiva*. Chiva (Valencia): Sociedad Municipal “La Artística”, 1984.
- CORTADA, María Luisa. *Anselm Viola. compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Montserrat. Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 1998.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.
- _____. *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España desde su origen afines de siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 2000. (Facsimil).
- _____. *Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Perales y Martínez, 1902.
- _____. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipográfica de la Revista de Archivos, bibliotecas y museos, 1917.
- Crónica de un centenario. Conservatorio Superior de Música*. Valencia: Servicio de Publicaciones del Conservatorio, 1983.
- D’AMAT I DE CORTADA, Rafael Barón de Maldà. *Calaix de sastre, XV (abril-diciembre de 1797)*.

- DART, Thurston. *La interpretación de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros S.A., 2002.
- DAUFÍ, Xavier. *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2004.
- DAZA PALACIOS, Salvador. *Historia de la Banda Municipi de Música (1852-1967): cultura, sociedad y política en Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda: Pequeñas Ideas Editoriales, 2001.
- De Música Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J.* (Emilio Casares; Carlos Villanueva, eds.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990.
- DEL CAMPO, M.: *Cien años del Conservatorio de Málaga*. Málaga: Imp. de la Universidad, 1985.
- DELLA FONTE, Lorenzo. *La Banda: Orchestra del nuevo millennio*. Sondrio (Italia): Animando Edizioni Musicali, 2003.
- DÍAZ MOHEDO, M^a Teresa. *La Capilla de Música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José Zameza y Elejalde*. Antequera (Málaga): Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.
- DÍAZ VÁZQUEZ, Yoanna Lizett. *Catálogo de los fondos musicales del Teatro Tacón de la Habana: partituras y libretos*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 2000.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004.
- DOWLING, J. *José Melchor Gomis. Compositor romántico*. Madrid: Castalia, 1974.
- DOWNS, Philip G. *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998.
- DURO PEÑA, Emilio. *La música en la catedral de Orense*. Orense: Caixa Ourense, 1996.
- ECHANOVE, Fco. *Las formas en la música de España*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1984.

- EINSTEIN, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza, 1991.
- ENCISO RECIO, L. M. et al. *Historia de España. X. Los Borbones en el siglo XVIII (1700-1808)*. Madrid: Gredos, 1991.
- España en la Música de Occidente*. (Emilio Casares Rodicio; Ismael Fernández de la Cuesta; José López-Calo, eds.). Madrid: INAEM-Ministerio de Cultura, 1987. 2 vols.
- EXIMENO, Antonio de. *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*. (Francisco Asenjo Barbieri, ed.). Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-73.
- EZQUERRO, Antonio. *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona: Institución "Milà i Fontanals", Departamento de Musicología, 2004.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa, secretaría General Técnica, 2000.
- FERNÁNDEZ VICEDO, Fco. José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950): la influencia de los géneros populares y el contexto bandístico*. Trabajo de Investigación para la obtención del DEA -Diploma de Estudios Avanzados-. Dirigido por la Dra. D^a Gemma Pérez Zalduondo. Universidad de Granada, Departamento de H^a del Arte, Área de Música. – Inédito-.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid: SEDEM, 2007.
- FORTEZA, R. *Avance del catálogo general de compositores mallorquines y relación de su obras*. Sóller: 1939 (Inédito). Biblioteca Bartolomé March (Palma de Mallorca).
- FORTEZA, Rafael. *Fichas para una Historia Musical de Mallorca*. (Inédito). Biblioteca Bartolomé March (Palma de Mallorca).
- FRICKE, Heike. *Historic Musical Instruments in the Edinburgh University Collection. Catalogue of the Sir Nicholas Shackleton Collection*. (Arnold Myers, ed.). Edinburgh: Edinburgh University, 2007.

- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1992.
- GALLARDO LAUREDA, Antonio. *La banda municipal de música de la anteiglesia de Barakaldo: crónica de sus cien primeros años: (1899-1999)*. Barakaldo: Ediciones de Librería San Antonio, 2000.
- GALLEGO, Antonio. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza, 1988.
- GAONA LERÍA, Francisco. *Historia de la banda de música de Aozaina (1864-1997)*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1997.
- GARBAYO MONTABES, F. Javier. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 2004.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso. *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.
- GARCÍA MUELA, Juan Carlos. *La Banda Municipal de Música de Sigüenza*. Sigüenza: Ayuntamiento de Sigüenza, 1999.
- GASCÓ SIDRO, Antonio J. *La Banda Municipal de Castelló: notas para su historia*. Castellón: Ayuntamiento de Castellón, 2000.
- GEMBERO USTÁRROZ, María. *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 1995. 2 vols.
- GERICÓ TRILLA, Joaquín y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *La Flauta en España en el Siglo XIX*. Madrid: Real musical, 2001.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. (Pablo López de Osaba, dir.). Madrid: Alianza, 1984.
- GÓMEZ AMAT, Carlos; TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid: Alianza, 1994.
- GÓMEZ RUIZ, M. y ALONSO JUANOLA, V. *El ejército de los Borbones*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1995. 5 vols.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M^a E.; IBERNI, Luís G. *La banda de música de Langreo y su historia*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1990.

- GONZÁLEZ, Jorge Antonio. *La composición operística en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- GOSÁLVEZ LARA, C. J. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995.
- GOSSETT, Philip. *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*. Chicago: Chicago University Press, 2006.
- GOTTRON, Adam. *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*. Mainz: Auslieferung durch die Stadtbibliothek, 1959.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza, 1993. 2 vols.
- GUERRERO NAVARRO, Héctor. *Las bandas de música en Segovia: 150 años de música de banda*. Segovia: Ayuntamiento de Segovia, 2002.
- GUIRAU MIRALLES, P. *Tradición musical de Catral: historia de la banda de música "La Constancia" (1875-1998)*. Catral (Alicante): Ayuntamiento de Catral, 1998.
- GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; GÓMEZ DEL PULGAR, Eugenio. *Catálogo de los Fondos Musicales del Museo Nacional del Teatro*. Madrid: INAEM-MEC, 1998.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós, 2003.
- _____. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- HARO LÓPEZ DE CASTRO, J. M. *Centenario en clave de fa: la banda de música de Ramales de la Victoria, 1887-1987*. Ramales de la Victoria (Cantabria): Ayuntamiento, 1987.
- HERNÁNDEZ ASCUNCE, L. *Estudio bio-bibliográfico de Hilarión Eslava: músico y maestro de músicos navarro (1807-1878)*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1978.
- HERNÁNDEZ YANES, Álvaro. *Un siglo de historia de la banda de música de la Villa de Los Silos: (1899-1999)*. Villa de Los Silos: Concejalía de Cultura, 1998.

- HERREJÓN, M. L. *Música y músicos en Toledo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigación y Estudios Toledanos, Diputación Provincial, 1987.
- HILL, John Walter. *La música barroca*. Madrid: Akal, 2008.
- Historia de España. Siglo XVIII: La España de los Borbones*. (Ricardo García Cárcel, coord.). Madrid: Cátedra, 2002.
- Historia General de la Música*. (A. Robertson y D. Stevens, dirs.). Madrid: Istmo, 2000. 4 vols.
- Historic Musical Instruments in the Edinburgh University Collection. Catalogue of the Sir Nicholas Shackleton Collection*. (Arnold Myers, ed.). Edinburgh: Edinburgh University, 2007.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, N.: *La edición musical en España*. Madrid, Arcolibros, 1996.
- Instruments de musique espagnols du XVI au XIX siècle*. (Catálogo de exposición). Bruselas: 1985.
- IRIARTE, Tomás de. *La Música. Poema*. Madrid. Imprenta Real de la Gazeta, 1779. (Reimpresión facsímile Madrid: Espasa-Calpe, 1987).
- JAMBOU, L. *Evolución del órgano español. Vol. I. Siglos XVI y XVIII*. Gijón: Universidad de Oviedo, 1988.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario musical de la Catedral de Jaén*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.
- _____. *La música en Jaén*. Jaén: Dip. Prov. de Jaén, 1991.
- _____. *La música en la Santa Capilla de San Andrés: notas históricas*. Jaén: Instituto de Estudios Jiennenses, 1988.
- JOST, Peter. *Instrumentación. Historia y transformación del sonido orquestal*. Barcelona: Idea Books, 2005.
- La interpretación musical*. (John Rink, ed.). Madrid: Alianza Música, 2006.
- La música en el Barroco*. (Emilio Casares, dir.). Oviedo: Universidad, 1977.
- La música en España en el siglo XVIII*. (Malcolm Boyd; Juan José Carreras, eds.). Madrid: Cambridge University Press, 2000.

- La música española en el siglo XIX.* (Celsa Alonso González; Emilio Casares Rodicio, eds.). Oviedo: Universidad, 1995.
- La ópera en España e Hispanoamérica.* (Emilio Casares y Álvaro Torrente, eds.). Madrid: ICCMU, 2002. 2 vols.
- LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz. *Banda municipal de Sangüesa: 1896-1996.* Sangüesa: Ayuntamiento de Sangüesa-Caja de Ahorros de Navarra, 1996.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo crítico, temático y cronológico.* Madrid: AEDOM, 2005.
- LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, Isidoro. *La banda municipal de música de Jaén.* Jaén: Ayuntamiento de Jaén, Concejalía de Cultura y Turismo, Servicio de Publicaciones, 2000.
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música.* Madrid: Alianza Música, 1999.
- LEÓN RAVINA, Gema. *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II.* Cádiz: Grupo de Estudios de Historia Actual-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007.
- LEÓN TELLO, F. J. *La Teoría Española de la Música en los siglos XVII y XVIII.* Madrid: CSIC-Instituto Español de Musicología, 1974.
- LINDO MARTÍNEZ, José Luis. *La Banda Municipal de Música del Real Sitio y Villa de Aranjuez: 1898-1998: cien años de historia, ayer y hoy.* Aranjuez: Ayuntamiento del Real Sitio y Villa de Aranjuez, 1999.
- LLOPIS, Tomàs; TRALLERO, David. *Llibre de la Banda: 75 anys de la Unió Musical de Beniarbeig.* Beniarbeig (València): Unió Musical Beniarbeig, 2000.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, José Javier; MELGARES GUERRERO, José Antonio. *La Banda de Música de Caravaca de la Cruz: introducción a su historia.* Caravaca de la Cruz (Murcia): Agrupación Musical San Sebastián de Caravaca de la Cruz, 2004.
- LÓPEZ ANDRADA, Rafael. *Història de la Banda de Música de Benimodo.* Benimodo (València): Ajuntament de Benimodo, 1999.

- LÓPEZ GARCÍA, José Luis. *Fondos musicales existentes en el archivo musical de la Santa Iglesia Catedral de Murcia ubicado en la Capilla de los Junterones de dicha iglesia catedral*. (Inédito, 1981). Biblioteca de la Universidad de Murcia.
- LÓPEZ MARTÍN, J.; BONILLO NAVARRO, Cristina; REQUENA GARCÍA, Albina. *Noticias y catálogo de música en el archivo de la S. y A.I.C. de Almería*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.
- LÓPEZ-CALO, José; TRILLO, Joám. *The Symphony in Spain. José Pons (ca. 1768-1818): Three Symphonies*. Nueva York: Garland, 1983.
- LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Zamora. Vol. I. Catálogo del archivo de música*. Zamora: Dip. Prov. de Zamora, 1985.
- _____. *La Música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Vol I. Catálogo del Archivo de Música*. Logroño: Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988.
- _____. *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993. 2 vols.
- _____. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978.
- _____. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991-1992. 3 vols.
- _____. *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1972.
- _____. *La música en la catedral de Burgos*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1995-2003. 13 vols.
- _____. *La música en la Catedral de Calahorra*. Logroño: Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1991.
- _____. *La música en la catedral de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial, 1980. 3 vols.
- _____. *La música en la Catedral de Plasencia*. Madrid: ediciones de La Coria-Fundación Xavier de Salas, 1995.

- _____. *La música en la Catedral de Santiago*. La Coruña: Diputación Provincial, 1993-1999. 11 vols.
- _____. *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada: siglos XVI al XIX*. Logroño: Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988.
- _____. *La música en la catedral de Segovia*. Segovia: Diputación Provincial, 1988. 2 vols.
- _____. *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial, 1985.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. *Breviario de Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Piles, 1985.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo: *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*. Valencia: Conservatorio Superior de Música, 1979.
- LYNCH, John. *La España del siglo XVIII*. Barcelona: RBA, 2005.
- MARÍN, Miguel Ángel. *Antología musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.
- MARTÍN GARCÍA, Juan José. *Historia de la banda de música de Pradoluengo (1873-2003): decana de las bandas municipales de la provincia de Burgos*. Burgos: J. J. Martín, 2003.
- MARTÍN MONTAÑÉS, Roberto. *Historia Músico-Social del Ateneo Musical y de enseñanza Banda Primitiva de Lliria*. Lliria: Ateneo musical y de enseñanza Banda Primitiva de Lliria, 1994.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1976.
- _____. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. 2 vols.
- _____. *Historia de la música española. Siglo XVIII* (Pablo LÓPEZ DE OSABA, dir.). Madrid: Alianza, 1985.
- MARTÍN QUIÑONES, M. Ángeles. *Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), organista de la catedral de Málaga*. Málaga: Secretariado de

Publicaciones de la Universidad de Málaga, Cátedra “Rafael Mitjana”-
Excma. Diputación Provincial de Málaga, 1987.

MARTÍN RIMADA, Margalida. *La Banda de Música de Lluçmajor: cent cinquanta anys (1842-1992)*. Lluçmajor: Ajuntament de Lluçmajor, 1992.

MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. *Eduardo Ocón: el nacionalismo musical*. Málaga: Seyer, 1991.

_____. *La música en Málaga durante el siglo XIX: Ocón, músico nacionalista en la Catedral de Málaga*. Granada: Universidad de Granada-Servicio de Publicaciones, 1991.

MARTÍNEZ ANGUITA, M. R. *La música y los músicos en el Jaén del siglo XIX*. Jaén: Ayuntamiento, 2000.

MARTÍNEZ GIL, Carlos. *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

MARTÍNEZ MILLÁN, Miguel. *Historia musical de la catedral de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial, 1988.

MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto. *Catedral de Málaga: órganos y música en su entorno*. Málaga: Universidad de Málaga-Servicio de Publicaciones, 1996.

MEDINA CRESPO, Alfonso. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén*. Jaén: El autor, 1987. (Inédito, depositado en fotocopia en Centro de Documentación de Andalucía).

_____. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2009.

MENA, J. M.: *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*. Sevilla: Publicaciones del Conservatorio/Al. 1984

MIRÓ BACHS, A. *Cien músicos célebres españoles*. Barcelona: Pentagrama, 1942.

MITJANA, Rafael. *La Música en España (Arte religioso y Arte Profano)*. (Antonio Álvarez Cañibano, ed.). Madrid: Centro de Documentación Musical-INAEM, 1993.

- MONTERO OCAÑA, Manuel; DÍAZ BLÁZQUEZ, Inmaculada. *Banda de Música de Lucena: del siglo XIX al XXI*. Lucena: Delegación de Publicaciones-Ayuntamiento de Lucena, 2003.
- MORALES BORRERO, Consolación. *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987 (2ª Edición).
- MORENO MENGÍBAR, A. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- _____. *La ópera en Sevilla en el siglo XVIII. Poder, mentalidad y estética en torno a un espectáculo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1987.
- MUJAL ELIAS, Juan. *Lérida. Historia de la música*. Lérida: 1975.
- MUNETTA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María. *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Albarracín*. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses de la Diputación Provincial, 1984.
- _____. *Obras de la capilla de música de la Catedral de Albarracín (Teruel) de los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1986.
- MUR BERNAD, Juan José de. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*. Huesca: J. J. de Mur, 1993.
- Músicos aragoneses en Valencia en el siglo XVIII*. (Vicente Ros, ed.). Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2000.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Restituto. *Los maestros de la capilla de la Catedral de Cuenca: desde el siglo XIV hasta hoy*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1974.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Restituto; IGLESIAS, Antonio; ANGULO, Manuel. *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*. Cuenca: Instituto de Música religiosa, 1973.
- NICKEL, E. *Die Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*, Munich: E. Katzwichler, 1971.

- ORDINAS I FEBRER, Magdalena. *Recordances la banda de música de a Son Servera: la Servense 1882-1990*. Palma de Mallorca: 1990.
- ORTIZ MOLINA, M^a Angustias. *Antonio Caballero (1728-1822): incipits de sus obras*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2002.
- PAGÁN, Víctor; VICENTE, Alfonso de. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Alpuerto-Fundación Caja Madrid, 1997.
- PAJARES BARÓN, Máximo. *Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. *Vida y Obra de Samaniego*. Vitoria: Institución “Sancho el Sabio”, 1975.
- PALACIOS GAROZ, José Luis. *El último villancico barroco valenciano*. Castelló: Universitat Jaume I-Dip. Prov. de Castelló, 1995.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. *La Música en las Colegiatas de la Provincia de Soria*. Soria: Dip. Prov., 1997.
- _____. *Tres siglos de música en la catedral de El Burgo de Osma: (1780-1924)*. Soria: Centro de Estudios Sorianos, 1991.
- PALATÍN, Fernando. *Diccionario de música (Sevilla, 1818)* (Alfonso Medina, ed.). Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990.
- PARETS I SERRA, Joan. *La ópera en Mallorca. Siglo XIX*. Madrid: Panorama Balear, 1982.
- _____. *Bibliografía Musical Balear*. (Inédito). Centre de Recerca i Documentació historio-musical de Mallorca.
- PARETS, J.; ESTELRICH, P.; MASSOT, B. *Compositors de les Illes Balears*. Pollença: El Gall-Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears, 2000.
- PASCUAL GISBERT, Joan Josep. *La música de Banda a Muro (18001-2001)*. Alacant: Institut d'Estudis “Juan Gil Albert”, 2001.
- PAVIA I SIMO, Josep. *La música a la catedral de Barcelona*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana y R. Dalmau, 1986.

- PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. II. Barcelona: Dip. Barcelona, 1909. 2 vols.
- PEÑA Y GOÑI, A. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: Zozaya, 1881.
- PEÑAS GARCÍA, M^a del Carmen. *Catálogo de los fondos musicales en la Real Colegiata de Roncesvalles*. Pamplona: Institución “Príncipe de Viana”-Gobierno de Navarra, 1995.
- PIÑEIRO, A. *A Banda de Música Municipal de Celanova: seculo e medio de historia*. Ourense: Deputación Provincial, 1993.
- PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real musical, 2004.
- PLANTINGA, León. *La Música Romántica*. Madrid: Akal, 1992.
- QUERO, Manuel de. *El Hombre. Ensayo Épico*. Sevilla: Imprenta de D. Francisco Álvarez y C^a, 1848.
- QUINTANAL, Inmaculada. *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983.
- QUIÑONES, M. Ángeles Martín. *Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), organista de la catedral de Málaga*. Málaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Cátedra “Rafael Mitjana”-Excma. Diputación Provincial de Málaga, 1987.
- RADOMSKI, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: ICCMU, 2002.
- RAMÍREZ PALACIOS, Antonio; RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. *Catálogo del Archivo Musical de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)*. Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2005.
- RATNER, Leonard G. *Classic Music. Expresión, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1992.
- _____. *Romantic Music. Sound and Syntax*. New York: Schirmer, 1992.
- REJANO PARRA, Juan Antonio. *Una banda, un pueblo y 120 años*. Pedro Muñoz: Ayuntamiento de Pedro Muñoz, 2003.

- REPETTO BETES, José Luis. *La capilla de música de la colegial de Jerez: (1550-1825)*. Jerez de la Frontera: Sexta, 1980.
- RIPOLLÉS, V. *El villancico i la cantada del segle XVIII a València*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1935.
- RODRÍGUEZ-ABELLA GÓMEZ, X. M.; CASTRO POMBO, Carme. *A banda municipal de música*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago, Departamento de Educación, Departamento de Cultura, 1997.
- ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza, 1994.
- RUBIO ÁLVAREZ, Samuel. *Catálogo del Archivo musical de la Catedral de León*. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 2005.
- _____. *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación, 1980.
- _____. *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca: Inst. de Música Religiosa, 1976.
- RUIZ CASTRO, Manuel. *Música y músicos en la santa Iglesia Catedral de Málaga: siglo XVIII*. Premio Investigación de la Consejería de Cultura-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998. (Inédito).
- RUIZ IZQUIERDO, Julián; MOSQUERA, José A.; SEVILLANO RUIZ, Justo. *Biblioteca de la Iglesia de Tarazona: catálogo de libros manuscritos, incunables y de música*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1984.
- RUIZ MONRABAL, Vicent. *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana: les Bandes de Música i la seua Federació*. València: Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, 1993.
- SÁEZ DE OCÁRIZ Y RUIZ DE AZÚA, Matías. *La música en los archivos de la Catedral de Santo domingo de la Calzada: siglos XVI al XIX*. Logroño: Asociación Pro-Música Fermín Gurbindo, 2001.
- SALAS LÓPEZ, F. *Ordenanzas militares en España e Hispanoamérica*. Madrid: Mapfre, 1992.
- SALAZAR, Adolfo. *La música en la sociedad europea*. Madrid: Alianza, 1985. 4 vols.

- SÁNCHEZ ABADIE, Eduardo; MANZANERA LÓPEZ, Antonio. *La Banda Municipal de Música de Lorca: ayer y hoy*. Lorca: Ayuntamiento de Lorca, 2002.
- SÁNCHEZ BUADES, Manuel. *Historia de la Banda de Música "La Paz" de San Juan de Alicante*. Alicante: Fundació cultural CAM, 1984.
- SÁNCHEZ HUEDO, Olga. *La actividad artístico-musical de Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 2004.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *La música en el siglo XIX: síntesis histórica y referencias fundamentales*. Madrid: El autor, 2004.
- _____. *Teatro lírico español, 1800-1950: (ópera y zarzuela)*. Madrid: El autor, 2005.
- _____. *Tomás Bretón un músico de la Restauración*. Madrid: ICCMU, 2002.
- _____. *Catálogos de compositores: Tomás Bretón*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 1997.
- SÁNCHEZ SISCART, M. Montserrat; GONZALO LÓPEZ, Jesús. *Catálogo del archivo musical de la concatedral de San Pedro Apostol de Soria*. Soria: Caja de Salamanca y Soria, 1992.
- SANCHÍS GADEA, Francisco. *Polop y su banda de música*. Polop de la Marina: F. Sanchís, 2004.
- SANCHO, J. et al. *Una història d'amor a l'art: 150 anys de vivències, relats i visions de la Banda de Música de Benlloch*. Benicarló: Gráficas Grafisa, 2003.
- SARRAILTH, Jean. *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SARRALDE, A. *Banda de música de Llodio*. Bilbao: A. Sarralde, 2000.
- SARRET I ARBÓS, Joaquim. *Historia de l'art musical en Manresa* [inédito, conservado en el Archivo Histórico comarcal de Manresa, sign. V/88].
- SCHERPEREEL, J. *A Orquestra e os Instrumentistas da real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros*. Las Palmas de Gran Canaria: Sdad. Filarmónica de Las Palmas, 1995.

- SORIANO BALLESTEROS, Mercedes; COBO ALONSO, Pedro Pablo. *La Banda Municipal de Música de Noblejas: ayer y hoy de la música local, 100 años de difusión musical*. Aranjuez (Madrid): Doce Calles, 1999.
- SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: Narciso Ramírez, 1856-1860. 4 vols.
- SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Barcelona: CSIC-Instituto Español de Musicología, 1949. 2 vols.
- _____. *El Teatro del Real Palacio (1849-1851) con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Español de Musicología, 1950.
- _____. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- _____. *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos por José Subirá*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- _____. *La ópera en los Teatros de Barcelona*. Barcelona: Alba, 1978.
- _____. *La tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930. 2 vols.
- _____. *Temas musicales madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- Teatro y Música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1994*. (Rainer Kleinertz, ed.). Kassel: Edition Reichenberger, 1996.
- TORRE MOLINA, M^a José de la. *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*. Málaga: Universidad de Málaga-Ayto. de Málaga, 2003.
- TORRENS, Jaime. *La música en la Catedral de Málaga. Juan Francés de Iribarren*. Madrid: A&B, 2001.
- TORTELLA, Jaime. *Boccherini. Un músico italiano en la España Ilustrada*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.

- TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*. Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.
- TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. *La música en la Catedral de Tui*. La Coruña: Diputación Provincial, 1987.
- TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. *Vilancicos Galegos da Catedral de Santiago, Melchor López*. La Coruña: Ed. do Castro, 1980.
- VALLADAR, Fco. de Paula. *Apuntes para la "Historia de la música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada: Tipografía Comercial, 1922.
- VALOR CALATAYUD, Ernesto. *Aportación alcoyana para una historia de la música en la fiesta de Moros y Cristianos*. Alcoy: Asociación San Jorge, 1982.
- VÁZQUEZ MONTÓN, José Ignacio. *Guía del Archivo General Militar de Segovia*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1997.
- VIANA, V. *Banda de Música de Vilagarcía de Arousa (1873-1993)*. Vilagarcía de Arousa: Patronato Banda de Música, 1993.
- VICENT, Alfredo. *Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Murcia: Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- VICENTE, Alfonso de. *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.
- _____. *Los organistas de la Catedral de Ávila y su archivo musical*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 2002.
- VILAR I TORRENS, Josep Maria. *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa: Centre d'Estudis del Bages, 1990.
- VILLALMANZO, J. *La música en la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia en el siglo XVIII*. Valencia: Conselleria de Cultura, 1992.
- VILLAR MIRALLES, Ernesto. *Alicante Artístico-Musical. Estudio Histórico-Biográfico*. Alicante: Establecimiento Tipográfico de A. Reus, 1893.

VIVES MIRÓ, Luís. *100 anys fent música, 100 anys fent poble: història de la banda de música de La Sénia*. La Sénia: Agrupació Musical Senienca, 2004.

VOORHEES, Jerry L. *The Development of Woodwind Fingering Systems in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Louisiana: Voorhees, 2003.

WALTHER, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: 1732.

WARNER, Melvin. *Index of orchestral and operatic excerpts for clarinet*. Illinois (E.E.U.U.): Moonlight Press, 1968. (3ª ed. 1990). Págs. 23-24.

WATERHOUSE, William. *The New Langwill Index: A Dictionary of Musical Wind-Instruments Makers and Inventors*. London: Tony Bingham, 1993.

ZABALA, Arturo. *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia: 1960.

X.II.3. Monografías y artículos centrados específicamente en el clarinete:

AMORE, Adriano. *La Scuola Clarinettistica Italiana. Virtuosi e Didatti*. Fraso Telesino -Benevento-: El Autor, 2006.

BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and Their History*. New York: Dover, 1991.

BIRSAK, Kurt. *The Clarinet. A cultural history*. Buchloe (Alemania): DVO, 1994.

BOESE, Helmut. *Die klarinette als Solo Instrument in der Mannheimer Schule*. Dresden: Dittert, 1940.

Cambridge Companion to the Clarinet. (Colin Lawson, ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

DANGAIN, Guy. *A propos de... la clarinette*. París: G. Billaudot, 1978.

GARCÉS, A. *Primer libro del clarinetista. Técnica, práctica y estética*. Madrid: Mundimúsica, 1991.

GIL ARRÁEZ, Jorge. *Clarinete. Aspectos técnicos, históricos e interpretativos. Cuestiones metodológicas y didácticas*. Murcia: Master Oposiciones, 1999.

GIL VALENCIA, Francisco Jesús. *El clarinete: Técnica e interpretación*. Granada: Anel, 1991.

HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. Londres: Yale University Press, 2008.

- _____. “Finding a clarinet for the three concertos by Vivaldi” En: *Early Music*, XI (Enero de 1983). Págs. 61-63.
- JACOB, Michael. *Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991.
- JELTSCH, Jean. *La Clarinette à six clés. Un jeu de clarinetes du facteur parisien Jean-Jacques Baumann*. Courlay -Francia-: Fuzeau, 1997.
- KROLL, O. *The Clarinet*. (A. Baines, ed.). London: Taplinger, 1968.
- LAWSON, Colin. *The early clarinet. A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- _____. *Brahms Clarinet Quintet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- _____. *Mozart. Clarinet Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- PÉREZ PIQUER, Enrique. “Antonio Romero y Andía: A Survey of his Life and Works”. En: *The Clarinet*, XXVI-3. (Septiembre 1999). Págs. 46-51.
- RENDALL, G. *The Clarinet*. New York: Norton, 1971 (3ª ed.).
- RICE, A. *From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass. A history of large size clarinets, 1740-1860*. New York: Oxford University Press, 2009.
- _____. *The Baroque Clarinet*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- _____. *The Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press, 2003.
- RUBIO, Pedro. “Antonio Romero and 19th century music in Spain” En: *Clarinet and saxophone*, XXX, 1 (2005). Págs. 15-17.
- VERCHER, Juan. *El clarinete*. Valencia: Gráficas Hnos. Aparisi, 1983.
- WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi of the past*. Corby: Fentone Music, 1977.
- _____. *Yesterday's clarinetists: a sequel*. Ampleforth (Inglaterra): Emerson, 2002.
- _____. *Clarinet Virtuosi of the past*. Corby: Fentone Music, 1971.

X.II.4. Artículos en monografías colectivas:

- CABEZA RODRÍGUEZ, M. Pilar; VIRGILI BLANQUET, M. Antonia. “La enseñanza musical y las escuelas catedralicias, los niños de coro en la catedral de

Palencia” En: *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, Vol. V. Palencia: 1990. Págs. 305-317.

CLIMENT, J. “La música en el XVIII valenciano” En: *La Ilustración valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1985. Págs. 189-202.

LLIMERÁ DUS, Juan José. “Breve reseña de la Trompa en España” En: *Libro oficial del International Horn Symposium. 36 Congreso Internacional de Trompas*. Valencia: 2004. Págs. 15-21.

LOLO, Begoña. “Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial” En: *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium (1/4-IX-1992)*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones históricas y artísticas, 1993. Págs. 345-390.

MARTÍN MORENO, Antonio. “El P. Feijoo y la estética musical del siglo XVIII” En: *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, Vol. I. Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, 1976. Págs. 4423-4441.

RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. “Notes sobre fons musical de l’arxiu de la catedral de Girona” En: *I Congrès de Música a Catalunya: Llibre d’actes del congrés organitzat pel Consell Català de la Música*. Barcelona: Consell Català de la Música, 1995. Págs.1113-1116.

RODRÍGUEZ SUSO, C. “Viejas Voces de Bilbao. La Música en la Villa Durante los siglos XVIII y XIX” En: *Bilbo, Arte eta Historia*. Bilbao: Dip. Foral de Bizkaia, 1990. Págs. 225-251.

VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia; CABEZA RODRÍGUEZ, M. P. “La enseñanza musical y las escuelas catedralicias. Los niños de coro en la catedral de Palencia” En: *Actas del XI Congreso de Historia de Palencia. Vol. V*. Palencia: Dip. Provincial, 1990.

X.II.5. Artículos en publicaciones periódicas:

ALBEROLA I VERDÚ, Josep Antoni. “Valencia: Le cor natural” En: *Brass Bulletin: Magazine international de cuivres*, CIV-1. (1998). Págs. 33-42.

ALBIAC BLANCO, M^a Dolores. “El conde de Aranda y el Parnaso. Artes y poder en la España del siglo XVIII” En: *Nassarre*, XIV, 2 (1998). Págs. 11-37.

- ALCALÁ, César. “La Capilla musical del Palacio de la Condesa” En: *Nassarre*, XVI, 2 (2000). Págs. 9-31.
- _____. “La ópera *Farnace* de Francisco Courcelle, ¿un *pasticcio* con música de Vivaldi?” En: *Nassarre*, XVII, 1-2 (2001). Págs. 213-226.
- ALDRICH, Simon. “Molter’s Life and Music” En: *Continuo: The Magazine of Old Music*. XXI-1. (Febrero de 1997). Págs. 13-19.
- ALÉN, M. Pilar. “Datos para una historia social de la música: La Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la Catedral de Santiago” En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2. (1991). Págs. 501-509.
- _____. “Músicos italianos en la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1810)” En: *Revista de Musicología* XVII, 1-2 (1994). Págs. 61-96.
- _____. “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)” En: *Recerca Musicològica*, V (1985). Págs. 45-81.
- ALIER I AIXALÀ, Roger. “Davant l’estrena de «Lucio Silla» de Mozart, a Barcelona” En: *Revista Musical Catalana*, XXX (1987). Págs. 5-11.
- ALONSO, Celsa. “Los salones: un espacio musical para la España del XIX” En: *Anuario Musical*, IIL (1993). Págs. 165-206.
- _____. “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 17-39.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Asociacionismo musical en la Sevilla romántica. El Liceo Artístico y Literario” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 73-79.
- _____. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas en la Sevilla del siglo XIX. 1800-1875” En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1992). Págs. 63-69.
- _____. “La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica” En: *Revista de Musicología* XVI, 6 (1993). Págs. 3640-3655.

- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás. “La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII” En: *Anuario Musical*, XVIII (1963). Págs. 161-195.
- ÁLVAREZ, M^a Salud. “José y Manuel Blasco de Nebra: la otra cara de la familia de Nebra Blasco” En: *Revista de Musicología*, XV, 2-3 (1992). Págs. 775-814.
- ÁLVAREZ, Rosario. “Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991). Págs. 489-496.
- _____. “Una nueva sonata atribuida a Doménico Scarlatti” En: *Revista de Musicología*, XI, 3 (1988). Págs. 883-894.
- ANGLÉS, Higinio. “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid” En: *Anuario Musical*, III (1948). Págs. 59-108.
- ANTON SOLE, Pablo. “La música sacra en la catedral de Cádiz durante el siglo XVIII” En: *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, 75 (1992).
- ARANA MARTIJA, J.A. “La Música del Barroco al Romanticismo” En: *Biskaia 1789-1814*. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia, 1989. Págs. 215-241.
- ARTERO, José. “Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el siglo XVIII” En: *Anuario Musical*, II (1947). Págs. 191-202.
- AVIÑO, Xosé. “Aquel año de 1845” En: *Anuario Musical*, XLV (1990). Págs. 133-188.
- AVIÑO, Xosé. “El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L’aportació musical, plàstica i literària” En: *Anales de literatura española*, XV (2002). Págs. 223-229.
- BAGÜES, Jon. “Catálogo de los fondos musicales antiguos de Laguardia (Álava)” En: *Eusko Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de sección. Música*, 2 (1985). Págs. 157-184.
- BARRADO, Arcángel. “Catálogo del archivo musical del monasterio de Guadalupe” En: *Revista de Estudios Extremeños*, 1945-1946.

- BARRIOS MANZANO, M^a Pilar. “Catalogación y proyectos de investigación sobre la música en la catedral de Coria” En: *Revista de Musicología* (Madrid), XX, 2 (1991), Págs. 1039-1054.
- _____. “La música en la Catedral de Coria (Cáceres) durante el magisterio de capilla de Francisco Bernal (1814-1823)”. *Revista de Musicología* (Madrid), XIV (1991). Págs. 535-547.
- _____. “La transición del siglo XVIII al XIX en la catedral de Coria (Cáceres): Magisterio de Juan José Bueno” En: *Nassarre*, IX, 2 (1993). Págs. 193-195.
- _____. “Música de maestros aragoneses en la catedral de Coria (Cáceres). I: Francisco Javier García Fajer (1730-1809)” En: *Nassarre*, XV, 1-2 (1999). Págs. 401-415.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B. “Enseñanza de la música en las catedrales” En: *Anuario de Estudios Medievales*, XXI (1991). Págs. 607-628.
- BECKER, Heinz. “Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert” En: *Die Musikforschung*, VIII (1955). Págs. 271-292.
- BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika. “«Y que toque el abue». Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII” En: *Artigrama*, 12 (1996-97). Págs. 293-311.
- BIMBERG, Guido. “El trasvase musical hispano-cubano en el siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, XVI, 5 (1993). Págs. 2835-2841.
- BOMBI, Andrea. “Música italiana en Valencia en el siglo XVIII” En: *Artigrama*, 12 (1996-97). Págs. 163-178.
- BONASTRE, Francesc. “Estudios de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita” En: *Revista de Musicología*, II (1979). Págs. 47-88.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández” En: *Revista de Musicología*, XI, 3 (1988). Págs. 807-854.
- _____. “El clave de Salvador Bofill (1743) y su entorno en la construcción española” En: *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997). Págs. 857-866.

- _____. “Otros pianos de F. Flórez y F. Fernández” En: *Revista de Musicología*, XIII, 1 (1990). Págs. 227-330.
- _____. “Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español” En: *Revista de Musicología*, VII (1984). Págs. 301-333.
- BORRÁS I ROCA, Josep. “Constructors d’instruments de vent-fusta a Barcelona entre 1742 i 1826” En: *Revista Catalana de Musicologia*, I (2001). Págs. 93-156.
- BOURLIGUEUX, Guy. “Quelques aspects de la vie musicale à Ávila. Notes et documents (XVIII siècle)” En: *Anuario Musical*, XXV Barcelona (1970). Págs. 169-210.
- _____. “Un hermano del padre Antonio Soler, fagotista de la Real Capilla madrileña” En: *Revista de Musicología*, III-1. (1985). Págs. 83-95.
- BRITO, Manuel Carlos de. “Conciertos en Lisboa a finales del siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, VII, 1 (1984). Págs. 191-203.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C. “Dos memoriales sobre la música en los templos” En: *Revista de musicología*, XV, 1 (1992). Págs. 323-361.
- CALAHORRA, Pedro. “Documentación varia para un siglo sonoro: el XVIII del Conde de Aranda” En: *Nassarre*, XIV, 2 (1998). Págs. 117-136.
- _____. “Música del siglo XVIII para una loa a Carlos III en su exaltación al trono de los españoles” En: *Revista de Musicología*, XI, 3 (1988) Págs. 895-912.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. “El compositor valenciano José Martínez Lafós (d. 1780), maestro de la catedral de Orihuela” En: *Nassarre*, XV, 1-2 (1999). Págs. 177-216.
- _____. “La capilla de música de la catedral de Segorbe en el siglo XVIII” En: *Anuario Musical*, LIII (1998). Págs. 191-224.
- CÁRDENAS, Inmaculada. “La Música en la Colegiata de Olivares” En: *Anuario Musical*, XXXVI (1981). Págs. 91-129.
- CARREIRA, Xoan M. “Recepción de la ópera italiana en Granada” En: *Revista de Musicología*, XIII, 1 (1990). Págs. 231-251.

- _____. “La tasa y regulación del Coliseo de óperas y comedias fabricado por Setaro (La Coruña, 1772)” En: *Revista de Musicología*, X, 2 (1987). Págs. 601-621.
- _____. “Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el coliseo de óperas” En: *Revista de Musicología*, X, 2 (1987). Págs. 581-599.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José. “Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España” En: *Revista de Musicología*, XVI, 3 (1993). Págs. 1197-1204.
- _____. “La Música Sacra Española en el siglo XVIII. El libro de Magnificat de Luis Serra en la tradición de la composición del Magnificat” En: *Artigrama*, 1 (1984). Págs. 369-372.
- CASARES RODICIO, Emilio. “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 313-322.
- _____. “Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo” En: *Anuario Musical*, XXX (1975). Págs. 181-208.
- _____. “La música en la catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical” En: *Archivos Leoneses. Revista de Estudios y Documentación de los reinos Hispano-Occidentales*, 67 (1980). Págs. 7-88.
- _____. “Rossini: la recepción de su obra en España” En: *Cuadernos de música iberoamericana*, XVI (2009). Págs. 9-19.
- _____. “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española” En: *Recerca Musicològica*, XI-XII. (1991/92). Págs. 259-271.
- CASCUDO, Teresa. “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV” En: *Artigrama*, 12, (1996-97). Págs. 79-98.
- CIVIL CASTELLVÍ, F. “La capilla de música en la Catedral de Gerona (siglo XVIII)” En: *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 19 (1968-1969). Págs. 131-188.

- _____. “La música religiosa a Olot i Comarca corrent el segle XVIII” En: *Patronat d’Estudis Històrics d’Olot i Comarca*, 1977 (1978). Págs. 195-212.
- CLIMENT, José. “La capilla de música de la catedral de Valencia” En: *Anuario Musical*, XXXVII (1982). Págs. 55-69.
- CODINA, Daniel. “La sonata 40 del P. Antonio Soler, segons l’edició de S. Rubio. Revisió crítica de les seves fonts manuscrites” En: *Anuario Musical*, XLVI (1991). Págs. 195-204.
- CORTADA, M^a Lluïsa. “La sonata en la obra de Anselmo Viola” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, V (1998). Págs. 7-22.
- CORTÉS, F. “El Proyecto de Arreglo para la orquesta del teatro de Barcelona: Nuevos parámetros para el análisis de la actividad musical” En: *Anuario Musical*, LIII (1998). Págs. 225-246.
- CORTIZO, María Encina: “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 41-72.
- _____. “Asociacionismo musical en España” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 11-16.
- DAUFÍ, Xavier. “Els oratoris catalans de finals del segle XVIII i principis del XIX com a elements receptors del classicisme musical” En: *Recerca musicològica*, XVI (2006). Págs. 65-96.
- _____. “Las dos sillas reales: un oratori de Josep Cau” En: *Recerca Musicològica*, XIII (1998) Págs. 77-145.
- DEL BREZO, Juan. “Motivos «líricos» en torno de la cultura y educación del músico” En: *Harmonía. Revista Musical*, XVII (Enero, febrero, marzo de 1932). Págs. 3-4.
- DELANNOY, Manuelle. “La facture instrumentale espagnole aux expositions universelles parisiennes de 1855 a 1900” En: *Nassarre*, X, 2 (1991). Págs. 9-17.
- DELDONNA, Anthony. “The Late Eighteenth-Century «Dramatic» Clarinet in Italy: the San Carlo Opera Orchestra of Naples” (Comunicación inédita)

presentada en el *Clarinet and Woodwind Colloquium 2007*, celebrado los días 22 a 24 de junio de 2007 en la Universidad de Edimburgo -Gran Bretaña-).

DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Las Sociedades Musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)” En: *Anuario Musical*, LVIII (2003). Págs. 253-277.

_____. “Salones, bailes y cafés: costumbre socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)” En: *Anuario Musical*, LXI (2006). Págs. 189-210.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. “Las siete palabras de Cristo en la cruz de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza” En: *Revista de Musicología*, XXVI, 2 (2003). Págs. 491-512.

DOMÍNGUEZ, José María. “Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XII (2006). Págs. 5-38.

DURÁN GODIOL, Antonio. “La Capilla de Música de la Catedral de Huesca” En: *Anuario Musical*, XIX (1966). Págs. 29-55.

DURÁN NOGUER, Juan. “La conmemoración anual de Balmes en Vich” En: *Ausa*, IV, 45. (1963). Págs. 416.

ESTELRICH i MASSUTÍ, Pere; MASSOT i MUNTANER, Biel; PARETS i SERRA, Joan. “Els Massot, una família de músics” En: *Lluc*, LXXVII, 801 (1997). Págs. 17-19.

ESTER-SALA, Maria; VILAR, Josep Maria. “Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya” En: *Anuario Musical*, XLII (1987). Págs. 229-243.

_____. “Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya. II” En: *Anuario Musical*, XLIV (1989). Págs. 155-166.

_____. “Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya. III” En: *Anuario Musical*, XLVI (1991). Págs. 295-320.

_____. “La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos” En: *Nassarre*, VIII-2, (1994). Págs. 69-82.

- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad” En: *Anuario Musical*, LV (2000). Págs. 19-70.
- FERNÁNDEZ ALCALDE, José M. “El Centro de Documentación de Música Militar del Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid” En: *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, VIII, 1 (2001). Págs. 125-131.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. “José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla” En: *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2 (2001). Págs. 115-134.
- FLORES FUENTES, Juan. “Agustín Iranzo, un aragonés en el Alicante del siglo XVIII” En: *Nassarre*, VII, 2 (1991). Págs. 33-49.
- GALLEGO, Antonio. “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1992). Págs. 13-32.
- _____. “Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico” En: *Revista de Musicología*, II, (1979). Págs. 109-120.
- GÁLVEZ, Genoveva. “Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler «Il burbero di buon cuore»” En: *Revista de Musicología*, X, 2 (1987). Págs. 623-631.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso. “La Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, una experiencia ciudadana. Salamanca 1838-1839” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX (2001). Págs. 112.
- _____. “Las «siestas» como actividad musical en las iglesias hispanas durante el Antiguo Régimen” En: *Nassarre*, XVIII, 1-2 (2002). Págs. 375-436.
- GARCÍA MALLO, M^a Carmen. “La edición musical en Barcelona (1847-1915)” En: *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IX, 1 (2002). Págs. 7-154.
- GARCÍA VELASCO, M.: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 149-193.

- GILA MEDINA, L.; GILA MEDINA, M.J. “Los ministriles de la Capilla Real y la Universidad de Granada: aspectos ceremoniales” En: *Revista de Arte de la Universidad de Granada*, XXIV (1993). Págs. 335-343.
- GOMEZ GUILLÉN, Román. “La orquesta de la catedral de Plasencia en Trujillo durante la visita del Rey Carlos IV en 1796” En: *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985). Págs. 323-33.
- GÓMEZ PINTOR, María Asunción. “Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y de Arcos” En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993). Págs. 3459-3475.
- GONZÁLEZ VALLE, J. V.: “Tradición y Progreso en los maestros de música de la Catedral de Zaragoza durante el siglo XVIII” En: *Estudios de Musicología Aragonesa*, 1977. Págs. 36-45.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. “Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmb” En: *Scherzo*, VII, 64 (Mayo 1992). Págs. 133-137.
- _____. “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX)” En: *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997). Págs. 439-446.
- _____. “La edición y la imprenta de música. Desde los orígenes a principios del siglo XX.” En: *Scherzo*, VII, 66 (Julio 1992). Págs. 118-120.
- _____. “¿Una nueva sonata para violonchelo de Boccherini?” En: *Revista de Musicología*, XXVII, 2 (2004). Págs. 643-698.
- GURBINDO GIL, Beatriz. “José Castel (1737-1807) y la tonadilla, entre Tudela y Madrid” En: *Nassarre* XVII, 1-2 (2001). Págs. 243-304.
- HEILBRON FERRER, Marc. “Umilissimi, devotissimi servi. Correspondencia de cantantes de ópera italiana con la duquesa de Osuna” En: *Anuario Musical*, LVII (2002). Págs. 199-227.
- HERNÁNDEZ MILLARES, Angelina. “Agustín Millares Torres: Catálogo de sus obras en orden cronológico” En: *Millares*, IX (1966). Págs. 57-92.

- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. “En torno a la vida y obra del Maestro de Capilla de la catedral de Jaén, autor de diez sinfonías, Ramón Garay (1761-1823)” En: *Códice*, II, 2 (1987). Págs. 15-23.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Bruno. “Fondos musicales del Archivo Vallejos (1828-1937)” En: *Zangotzarra*, IV, 4 (2000). Págs. 27-97.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl. “Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII (I)” En: *Revista de Musicología*, V (1982). Págs. 309-324.
- _____. “Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII (II)” En: *Revista de Musicología*, VI, 1-2 (1983). Págs. 299-308.
- _____. “English Square Pianos in Eighteenth-Century Madrid” En: *Music & Letters*, 64 (1983). Págs. 212-217.
- _____. “La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, VIII, 1 (1985). Págs. 103-114.
- _____. “Los salterios españoles del siglo XVIII. (Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII). Parte III” En: *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985). Págs. 303-322.
- _____. “El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel de Cavazza” En: *Revista de Musicología*, VII-2. (1984). Págs. 93-97.
- _____. “A unique experimental clarinet by Adolphe Sax” En: *The Galpin Society journal*, XLII (1989). Págs. 70-76.
- _____. “El «Arte y puntual exposición del modo de tocar el violín» de José Herrando-una posdata curiosa” En: *Revista de Musicología*, XIII, 1 (1990). Págs. 217-220.
- _____. “José de Juan Martínez’s Tutor for the Circular Hand-stopped Trumpet (1830)” En: *Brass Bulletin: Magazine international de cuivres*, LVII, 1 (1987). Págs. 50-65.
- _____. “La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, VIII, 1 (1985). Págs. 103-114.

- _____. “Los salterios españoles del siglo XVIII. (Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII). Parte III” En: *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985). Págs. 303-322.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl y NOBBS, Christopher. “Sevilla, un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997). Págs. 849-856.
- LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz. “La música en la Parroquia de San Pedro de Viana (Navarra)” En: *Eusko-Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de Sección. Música*, II (1985). Págs. 9-76.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. “El papel R. Romani y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini” En: *Revista de Musicología*, XXVII-2 (2004). Págs. 699-741.
- _____. “Música, Poder e Institución: la Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)” En: *Revista de Musicología*, XXVI-1 (2003). Págs. 233-263.
- LEÓN TELLO, Francisco José. “Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, IV, 1 (1981). Págs. 1-14.
- LICHTENSZTAJN, D. “Felipe Pedrell. Una reconsideración de la concepción regeneracionista española en la música” En: *Revista de Musicología*, XVI-6. (1993). Págs. 3656-3662.
- LOLO, Begoña. “La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII” En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 26 (1995). Págs. 157-169.
- _____. “La tonadilla escénica: ese género maldito” En: *Revista de Musicología* XXV, 2 (2002). Págs. 439-470.
- _____. “Las constituciones de la concordia funeral. Una reivindicación social de los músicos de la Real Capilla a finales del siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, XXII, 2, (1999). Págs. 223-245.
- _____. “Música en España en el siglo XVIII. Estado de la cuestión” En: *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997). Págs. 277-300.

- _____. “Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina” En: *Revista de Musicología*, XXII, 1 (1999). Págs. 175-208.
- LONGYEAR, R. M.: “The banda sul palco: wind bands in 19th-century opera” En: *Journal of band research*, XIII-2 (1978). Págs. 25-40.
- LÓPEZ-CALO, J.: “Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 287-306.
- LÓPEZ GARCÍA, José Luis. “Obras de Indalecio Soriano Fuertes (1788-1851) en los archivos musicales de las catedrales de Murcia y de Orihuela (Alicante)” En: *Nassarre*, III, 2 (1987). Págs. 61-93.
- LÓPEZ REGOS, A.M. “A propósito de la catalogación del Archivo Musical del seminario Mayor Conciliar de Santiago de Compostela” En: *Compostellanum*, 3-4 (2000). Págs. 861-862.
- MANGADO I ARTIGAS, Josep M^a. “El marqués de Benavent (1768-1849): El aristócrata y guitarrista que encargó a Luigi Boccherini los Quintetos con guitarra” En: *Revista de Musicología*, XXVI, 2 (2003). Págs. 513-544.
- MARÍN, Miguel Ángel. “«A copiar la pureza»: Música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca” En: *Artigrama*, 12, (1996). Págs. 257-276.
- MARTÍN GONZÁLEZ, José. “Oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Valladolid durante el siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, XIV (1991). Págs. 511-534.
- MARTÍN MORENO, A. “Teatro y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII” En: *El Real Sitio de Aranjuez*. Madrid: 1987. Págs. 181-190.
- MARTÍN, Mariano. “La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España” En: *Revista de Musicología*, VIII-1. (1985). Págs. 115-118.
- MONTES, Beatriz. “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid” En: *Revista de Musicología*, XX-1 (1997). Págs. 467-478.

- MORENO, Emilio. “¿La primera, hasta ahora desconocida, sonata para oboe y bajo continuo española? La sonata de Pla” En: *Revista de Musicología*, IX, 2 (1986). Págs. 561-575.
- _____. “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, XI, 3 (1988). Págs. 555-656.
- MUNETTA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María. “Apuntes para la historia de la música en la catedral de Albarracín (Teruel): los maestros de capilla y organistas” En: *Revista de Musicología*, VI, 1-2 (1983). Págs. 329-372.
- _____. “La música sacra en la época del padre Soler. Referencias a los maestros de capilla de Albarracín” En: *Nassarre*, II, 1 (1986). Págs. 53-69.
- MUÑOZ, A.; CABEZA A. “Algunos aspectos de la vida musical de Palencia en el siglo XIX: las bandas de música”. En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1992). Págs. 279-295.
- NAGORE FERRER, María: “Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, XVI, 1-2 (1993). Págs. 125-134.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “Estudio de la forma lamentación” En: *Anuario Musical*, XLVII (1992). Págs. 81-101.
- _____. “Evolución de la forma «Lamentación» en la música española del siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991). Págs. 497-499.
- OLIVER GARCÍA, José Antonio. “Aproximación al teatro lírico en la Granada romántica (1832-1850)” En: *Revista de Musicología* XXVIII, 1 (2005). Págs. 408-425.
- ORTEGA, Judith. “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid” En: *Revista de Musicología*, XXVII, 2 (2004). Págs. 643-698.
- _____. “La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas” En: *Revista de Musicología*, XXIII-2 (2000). Págs. 395-442.

- PALACIOS GAROZ, José Luis. “Nuevos datos sobre la vida y muerte de Francisco Morera i Cots (1731-1793): Maestro de Capilla de la catedral de Valencia” En: *Nassarre*, XVII, 1-2. (2001). Págs. 357-371.
- PARETS i SERRA, Joan. “Notes per a la història de la música a Mallorca. Instruments (3)” En: *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana*, LV, 853 (1999). Págs. 382.
- PARETS i SERRA, Joan; ROSSELLÓ i VAQUER, Ramon. “Notes per a la història de la música a Mallorca. (2)” en *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana*, LIII, 851 (1997). Págs. 406-407.
- PARETS, Joan; ROSSELLÓ, Ramon. “Notes per a la història de la música a Mallorca. Instruments” En: *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana*, LI, 849 (1995). Págs. 92-93.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. “Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona ca. 1763-1820” En: *Anuario Musical*, XXXVII (1982). Págs. 99-128.
- PEDRERO ENCABO, Águeda. “Aportaciones al origen de la sonata en España: Vicente Rodríguez Monllor” En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993). Págs. 3389-3400.
- PÉREZ BERNÁ, Juan. “La sinfonía concertante de ¿Buono Chiodi?” En: *Revista de Musicología*, XXI, 2 (1998). Págs. 553-572.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. “Los Conservatorios Españoles” En: *Música y Educación*, VI-15. (1993). Págs. 17-48.
- PÉREZ PRIETO, Mariano. “Modelos de enseñanza musical en el pasado: El ejemplo de la catedral de Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII” En: *Música y Educación*, IX (1996). Págs. 17-26.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “Las sociedades musicales en Almería. Granada y Sevilla entre 1900-1936” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 323-335.
- PESSARRODONA PÉREZ, Aurèlia. “El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de

- Jacinto Valledor (1744-1809)” En: *Revista de Musicología* XXX, 1 (2007). Págs. 9-48.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. “La presencia de libros de música en la vida cotidiana de la alta burguesía valenciana de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX” En: *Nassarre*, XVI, 2 (2000). Págs. 265-287.
- PINGARRÓN SECO, F. “La música en el Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII” En: *Cabanilles* 5 (1983).
- QUEROL, M. “El archivo de música de la Colegial de Jerez de la Frontera” En: *Anuario Musical*, XXX (1975). Págs. 167-180.
- RAMOS, Jesús. “Materiales para la elaboración de un censo de músicos populares de Euskal Herria, a partir de los instrumentistas llegados a Iruñea en el siglo XVIII” En: *Cuadernos de etnología y Etnografía de Navarra, año XXII, n° 55, enero-junio 1990*. Pamplona; Institución Príncipe de Viana, 1990. Págs. 91-138.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “La creación del Conservatorio de Madrid” En: *Revista de Musicología*. XXIV, 1-2 (2001). Págs. 189-238.
- _____. “La música en la corte de José I” En: *Anuario Musical*, XLVI, (1991). Págs. 205-244.
- _____. “Inventario de las obras del siglo XVIII conservados en la Catedral de Granada el año 1800” En: *Revista de Musicología* III, 1-2 (1982). Págs. 285-289.
- RODRÍGUEZ, P.L. “«...En virtud de bulas, y privilegios apostólicos»: Expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la catedral de Zamora” En: *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, (1994). Págs. 409-478.
- ROMANA VENEZIANO, Giulia Anna. “Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: Problemas de difusión del repertorio italiano in España.” En: *Artigrama*, XII (1996-97). Págs. 277-291.
- RUBIO PÉREZ-CABALLERO, J. “Indalecio Soriano Fuertes y su significación en la música de su tiempo” En: *Teruel*, IX (1953). Págs. 157-172.

- SÁNCHEZ, M. A.: “La Sociedad de Música Clásica di Camera” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 195-210.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. “Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo” En: *Revista de Musicología*, XXVIII-1 (2005). Págs. 764-773.
- _____. “El Siglo de Oro en el teatro lírico español de 1850 a 1930” En: *Hispanic Review*, I (2004). Págs. 165-183.
- _____. “La crisis de la zarzuela grande en la obra de Tomás Bretón” En: *Cuadernos de música iberoamericana*, II-III (1997). Págs. 205-212.
- _____. “Tomás Bretón y el regeneracionismo: Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898” En: *Cuadernos de música iberoamericana*, VI (1998). Págs. 35-48.
- _____. “Tomás Bretón, 1850-1923” En: *Revista de la Fundación Juan March*, 389 (2009). Págs. 2-7.
- SANHUESA FONSECA, María. “Fondos musicales y documentales del siglo XIX en el Archivo Capitular de Oviedo (E: OV)” En: *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)*, 5/2 (Julio-Diciembre 1998). Págs. 5-49.
- SANTANA GIL, Isidoro. “Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chínstra conservadas en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria” En: *Nassarre*, X-1 (1994). Págs. 217.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Efeméride de seis compositores de Canarias en 1996” En: *El Museo Canario*, LI (1996). Págs. 444.
- _____. “José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la Catedral de Canarias (1809)” En: *Revista de Musicología*, III, 1-2 (1982). Págs. 293-303.
- _____. “Los fondos musicales españoles de los Duques de Montpensier” En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991). Págs. 71-76.
- _____. “Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, XXI, 2 (1998). Págs. 657-766.

- _____. “Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón (s. XVIII)” En: *Revista de Musicología*, XV, 2-3 (1992). Págs. 761-772.
- SIERRA PÉREZ, José. “La música instrumental no de tecla del P. Antonio Soler: los quintetos y el acompañamiento a la música vocal” En: *Revista de Musicología*, VIII, 1. Págs. 77-82.
- SIMÓN PALMER, M^a del Carmen. “Manuscritos musicales del siglo XVIII de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona” En: *Anuario Musical*, XXXIII-XXXV (1978-1980). Págs. 141-159.
- SOBRINO, R.: “La sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 125-147.
- _____. “Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de conciertos de Madrid” En: *Anuario Musical*, XLV (1990). Págs. 235-295.
- _____. “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: Vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española” En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993). Págs. 3510-3518.
- SOLAR QUINTES, N. “I. Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García, íntimo. Un capítulo para su biografía” En: *Anuario Musical*, II (1947). Págs. 81-104.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. “El archivo musical de la catedral de Badajoz” En: *El patrimonio musical de Extremadura*. Trujillo: Ediciones de la Coria, 1993. Págs. 15-38.
- SOMMER-MATHIS, Andrea. “Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII” En: *Artigrama*, 12 (1996-97). Págs. 45-77.
- SOTO-VISO, Margarita. “La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993). Págs. 3488-3509.
- STIFFONI, Gian Giacomo. “La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles, 1718-Aranjuez, 1793). El estado de la investigación.” En: *Artigrama*, XII (1996-97). Págs. 79-98.

- SUÁREZ, José Ignacio. “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, X (2005). Págs. 71-96.
- _____. “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XIV (2007). Págs. 73-142.
- SUBIRÁ, José. “La música de cámara en la corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX” En: *Anuario musical*, I (1946). Págs. 181-194.
- _____. “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII” En: *Anuario Musical*, XXIV (1969). Págs. 227-236.
- TEMES, J. L.: “La sección de música del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1880-1936” En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7-8, (2001). Págs. 243-254.
- TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. “El Archivo de música de la catedral de Las Palmas” En: *El Museo Canario*, Vol. 89-92, (1964). Págs. 181-242.
- _____. “El Archivo de música de la catedral de Las Palmas” En: *El Museo Canario*, Vol. 93-96, (1965). Págs. 147-203.
- TORRENTE, Álvaro. “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna” En: *Artigrama*, 12. (1996-97). Págs. 217-236.
- TRUETT HOLLIS, George. “Musical Patronage in Eighteenth Century Spain. The Music Library and Music Instrument Collection of the XII Duke of Alba (d. 1776)” En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993). Págs. 3476-3481.
- _____. “Inventario y Tasación de los Instrumentos y Papeles de Música, de la Testamentaria del Excmo. Sr. Dn. Fernando de Silba Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba. (1777)” En: *Anuario Musical*, LIX (2004). Págs. 151-172.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista. “Dos tonadillas de Pablo del Moral en el archivo de música de la catedral de Valladolid” En: *Revista de Musicología*, XV, 1 (1992). Págs. 221-230.

- _____. “Música y tarantismo en el siglo XVIII español” En: *Revista de folklore*, LXI (1986). Págs. 13-20.
- VÁZQUEZ LESMES, Juan Rafael. “La Capilla de Música de la catedral cordobesa” En: *Boletín de la Real Academia de Córdoba* (1986).
- VEINTIMILLA BONET, Alberto. “La instrucción musical completa de Antonio Romero” En: *Música y Educación. Revista trimestral de pedagogía musical*, XVII, 1 (2004). Págs. 115-128.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de. “Los «Planes geométricos y dibujos y explicación de nuevos instrumentos de música» (1769), de Esteban de Espinoy” En: *Revista de Musicología*, XI, 3 (1988). Págs. 855-882.
- VILAR TORRENS, Josep Maria. “Un mètode d’afinació del salteri del segle XVIII” En: *Recerca Musicològica*, III (1983). Págs. 201-208.
- VILAR, Josep Maria. “Un projecte de conservatori municipal a mitjan segle XIX” En: *Recerca Musicològica*, VIII (1988). Págs. 207-217.
- _____. “Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior” En: *Eusko-Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de Sección. Música*, V (1991). Págs. 113-141.
- _____. “Una simfonia de Haydn a l’Arxiu de la seu de Manresa” En: *Recerca Musicològica*, IV (1984). Págs. 127-176.
- _____. “Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya” En: *Anuario Musical*, L (1995). Págs. 185-199.
- _____. “Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior” En: *Eusko Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos. Cuadernos de sección. Música*, 5 (1991).
- VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español” En: *Revista Catalana de Musicología*, II. (2004). Págs. 181-202.
- _____. “La música religiosa en el siglo XIX español” En: *Revista Catalana de Musicología* (Barcelona), II (2004). Págs. 181-202.
- _____. “La música teatral en Valladolid en el siglo XVIII” En: *Revista de Musicología*, VIII, 1 (1985). Págs. 117-123.

_____. “Música y teatro en Valladolid en el siglo XIX” En: *Revista de Musicología*, X, 2 (1987). Págs. 653-659.

_____. “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII” En: *Nassarre*, III-2 (1987). Págs. 98.

ZALDÍVAR GRACIA, Ana Pilar. “El «Andante con variaciones» sobre un tema de Paisiello del cuaderno de Albarracín: Estudio comparativo con las variaciones Woo.70 de Beethoven” En: *Nassarre*, III, 2 (1987). Págs. 107-127.

ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. “Músicos benedictinos españoles (siglo XIX)” En: *Revista de Musicología*, V, 1 (1982). Págs. 83-110.

X.II.6. Tesis Doctorales:

ASTRUELLS MORENO, Salvador. *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. (Tesis Doctoral.) Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2004.

BAGUES ERRIONDO, Jon: *La música en la real Sociedad Bascongada de amigos del País*. (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.

BALLÚS CASÓLIVA, Glòria. *La Música a la col·legiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808*. (Tesis Doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.

CAVIA NAYA, Victoria: *La música en la Catedral de Valladolid en el siglo XIX: Antonio García Valladolid*. (Tesis Doctoral.) Universidad de Valladolid, 1999.

COLTMAN, Charles Arthur. *Carl Gottlieb Reissiger (1798-1859). Forgotten Composer for the Clarinet*. Tesis Doctoral, University of North Texas (Denton, Texas -E.E.U.U.-), 2002.

COMELLAS BARRI, Montserrat: *L'activitat concertística a Barcelona durant la primera meitat del segle XIX, aproximació històrica*. (Tesis Doctoral.) Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.

- COMELLAS I BARRI, Montserrat. *L'activitat concertística a Barcelona durant la primera meitat del segle XIX. Aproximació històrica.* (Tesis Doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona- Servei de Publicacions, 1997.
- CONDE LÓPEZ, Rosa M^a. *La música històrica en Cantabria: Fondos Documentales.* (Tesis Doctoral). Universidad de Cantabria.
- CORRAL BÁEZ, Francisco Javier: *La capilla de música de la catedral de Guadix en el siglo XVIII.* (Tesis Doctoral.) Universidad de Granada, 1999.
- CUADRADO CAPARRÓS, Dolores. *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1939).* (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca, 2006.
- DAUFÍ RODERGAS, Xavier: *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII.* (Tesis Doctoral). Barcelona: Universidad Autònoma de Barcelona, 2000.
- DAUFÍ RODERGAS, Xavier: *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740- 1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII.* (Tesis Doctoral.) Universidad Autònoma de Barcelona, 2000.
- DÍAZ MOHEDO, M. Teresa: *La capilla de música de la iglesia colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José Zameza y Elejalde.* (Tesis Doctoral.) Universidad de Granada, 2002.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: *La música en la Catedral de Cádiz y su proyección urbana durante el siglo XVIII: tradición e innovación en una ciudad cosmopolita.* (Tesis Doctoral.) Universidad de Granada, 2002.
- FA ECHEVARRIA, Mayra: *Melcior Juncà (1758- 1824): biografia i música litúrgica.* (Tesis Doctoral.) Universidad Autònoma de Barcelona, 1998.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía. *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX.* (Tesis Doctoral). Facultad de Filología. Departamento de

Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED. Madrid: 1997.
(Inédito).

FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950): la influencia de los géneros populares y el contexto bandístico*. (Trabajo de Investigación para la obtención del DEA). Universidad de Granada, 2004. (Inédito).

FONTESTAD PILES, Ana. *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universitat de València, 2006.

FORTÚM SANZ, M. Dulce. *La influencia de Francia y lo francés en el Cádiz del siglo XVIII*. (Tesis Doctoral.) Universidad de Cádiz, 2001.

GALBIS LÓPEZ, Vicente. *La música escénica en Valencia: 1832- 1868. Del modelo del antiguo régimen a la organización musical del estado burgués*. (Tesis Doctoral.) Universidad de Valencia, 1998.

GALDÓN I ARRUE, Montiel. *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*. (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona: 2003. (Inédito).

GARBAYO MONTABES, Fco. Javier. *La viola y su música en la catedral de Santiago de Compostela entre el Barroco y el Clasicismo* (Tesis Doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, 1996.

GARCÍA MUÑOZ, Pedro. *El clarinete en España en el siglo XVIII*. (Actividad Académica Dirigida Final de Carrera). (2005). Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, 2005. (Inédito).

GEMBERO USTÁRROZ, María. *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. (Tesis Doctoral.) Universidad de Granada, 1991.

GREENWOOD, Nancy Lynne. *Louis Mayeur: his life and works for saxophone based on opera themes*. (Tesis Doctoral). Universidad de la Columbia Británica (Canadá), 2005.

- GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario: *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, 2003.
- JACKMAN, Luc. *Early clarinet performance as described by modern specialists, with a performance edition of Mathieu Frédéric Blasius's *Ile concerto de clarinette**. (Tesis Doctoral). Universidad de Carolina del Norte (Greensboro, E.E.U.U.), 2005.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*. (Tesis Doctoral.) Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- LABRADOR, Germán. *Gaetano Brunetti: Un músico en la corte de Carlos IV*. (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.
- LOZANO RODRÍGUEZ, José. *Bases Psicológicas y Diseño Curricular para el Grado Elemental de Música*. (Tesis Doctoral). Universidad de Valencia, 2007.
- MANSERGAS CARCELLER, Yolanda. *El Sexteto en la música española de salón: de la Restauración a la Guerra Civil*. (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, 2009.
- MARTÍN QUIÑONES, M. Ángeles: *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: la vida y la obra de Jaime Torrens*. (Tesis Doctoral.) Universidad de Granada, 1997.
- MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *La música en Málaga durante el siglo XIX (Ocón músico nacionalista en la catedral de Málaga)*. (Tesis Doctoral.) Universidad de Granada, 1990.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos: *La música española del siglo XVIII a través de la obra de Jaime Casellas (1760- 1764)*. (Tesis Doctoral.) Universidad de Salamanca, 1999.

- MOYA MARTÍNEZ, M. Valle de: *La música madrileña del siglo XIX vista por ella misma*. (Tesis Doctoral.) Universidad de Castilla- La Mancha, 1996.
- ORDIZ CASTAÑO, Noelia. *El compositor Jesús Villa Rojo. Estudio crítico de su pensamiento y de su obra*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo, 2004.
- PEÑA LÁZARO, M. Rosario: *El infante Don Luis de Borbón, coleccionista y mecenas*. (Tesis Doctoral.) Universidad Autónoma de Madrid, 1989.
- PÉREZ MANCILLA, Victoriano José. *La música en la Iglesia de Santa María de Huéscar hasta el siglo XIX*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada, 2009.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu: *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837- 1851)*. (Tesis Doctoral.) Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- RAGER RATHKE, Donna. *Chamber music for piano-wind quintet (oboe, clarinet, horn, bassoon, piano): a survey*. (Tesis Doctoral). Kentucky (EEUU): University of Kentucky, 2003.
- RAMÍREZ I BENEYTO, Ramón. *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de l' ordinariu: "Misa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre la antífona Ecce Sacerdos Magnus" (1786)*. (Tesis Doctoral).Valencia: Servei de Publicacions de la Universidad de Valencia, 2005.
- RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. *El clarinetista, profesor y compositor Miguel Yuste Moreno (1870-1947): Estudio biográfico y analítico*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo: 2009.
- RUIZ, J. M. *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada, 1995.
- RUSIÑOL PAUTAS, Carme: *Els villancets de Melcior Juncà. Contribució al seu estudi a la música catalana del segle XVIII*. (Tesis Doctoral.) Universidad Autónoma de Barcelona, 1992.

- SÁNCHEZ HUEDO, Olga. *La Banda Municipal de Música de Albacete: desde sus orígenes hasta la primera década del siglo XX*. (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca, 2008.
- SÁNCHEZ, Richard Xavier. *Spanish Chamber Music of the Eighteenth Century*. (Tesis Doctoral). Michigan (E.E.U.U.): Ann Arbor, 1975.
- SANCHO CARCÍA, Manuel. *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. (Tesis Doctoral). Valencia: Servei de Publicacions de la Universidad de Valencia, 2003.
- SANS RIVIÈRE, Fernando. *La Ópera en Barcelona de 1801 a 1837*. Universidad de Barcelona.
- SHADKO, Jacqueline A. *The Symphony in Madrid from 1790 to 1840. A study of the music in its cultural context. Vol. I and II*. (Tesis Doctoral, microforma). An Arbor U.M.I.: Yale University, 1981.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo, 1993.
- SUÁREZ MUÑOZ, Ángel. *La vida escénica en Badajoz: 1860-1886*. (Tesis Doctoral). UNED. Madrid, 1994. (Inédito).
- SUSTAETA LLOMBART, Ignacio. *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la "Gaceta de Madrid" y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. (Tesis Doctoral.) Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- TORRE MOLINA, María José de la. *Música y ceremonial en las Fiestas Reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746- 1814)*. (Tesis Doctoral.) Universidad de Granada, 2002.
- TORRES LARA, Agustina. *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*. (Tesis Doctoral). UNED. Madrid: 1996. (Inédito).
- VAZQUEZ TUR, Mariano José D.: *El piano y su música en el siglo XIX en España*. (Tesis Doctoral.) Universidad de Santiago Compostela, 1988.

VEINTIMILLA BONET, Alberto. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo, 2002.

VILAR TORRENS, Josep Maria. *Les simfonies de Carles Baguer* (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, 1994.

X.II.7. Otros:

Alegación fiscal del proceso de fe de Salvador Ferrando, natural de Carcagente (Valencia) y clarinete del Regimiento de África, seguido en el Tribunal de la Inquisición de Zaragoza, por sodomía. AHN. Secretaría de Aragón. Consejo de Inquisición. Sign. INQUISICIÓN, 3732, EXP. 424.

Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig), 16 de marzo de 1808. Págs. 385-391.

Carta a Francisco Rebollo Bande. 1-V-1885. Archivo Barea (A Coruña).

Catálogo General de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya, publicadas por la Sociedad Anónima Casa Dotesio, Editorial de Música. Madrid?: 1901. BNE. Sign. M 92/2.

Corrado d'Altamura. Drama lírico en tres actos. [...] puesta en música por el maestro Federico Ricci [...]. Habana: Imprenta de Barcina, 1847.

Guía de Forasteros en Madrid para el año 1842. Madrid: Imprenta nacional, 1842.

HERGUETA, Narciso. *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M. según Documentos de su Archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos*. Ms. en Archivo de Música, Santuario de Loyola. Sign. B6/BL 1569.

INZENGA, José. "Impresiones de un artista en Italia" En: *Revista Europea* (Madrid). 14 de mayo de 1876.

Linda de Chamounix o sea La Gracia de Dios. Drama lírico en tres actos. [...] Música del maestro señor Cayetano Donizetti [...] que se ha de representar en el gran teatro de Tacón [...]. Habana: Imprenta de Barcina, 1847.

Memoria acerca del estado de la enseñanza en la Universidad Central y en los establecimientos de su distrito incorporados a la misma durante el curso de 1866 a 1868. Madrid: Imprenta de José M. Ducazal, 1868.

Memoria de la Junta de Calificación de los productos remitidos a la Exposición Pública de 1827. Madrid: Imprenta de D.L. Amarita, 1828.

Nota de las Compañías Cómica Española, é Italiana de óperas y Bayles q. deben trabajar en todo el venidero año Cómico en el teatro de esta Ilustre Ciudad, y las presenta como Apoderado De Don Melchor Ronzi, Antonio Fages [...]. Archivo Histórico del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, Carpeta 2.2.1.

Programa de exámenes públicos que el Real Conservatorio de música María Cristina celebra. Madrid: Imp. Repullés, 1832.

Programa de los exámenes públicos que a los once meses de su erección el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de su Augusta Protectora. Madrid: Imprenta de Repullés, 1831. BNE, sign. 2/1597.

Safo, tragedia lírica en tres partes. Música del maestro Signor Giovanni Paccini, que ha de de representarse en esta capital, por primera vez en el gran teatro de Tacón [...]. Habana: Imprenta de Barcina, 1846.



EL CLARINETE EN ESPAÑA: HISTORIA Y REPERTORIO HASTA EL SIGLO XX

**Tesis Doctoral
presentada por**

Francisco José Fernández Vicedo

Directora: Dra. D.^a Gemma Pérez Zalduondo

VOLUMEN II

**Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte y Música
Granada, 2010**

**EL CLARINETE EN ESPAÑA:
HISTORIA Y REPERTORIO HASTA EL
SIGLO XX**

**Tesis Doctoral
presentada por**

Fco. José Fernández Vicedo

Directora: Dra. D.^a Gemma Pérez Zalduondo

Volumen II

**Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte y Música**

Granada, 2010

VOLUMEN II
ANEXOS

ÍNDICE DEL VOLUMEN II

I. ANEXOS TEXTUALES.....	3
ANEXO I.1. Listado de algunas composiciones musicales religiosas con participación del clarinete datadas entre 1770 y 1808, y localizadas en varios de los archivos musicales religiosos consultados.....	5
ANEXO I.2. Listas de plantillas orquestales del siglo XVIII conservadas entre los Papeles Barbieri.....	27
ANEXO I.3. Relación nominal de los músicos que interpretaron el melólogo “Guzmán el Bueno” de Tomás de Iriarte a principios de 1794 según José Subirá.....	37
ANEXO I.4. 1812. Inventario de los vestidos, instrumentos, y papeles de la música del Regimiento 2º de Infantería de Línea de Mallorca.....	41
ANEXO I.5. Composiciones músico-teatrales estrenadas en los teatros madrileños (ca. 1800-ca.1815) conservadas actualmente en la Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid.....	45
ANEXO I.6. Antonio Romero: Introducción a la 3ª edición del Método completo de clarinete (ca. 1886).....	53
ANEXO I.7. El clarinetista Artemisio Salvatori: repertorio de noticias y menciones hemerográficas.....	67
ANEXO I.8. El clarinetista Emilio Porrini: repertorio de noticias y menciones hemerográficas.....	75
ANEXO I.9. Descripción de la oposición y sus pruebas específicas que Antonio Romero tuvo que realizar para acceder a la plaza de profesor de clarinete en el Conservatorio de Madrid en 1849.....	91
ANEXO I.10. Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia (AGMS).....	95
ANEXO I.10.a. Sobre el restablecimiento de las Músicas en los Cuerpos de Infantería.....	97
ANEXO I.10.b. Sobre la posible creación de una escuela de música militar, de la que podemos deducir la importancia del clarinete en los planteamientos músico- militares de la época.....	98
ANEXO I.10.c. Sobre una posible reorganización de las agrupaciones musicales militares, y la mayor conveniencia de la banda frente a la fanfarria.....	103
ANEXO I.10.d. Propuesta de 11 de agosto de 1852, sobre la organización y plantilla de Bandas y Charangas, la cual sería aprobada el 18 de octubre del mismo año.....	104

ANEXO I.10.e. Sobre la plantilla instrumental de una Banda de Regimiento de Línea y una Charanga de Batallón de Cazadores en 1859.....	105
ANEXO I.10.f. Acta sobre aplicación del diapasón normal a las bandas militares.....	106
ANEXO I.10.g. Sobre la plantilla instrumental de las diferentes agrupaciones musicales en el ejército.....	108
ANEXO I.10.h. Sobre oposiciones a músico del Cuerpo de Alabarderos.....	109
ANEXO I.10.i. Sobre oposiciones a músico del Cuerpo de Alabarderos.....	110
ANEXO I.10.j. Sobre compra de instrumentos.....	111
 ANEXO I.11. Sociedad de Fomento Musical en España.....	 113
 ANEXO I.12. La “murga” en España a mediados del siglo XIX.....	 117
 II. ANEXOS MUSICALES. Transcripciones de música española con clarinete de los siglos XVIII, XIX y principios del XX.....	 123
 ANEXO II.1. Repertorio clarinetístico referido a la música orquestal española.....	 127
 ANEXO II.1.1. El clarinete como tutti en la música orquestal española: Terceto de Flauta, Clarinete y Cornetín de Joseph Marraco Ferrer. Ejemplo de composición recuperada.....	 129
 ANEXO II.1.2. Repertorio decimonónico español para clarinete solista y orquesta. Edición de composiciones recuperadas.....	 214
 Camilo Mojón. Concierto para clarinete y orquesta.....	 216
 Ramón Carnicer. Fantasía para clarinete y orquesta.....	 267
 Juan Canepa. <i>Picola</i> Fantasía.....	 328
 Celestino Vilá de Fornis. Aria obligada de clarinete.....	 401
 Miguel Viñolas-A. Nicolau. Aria para clarinete sobre temas de <i>Attila</i>	 429
 Manuel Burgés. Estudio sinfónico en forma de variaciones, <i>Op. 655</i>	 457
 Julián Roig. <i>Schotisch</i>	 520
 Juan Escalas. <i>El Mejicano.</i> Introducción y Vals de variaciones.....	 533
 Pedro Pastells y Pujol. <i>La cruz de cristal.</i> Americana.....	 554
 Anónimo. Vals de Variaciones de Clarinete con Introducción.....	 564

I. ANEXOS TEXTUALES

ANEXO I.1.

Listado de algunas composiciones musicales religiosas con participación del clarinete datadas entre 1770 y 1808, y localizadas en varios de los archivos musicales religiosos consultados.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
1.	Cau, Josep	Drama u Oratorio: Las dos Sillas Reales fabricadas por S. Eloy puesto en música por el Rdo. José Cau maestro de la Capilla de la Iglesia de S^a M^a del Mar de Barná en 1799.	1799	Tiple, alto, tenor y bajo. Violín 1º, violín 2º, oboe 1º, oboe 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, bajos, flauta 1ª, flauta 2ª y clarinete.	Biblioteca de Cataluña	DAUFI, Xavier. <i>Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII.</i> . Apèndix X: Catàlegs i documents. -Tesis Doctoral-. Facultat de Filosofia i Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona. 2001. – Inèdito.	5	M. 776/9	
2.	Baguer, Carlos	El Regreso a Barná su Patria del Dr. Josef Oriol, con motivo de celebrarse las fiestas de su beatificación, año 1807. Puesto en música por D. Carlos Baguer	1807	Clarín; Flauto; Obhuo; Clarineti; Corni; Violini; Viola; Fagoto; Basso y voces.	Biblioteca de Cataluña	DAUFI, Xavier. <i>Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII.</i> . Apèndix X: Catàlegs i documents. -Tesis Doctoral-. Facultat de Filosofia i Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona. 2001. – Inèdito.	6	M 327	Partitura. Completo.
3.	Pérez, Juan Santiago	Misa a 4 y a 8	1800	A 4v. y 8v., con violines, clarinetes, trompas, trombón y acompañamiento.	Capilla Real de Granada	LÓPEZ- CALO, José. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada. Vol. I. Catálogo</i> . Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.	1227	28/2	
4.	Casos, Agustín de	Villancico pastoral, "Ya, pastorcillos".	1805	A 4v. y 8v., con violines, clarinetes u oboes, y trompas.	Capilla Real de Granada	LÓPEZ- CALO, José. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada. Vol. I. Catálogo</i> . Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.	1062	18/7	

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
5.	García Fager, Fco. Javier "Españoleto".	Vísperas. Lauda Jerusalem, a 4v.	1809 (o anterior, pues es año de su muerte)	TpATB; Vls. I/II, Clte. I/II, Acompañamiento Órgano obligado. La menor.	Catedral de Albarracín	MUNETE MARTINEZ, DE MORENTIN, Jesús María. <i>Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Albarracín.</i> Teruel. Instituto de Estudios Turolesenses de la Diputación Provincial, 1984.	672	SA 23-C- 565/35	pp. 10 senc.
6.	Monlleó.	Misa a 4v. O admirable comercium.	1773/1798.	TpATB; Vls. I/II, Oboes I/II, Cltes. I/II, Acompañamiento. Mi Mayor.	Catedral de Albarracín	MUNETE MARTINEZ, DE MORENTIN, Jesús María. <i>Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Albarracín.</i> Teruel. Instituto de Estudios Turolesenses de la Diputación Provincial, 1984.	320	Carp. 10/1	Part. 31x21, 31 fls. 24 pent. El Benedictus se halla en la parte inferior del fl. 1.
7.	Teixidó.	Magnificat a 4v. del V tono.	1771	TpATB; Vls. I/II, Oboes, Cltes. B. cont. Tono: V (Re mayor)	Catedral de Albarracín	MUNETE MARTINEZ, DE MORENTIN, Jesús María. <i>Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Albarracín.</i> Teruel. Instituto de Estudios Turolesenses de la Diputación Provincial, 1984.	506	Carp. 15/13	Cuaderno 16x22, 26 págs. 11 pent. Falta la última página con el Amén.
8.	Palacios, Vicente.	Vísperas. Laetatus sum a 6v.	1794-95	Tp A/ Tp ATBre; Clte. I/II, Bajón al Ic, Fagle, Acompañamiento cif. Sol menor.	Catedral de Albarracín.	MUNETE MARTINEZ DE MORENTIN, Jesús María. <i>Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Albarracín.</i> Teruel. Instituto de Estudios Turolesenses de la Diputación Provincial, 1984.	908	SA 23-C- 538/8	pp. 12 apaísados. Los Cltes. Sustituyen a los Vls.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
9.	Judego	Stón en cánticos	1779	Partitura de 5 folios, con violines, clarinetes y acompañamiento.	Catedral de Astorga	ALVAREZ PÉREZ, José María. <i>Catálogo y estudio del archivo de la catedral de Astorga</i> . Cuenca: Instituto de Música religiosa de la Diputación Provincial, 1985.	898	30-51	
10.	Judego	Villancico a 8. Al mayor milagro	1797	Partitura de 5 folios, con violines, oboes, clarinetes y bajo sin cifrar.	Catedral de Astorga	ALVAREZ PÉREZ, José María. <i>Catálogo y estudio del archivo de la catedral de Astorga</i> . Cuenca: Instituto de Música religiosa de la Diputación Provincial, 1985.	900	30-53	
11.	Sáez	Villancico a 4. Un pastor y un estudiante	1807	Partitura de 2 folios, con clarinetes y trompas.	Catedral de Astorga	ALVAREZ PÉREZ, José María. <i>Catálogo y estudio del archivo de la catedral de Astorga</i> . Cuenca: Instituto de Música religiosa de la Diputación Provincial, 1985.	1380	20-31	
12.	Pérez Gaya, Fco.	Miserere	1797	<i>A 4 y a 8 con bajones, óboe y flauta obligados:</i> SATB, SATB, dos violines, flauta, dos clarinetes, dos bajones, acompañamiento al contrabajo y acompañamiento al clave.	Catedral de Avila	LÓPEZ- CALO, José. <i>Catálogo del archivo de música de la Catedral de Avila</i> . Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978.	472	1/9	Partitura autógrafa y partecillas de copista. La partitura está firmada por el autor.
13.	Abadía, Antonio	Misa	1791 (o anterior, pues es año de su muerte)	A 8 voces (SSAT, SATB), dos violines, dos oboes, dos clarinetes, violón, acompañamiento y acompañamiento general.	Catedral de Burgos	LÓPEZ- CALO, José. <i>La música en la catedral de Burgos. Vol. II. Catálogo del Archivo de Música (II)</i> . Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1995-2003.	1020	86/1	El bajo del segundo coro es "bajete". El acompañamiento y el acompañamiento general son iguales, y los dos están cifrados. Sólo las partecillas, manuscritas.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
14.	Corao, Manuel	Credo, Sanctus y Agnus	Finales del XVIII, principios del XIX	SAT bajete, SAT bajo, dos violines, dos clarinetes, trompa y acompañamiento.	Catedral de Calahorra	LOPEZ-CALO, José. <i>La música en la Catedral de Calahorra.</i> Logroño: Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1991.	852	12/25	Partitura y partitellas, manuscritas.
15.	Tomás, Sebastián	Misa	1778	A 4 y 8 voces con violines y trompas. Sin título. Tip. 1º y 2º Alto 1º y 2º Tenor 1º y 2º Bajo 1º y 2º Violín 1º y 2º Acomp. Violón, Clarinete o Trompa 1ª y 2ª Órgano, Acomp. 1º y 2º coro.	Catedral de Cuenca	NAVARRO GONZÁLEZ, Restituto; IGLESIAS, Antonio; ANGULO, Manuel. <i>Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca.</i> Cuenca: Instituto de Música religiosa, 1973.	---	Sección I. Misas con orquesta. 1ª clase. 13.	45 folios de 31 x 22 cm.
16.	Zameza, José	Letanias	1784	A 5v. con violines, flautas, clarines, contrabajo y tromp. Alt. 1º y 2º cr. Tip. 2º cr. Ten. 2º cr. Baj. 2º cr. Viol. 1º y 2º Flaut. 1ª y 2ª Clarinete 1º y 2º Tromp. 1ª y 2ª Contrb. Y Órgano.	Catedral de Cuenca	NAVARRO GONZÁLEZ, Restituto; IGLESIAS, Antonio; ANGULO, Manuel. <i>Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca.</i> Cuenca: Instituto de Música religiosa, 1973.	---	Sección X. Letanias a la Santísima Virgen. 4	Copia del siglo XVIII en 16 folios apaisados de 32 x 22 cm.
17.	Nebra, Joseph	Responsorio de Reyes, primero, segundo y tercero.	1778	A 8v con clarinetes, acomp. y órgano. En Re Mayor. Tip. 1º y 2º Alt. 1º y 2º Ten. 1º y 2º Baj. 1º y 2º Clarinete 1º y 2º Acomp. Órgano.	Catedral de Cuenca	NAVARRO GONZÁLEZ, Restituto; IGLESIAS, Antonio; ANGULO, Manuel. <i>Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca.</i> Cuenca: Instituto de Música religiosa, 1973.	---	Sección XXI. Responsorios de Navidad, inocentes y reyes. 26	Copia del siglo XVIII en 43 folios apaisados de 32 x 22 cm.
18.	Humana, Alfonso	Lamentación 2ª	XVIII	A dúo. En La Menor. Tip. 1º y 2º Viol. 1º y 2º Flaut 1ª y 2ª Clarinete. Contrb. Órgano.	Catedral de Cuenca	NAVARRO GONZÁLEZ, Restituto; IGLESIAS, Antonio; ANGULO, Manuel. <i>Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca.</i> Cuenca: Instituto de Música religiosa, 1973.	---	Sección XXV. Semana Santa. (Lamentación 2ª). 27.	Copia del siglo XVIII en 19 folios apaisados de 31 x 22 cm.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
19.	Palacios, Vicente	Magnificat	1797	5V, vns, obs, cls, tps, vln, cb., org.	Catedral de Granada	LÓPEZ-CALO, José. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada</i> . Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991-1992.	619	25/4	
20.	Peñalosa, Tomás de	Responsorio: Beata es, Virgo María.	1794	4V, vns, cl, tps, ac.	Catedral de Granada	LÓPEZ-CALO, José. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada</i> . Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991-1992.	563	43/8	
21.	Peñalosa, Tomás de	Responsorio: Nativitas tua.	1794	4V, vns, cl, tps, ac.	Catedral de Granada	LÓPEZ-CALO, José. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada</i> . Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991-1992.	575	43/5	
22.	Anónimo	Aria al Santísimo	1795	A solo de contralto, con violines. A (falta); VI. 1º, VI. 2º; Fl., Cl. 1º en Do, Cl. 2º en Do; cornetín en Mi bemol, trompa 1ª en Do, trompa 2ª en Do, fígle; Cb.; org. realiz. (falta una hoja). Do M.	Catedral de Huesca	MUR BERNAD, Juan José de. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca</i> . Huesca: J.J. de Mur, 1993.	170	E-HUc. 5-10	Once particellas apaisadas, 31x21 cm., ms. por copista anónimo.
23.	Anónimo	Música instrumental. <i>Marchas Españolas. Marcha de fusileros</i> (Por otro nombre "Prusiana"). <i>Marcha Granadera. La llamada.</i>	XVIII	(Do mayor) Cl. 1º, Cl. 2º, píano 1º, píano 2º; tambor.	Catedral de Huesca	MUR BERNAD, Juan José de. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca</i> . Huesca: J.J. de Mur, 1993.	235	7-14	-----
24.	Cuellar, Ramón Félix	Fratres: Sobrii. Alto a solo y a 4 al Frates, con violines, obuses, trompas y órgano obligado	1799	A; S; A; T; B; VI. 1º, VI. 2º; Cl. 1º en Do, Cl.2 en Do; trompa 1ª en De La Sol Re, trompa 2ª en De La Sol Re (ambas en clave de bajo); bajo ("Clarinetes en vez de oboes").	Catedral de Huesca	MUR BERNAD, Juan José de. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca</i> . Huesca: J.J. de Mur, 1993.	480	Signatura antigua: nº 2. Signatura actual: E-HUc.: 23-8.	Doce particellas apaisadas, copiadas por el autor. Partitura manuscrita.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
25.	Garay, Ramón	Misa con aire pastoral	1797	A 4 y 8 voces (SSAT SATB), dos violines, dos trompas o clarinetes, órgano obligado y bajo, repetición de órgano.	Catedral de Jaén	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	591	45/2	Sólo particellas de copista. 77 fol.
26.	Garay, Ramón	Misa sobre el "Sacris solemnis" para las Renovaciones de Lunes y Martes Santo	1800	A 4 y 8 voces (SATB-SATB), órgano obligado y acompañamiento.	Catedral de Jaén	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	584	43/3	Está arreglada con dos violines, dos cornos, flauta, clarinete y acompañamiento. Partitura autógrafa y particellas manuscritas dobles. -95 fol.
27.	Garay, Ramón	Misa	1802	A 4 y 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, órgano obligado y acompañamiento. Do M.	Catedral de Jaén	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	596	46/2	Sólo Kyries y Gloria. Partitura autógrafa y particellas de copista. -70 fol.
28.	Garay, Ramón	Responsorio 7º "Beata viscera"	1802	A 5 voces (T-SATB), dos violines, dos clarinetes, y acompañamiento. Fa M.	Catedral de Jaén	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	658	56/5	Partitura autógrafa y particellas manuscritas.
29.	Garay, Ramón	Responsorio 2º "Comedietis carnes"	1802	A 6 voces (AT SATB), dos violines, dos clarinetes obligados, dos trompas y acompañamiento. Fa M.	Catedral de Jaén	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	663	54/3	Partitura autógrafa y particellas de copista pero incompletas.
30.	Garay, Ramón	A Belén a ver al Niño, pastorela	1801	A dúo y a 6 voces (SS SATB), dos violines, dos clarinetes obligados y acompañamiento. Do M.	Catedral de Jaén	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	751	52/3	Partitura autógrafa y particellas manuscritas.
31.	Garay, Ramón	Una zagala, pastorela para Navidad,	1799	Dos violines, clarinete obligado, dos trompas y acompañamiento. La m.	Catedral de Jaén	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	801	64/8	Sólo partitura autógrafa.
32.	Garay, Ramón	Oficio de Completas del Domingo	1802	A 4 y 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos trompas, clarinete y acompañamiento. Do M.	Catedral de Jaén	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	600	49/5	Comprende: 1. Cum invocarem. 2. Qui habitat. 3. Cántico: Nunc dimittis. Partitura autógrafa y particellas manuscritas. -115 fol.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
33.	Garay, Ramón	Responsorio 8º “Verbum caro factum est”	1806	A 5 voces, (T-SATB), dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, y acompañamiento. Sol M.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	659	56/6	Partitura autógrafa y partitellas manuscritas.
34.	Garay, Ramón	Responsorio 3º “Meum est consilium”	1806	A 5 voces (A-SATB), dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas y acompañamiento. Do M.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	677	55/5	Partitura autógrafa y partitellas manuscritas en dos tonalidades: Do M y Sib M.
35.	Garay, Ramón	Responsorio 1º a la Asunción de María “Vidi speciosam”	1805	A 4 y 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos trompas, dos flautas, dos clarinetes y acompañamiento.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	689	53/1	Partitura autógrafa y partitellas manuscritas.
36.	Garay, Ramón	Salve Regina	1802	A 4 y 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos trompas, dos flautas, dos clarinetes y acompañamiento. Fa m.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	742	60/5	Dedicada a Ntra. Sra. De la Antigua. Sólo partitellas manuscritas dobles. -6 fol.
37.	Garay, Ramón	Te Deum laudamus	1811	A 4 y 8 voces (SATB-SATB), dos violines, fagot, dos clarinetes, dos trompas y acompañamiento. La m.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	746	53/1	Partitura autógrafa y partitellas manuscritas. -91 fol.
38.	Garay, Ramón	Te Deum laudamus	1811	A 4 y 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas y acompañamiento. Re m.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	747	63/2	Partitura autógrafa y partitellas manuscritas dobles. -66 fol.
39.	Garay, Ramón	Secuencia de Pentecostés “Veni Sancte Spiritus”	1807	A 4 y 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas y acompañamiento. Re m.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	749	61/4	Partitura autógrafa y partitellas manuscritas. -42 fol.
40.	Garay, Ramón	Pastorela de Navidad “Como a ser pastorcillo”	1806	A 5 voces (S-SATB), dos violines, dos clarinetes o trompas, y acompañamiento.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	769	52/2	Sólo partitellas manuscritas.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
41.	Garay, Ramón	Villancico de Kalenda de Concepción "Israel, grey escogida"	1808	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas, y acompañamiento.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	826	41/1	Sólo partitura autógrafa.
42.	Garay, Ramón	Villancico de Kalenda de Concepción "Por no doblar la rodilla"	1806	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, dos clarinetes, dos trompas y acompañamiento.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	833	41/1	Sólo partitura autógrafa.
43.	Garay, Ramón	Villancico de Kalenda de Concepción "Públique por Edicto"	1806	A 4 y a 8 voces (SATB-SATB), dos violines, clarinete, dos trompas y acompañamiento. Sib M.	Catedral de Jaén.	MEDINA CRESPO, Alfonso. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén</i> . Jaén: El autor, 1987.	834	63/8	Sólo particellas manuscritas.
44.	García, Joaquín	Villancico. En el fogoso anhelo	1772	A 3 v., con 2 vls., 2 cls., y bc.	Catedral de Las Palmas	TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. "El Archivo de música de la catedral de Las Palmas" En: <i>El Museo Canario</i> , Vol.89- 92, Año XXV (1964). Págs. 181- 242.	---	E/VIII-19	
45.	García, Joaquín	Villancico. Vamos a segar	1773	A dúo, con 3 cls. y bc.	Catedral de Las Palmas	TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. "El Archivo de música de la catedral de Las Palmas" En: <i>El Museo Canario</i> , Vol.89- 92, Año XXV (1964). Págs. 181- 242.	---	E/VIII-23	
46.	García, Joaquín	Villancico. Amor en cátedra hermosa	1774	A 5 v., con 2 vls., 2 cls. y bc.	Catedral de Las Palmas	TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. "El Archivo de música de la catedral de Las Palmas" En: <i>El Museo Canario</i> , Vol.89- 92, Año XXV (1964). Págs. 181- 242.	---	E/VIII-29	

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
47.	García, Joaquín	Villancico. Oyga el cielo mis dudas.	1776	A dúo, con 2 cls. y bc.	Catedral de Las Palmas	TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. "El Archivo de música de la catedral de Las Palmas" En: <i>El Museo Canario</i> , Vol.89- 92, Año XXV (1964). Págs. 181- 242.	---	E/IX-12	
48.	García, Joaquín	Villancico. Qué sonoros acordes.	1777	A dúo, con 2 vls., 2 cls., 2 trompas, ob. y bc.	Catedral de Las Palmas	TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. "El Archivo de música de la catedral de Las Palmas" En: <i>El Museo Canario</i> , Vol.89- 92, Año XXV (1964). Págs. 181- 242.	---	E/XV-29	
49.	García, Joaquín	Villancico. Alerta marineros.	1771	A 7 v., con 2 cls. y bc.	Catedral de Las Palmas	TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. "El Archivo de música de la catedral de Las Palmas" En: <i>El Museo Canario</i> , Vol.89- 92, Año XXV (1964). Págs. 181- 242.	---	E/XVIII-16	
50.	Iribarren, Juan Francés de	Laetatus sum	XVIII	A 6 v., vl., 2 cl., y bc.	Catedral de Las Palmas	TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. "El Archivo de música de la catedral de Las Palmas" En: <i>El Museo Canario</i> , Vol. 93- 96, Año XXVI (1965). Págs. 147- 203.	---	F/IV-5	11 p.s. Ms.
51.	Iribarren, Juan Francés de	Beatus vir	XVIII	A 6 v., con 2 cl., órg. y bc.	Catedral de Las Palmas	TORRE DE TRUJILLO, Lola de la. "El Archivo de música de la catedral de Las Palmas" En: <i>El Museo Canario</i> , Vol. 93- 96, Año XXVI (1965). Págs. 147- 203.	---	F/IV-8	12 p.s. Ms.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
52.	Baluy y Vila, Jaime	Regem cui omnia. Officium defunctorum	1802	S-SATB-SATB Fl 2- Ob 2- Cl 2- Tpa 2- Trb 2- Ctn 1- Tbal 1- Vi 2- Vc 1- Cb 1	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	6-3, 6-4, 6-5, 7-1, 7-2	Ms. Part 168 + 108. Pap 18+15+22+9. Compl.
53.	Baluy y Vila, Jaime	Luego que los pastorcitos. Villancico al Sacramento con violines, clarinetes, trompas, y bajo.	Principios del XIX?	Parece ser un guión	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	9-10	Ms. Pap 1. Incompl.
54.	Cabo, Francisco	Al Calvario. Invitatorio que precede a las "Siete Palabras" de Haydn, compuesto por [...] organista de la Catedral de valencia.	1801	B- Fl 2- Cl 2- Fg 2- Tpa 2- Trb 1- Vi 2 Via 1- Cb 1. [Colección de originales, tomo 14, pp. 5-16].	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	213-1,1	Ms. Part 12. Compl.
55.	García Fager, Fco. Javier "Españoleto"	Misa a 4 y a 8.		Part y pap sueltos de los dos coros (B 2º está repetido, Vi, "clarinetes o flautas", bajo, bajón y Org.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	111-6	Ms. Part.16. Pap 27. Compl.
56.	García Fager, Fco. Javier "Españoleto"	Beata Dei genitrix. Responsorio 2º del Nocturno 2º de Navidad	1798?	SSTB- Cl 2- Vi 2- Cb 1- Ac 1- Org 1.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	112-1	Ms. Part 7. Pap. Compl.
57.	García Fager, Fco. Javier "Españoleto"	Videntes stellam. Responsorio 2º del Nocturno 3º de los Reyes.	1798	SATB-SATB Ob 2- Cl 2- Tpa 2- Vi 2- Cb 1- Ac 1- Org 2.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	112-4	Ms. Part 54. Compl.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
58.	Monlleó	Minuet (Música militar)	¿?	Colección de originales, tomo 28, pp 235-237.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga</i> . Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	217-1,12	Ms. Part 3. Compl.
59.	Monlleó	Música militar. Introducción a la ópera Amor tutto vince, por el Sr. Buglielmi: arreglada para música militar por Monlleó	1795	Colección de originales, tomo 28, pp 197-222	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga</i> . Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	217-1,10	Ms. Part 8. Compl.
60.	Monlleó	Vals (vivo) (Música militar)	¿?	Colección de originales, tomo 28, pág. 238	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga</i> . Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	217-1,13	Ms. Part 1. Compl.
61.	Monlleó	Vals (vivo) (Música militar)	¿?	Colección de originales, tomo 28, pág. 233-235.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga</i> . Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	217-1,11	Ms. Part 3. Compl.
62.	Mora, Lope de	Misa a 4 con viols. Tromps. Y Bajo por Dn. Lope de Mora colegial en su colegio del Ángel de la Guarda. Año 1786 Córdoba.	1786	SA. CI 2- Tpa 1- Vi 2- Ac.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga</i> . Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	127-19	Ms. Pap 7. Incompl.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
63.	Murguía, Joaquín Tadeo de	Libérame Domine. Débil y humilde homenaje a los hermanos vencedores de Bailén. Libérame a toda hora por Dn. Joaqn. Murguía Prebd^o de la Sf^a Ig^{ra} de Málaga Para las magnificas honras celebradas por el Ilm^o Cabildo el 8 de Ag^o de 1808 a quien se lo dedica humildemente. Borrador p^a el Archivo de la Sf^a Ig^{ra}... 1808	1808	SATB. Fl 1-Ob 2-Cl 2- Fig 2-Crn 2-Tbal 2-Vi 2- Vla 1-Bajo 1-Violón 1.	Catedral de Málaga	MARTÍN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	129-4	Ms. Part. Pap 18. Incompl.
64.	Pons, José	Lamed. Matribus suis. Lamentación 2^a de la feria 6^a In Parasceve, a solo de tenor.	1791	T. Fl 2-Cl 2-Fg 1- tpa 2- Vi 2- Vc 1-Cb 1	Catedral de Málaga	MARTÍN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	141-6	Ms. Part 18. Pap 10. Compl.
65.	Pons, José	Al mirar al bello Niño. Villancico quartetto 3^o.	1796	SATB. Cl 2-Tpa 2-Fg 1- Vi 2- Vla 1- Vc 11- Ac.	Catedral de Málaga	MARTÍN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	144-7	Ms. part 40. Pap 13. Compl.
66.	Redondo, Esteban	Magnificat a 4 y a 8 con violines, oboes, trompas, órganos y violón.	1805	SATB-SATB Ob 2- Tpa 2- Vi 2- Org 2- Violón 1. "Oboes o clarinetes".	Catedral de Málaga	MARTÍN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	152-8	Ms. Part 28. Pap 18. Compl.
67.	Redondo, Esteban	Pange lingua. Motete a 4. pangelingua para Procesiones con violines, clarinetes, trompas y acomto.	1803	SATB. Cl 2- Tpa 2- Vi 2- Ac 1.	Catedral de Málaga	MARTÍN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	152-16	Ms. Pap 15. Compl.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
68.	Redondo, Esteban	Tota pulchra es Maria. Motete a la Virgen Nª Sra. [...]	1800	S. Cl 2- Tpa 2- Vi 2- Ac 1.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	152-18	Ms. Pap 8. Compl.
69.	Redondo, Esteban	Laudate dominum omnes gentes a 4 y 6 voces con violines, clarinetes obligados, trompas y acompañamiento.	1805	SA-SATB. Cl 2- Tpa 2- Vi 2- Org 2.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	152-21	Ms. Part 10. Pap 12+14. Compl.
70.	Redondo, Esteban	Miserere mei Deus. Miserere con violines, clarinetes, trompas y acompañamiento.	1803	SATB. Cl 2- Tpa 2- Vi 2- Bajón 1.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	153-22	Ms. Pap. Incompl.
71.	Redondo, Esteban	Miserere mei Deus. Miserere a 4 con 2º Coro. Con Ws, flautas o clarinetes, trompas y Baxo.	1806	SATB-SATB. Cl 2- Tpa 2- Vi 2- Violón 1.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	153-23	Ms. Pap 15. Compl.
72.	Torrens, Jaime	Lauda Ierusalem. Psalmó a 6 con violines y oboe.	1770-90	ST-SATB. Ob 1- Cl 1- Vi 2- Ac- Org 2. [En la Part. no aparece el Cl. Los Pap. son de 1790].	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	181-7	Ms. Part 20. Pap 14. Compl.
73.	Trujillo [y Saavedra, Francisco de Paula]	Equita tui meo. Responsorio 1º del Segundo Nocturno de Concepción a 8 con violines.	1799	SATB-SATB. Ob 1- Cl 1- Tpa 2- Vi 2- Ac.	Catedral de Málaga	MARTIN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga.</i> Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.	----	208-5	Ms. Pap 18. Compl. Bien.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
74.	Trujillo [y Saavedra, Francisco de Paula]	Stella quam viderant. Responsorio 1º de Tercer Nocturno de Reyes a 8, con violines, clarinetes, oboes y trompas.	1798	SATB-SATB. Cl 2-Ob 1-Tpa 2- Vi 2- Ac 1- Org 2.	Catedral de Málaga	MARTÍN MORENO, Antonio. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga</i> . Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. CARREIRA, Xoan M. "La estancia del compositor Juan Pedro de Almeida y Motta en Mondoñedo" En: <i>España en la Música de Occidente. Vol. II</i> . (Casares Rodicio, Emilio; Fernández de la Cuesta, Ismael; López-Calo, José, eds.). Madrid: INAEM-Ministerio de Cultura, 1987. Pág. 99- 108.	----	209-7	Ms. Part 18. Pap 18. Compl.
75.	Anónimo	Vísperas a 6.	1772	Con violines, viola, clarinetes (en el <i>Dixit Dominus</i>), trompas y bajos.	Catedral de Mondoñedo	TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. <i>El archivo de música de la catedral de Mondoñedo</i> . Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.	----	-----	En TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. <i>El archivo de música de la Catedral de Mondoñedo</i> . Publicaciones de Estudios Mindonienses, 1993. Pág. 283. Registro de catálogo nº 1176, se señala que las partes de clarinete son de otra mano (con lo que pueden ser añadidas) y no se sabe con exactitud la fecha.
76.	Samillán, Bernardo Francisco	Laudate Dominum	S/F Ca. 1770?	En Re. a 6 v., SA, SATB y orqu.: 2 clar., 2 Cor., 2 Vl., Vla. (posterior), Cont. (Vlc., B.).	Catedral de Mondoñedo	TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. <i>El archivo de música de la catedral de Mondoñedo</i> . Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.	159	4/4	Con partitura.
77.	González Santavalla, Ángel Custodio Félix	Dixit Dominus	1782-1806	En Fa, a 8 v., SSAT, SATB y orqu.: 2 Clar. (partes), 2 Cor., 2 Vl., Vla. (parte), Cont.	Catedral de Mondoñedo	TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. <i>El archivo de música de la catedral de Mondoñedo</i> . Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.	206	7/5	-----
78.	González Santavalla, Ángel Custodio Félix	Lauda Jerusalem	1782-1806	En Fa, a 6 v., SSAT, TB y orqu.: 2 Clar. (partes), 2 Cor., 2 Vl., Cont. (B., Cb., Org.).	Catedral de Mondoñedo	TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. <i>El archivo de música de la catedral de Mondoñedo</i> . Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.	212	7/11	Con partitura.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
79.	González Santavalla, Ángel Custodio Félix	Lauda Ierusalem	1782	En La, a 5 v., S, SATB y orqu.: 2 Ob. (Clar. en las partes), Bn., 2 Cor., 2 Vl., Cont. (B., Org.).	Catedral de Mondoñedo	TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. <i>El archivo de música de la catedral de Mondoñedo</i> . Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.	213	7/12	Con partitura.
80.	González Santavalla, Ángel Custodio Félix	Magnificat	1782-1806	En re, a 8v. SSAT, SATB y orqu.: 2 Clar. (partes), Bn., 2 Cor., 2 Vl., Vla (parte), Cont. (B., Org.).	Catedral de Mondoñedo	TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. <i>El archivo de música de la catedral de Mondoñedo</i> . Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.	221	7/19	Con partitura.
81.	Gargallo	Magnificat	1777	En Mib, a 8 v., SSAT, SATB (faltan SAT 2º) y orqu.: 2 clar., 2 Cor., 2 Vl., Cont. (Vlc., B., Cb.).	Catedral de Mondoñedo	TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. <i>El archivo de música de la catedral de Mondoñedo</i> . Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.	1469	46/1	Con partitura.
82.	Prats, Felipe	Misa sobre el Pange lengua	S/F 176?-177?	En Re, a 8 v. SATB, SATB y orqu.: 2 clar., 2 Cor., 2 Vl., Cont. (Vlc., B., Cb.).	Catedral de Mondoñedo	TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. <i>El archivo de música de la catedral de Mondoñedo</i> . Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.	1635	53/3	Con partitura.
83.	Sala y Carbonell, Fco.	Dixit Dominus	S/F 176?-177?	En Mib, a 8 v. SSAT, SATB y orqu.: 2 clar., 2 Cor., 2 Vl., Vla., Cont. (Org., Vlc.).	Catedral de Mondoñedo	TRILLO, Joám; VILLANUEVA, Carlos. <i>El archivo de música de la catedral de Mondoñedo</i> . Santiago de Compostela: Publicaciones Estudios Mindonienses, 1993.	1681	55/4	-----

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
84.	Anónimo	Aria a los reyes. “Jerusalén, tu frente ya levanta”.	1805	De Tenor, 2 vls., 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes y acomp.	Catedral de Orihuela	CLIMENT, José. <i>Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela.</i> Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986.	490	43/10	Part. 7 fol.
85.	Falguera y Montserrat, José	Recitado y aria a Sta. Clara. “Como el sol agradable”.	1808	A solo de A., 2 vls., 2 clarinetes y acomp.	Catedral de Orihuela	CLIMENT, José. <i>Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela.</i> Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986.	782	39/3	6 particellas.
86.	Falguera y Montserrat, José	Villanico al Nacimiento. “Don Domingo de Ternel”.	1802	A 6 ST-SATB, 2 vls., 2 clarinetes, 2 trompas y acomp.	Catedral de Orihuela	CLIMENT, José. <i>Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela.</i> Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986.	783	44/26	Part. 10 fol.
87.	López González, Joaquín	Verso. “Domine”	1803	A 6 ST-SATB, 2 vls., 2 clarinetes, 2 oboes, y órg. obligado.	Catedral de Orihuela	CLIMENT, José. <i>Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela.</i> Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986.	948	136/6	Part. 5 fol. y 19 particellas.
88.	Molina, Bruno	Recitado y aria al Nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo. “¡Qué asombro, qué dichat”	1799	A dúo de Soprano y Alto, 2 vls., 2 clarinetes, 2 trompas y acomp.	Catedral de Orihuela	CLIMENT, José. <i>Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela.</i> Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986.	1127	41/19	Part. 4 fol.
89.	Pecceño Escribano, Pedro	Villanico a 8. “Suenen por esos montes”.	1793	SSAT-SATB, 2 vls., 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas y 2 acomp.	Catedral de Orihuela	CLIMENT, José. <i>Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela.</i> Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986.	1572	111/16	Part. 12 fol.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
90.	Quiroga, José	Misa breve a 4.	1798	La portada del tiple primero indica <i>Misa a 4/von ves., tps./ac.</i> , pero en realidad es una misa a cinco voces (dos tiples, alto, tenor y bajete) con acompañamiento de dos violines, clarinete, dos trompas, bajo y órgano.	Catedral de Ourense	GARBAYO MONTABES, F. Javier. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense.</i> Xunta de Galicia- Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 2004.	43	2/12	Algunas partitelas llevan apuntado el núm. 16. La partitura y las partitelas parecen originales.
91.	Quiroga, José	Versos del tercer psalmo de Nona. N.º 4	1794-1811	SSAT, SATBte, 2 vlns, 2 cl, 2 cors, 2 bns, vlnce, 2 órgs.	Catedral de Ourense	GARBAYO MONTABES, F. Javier. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense.</i> Xunta de Galicia- Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 2004.	82	6/13	Sólo se conservan las partitelas; autógrafas, menos una de bajete que es de Enciso. Hay también una hoja suelta con el título de "Régimen" que contiene el inicio de los nueve versos del salmo, añadiendo al final, de mano del propio Quiroga: "Estos Versos fueron compt./ en el año de 1794. Con órg ^{os} ob ^{os} y más instrumentos y en/ el año de 1811 se abreviaron". Hay también una frase al final tachada, que parece decir "... (ilegible) en ese año estaba el tenor ya cansado y los dos bajetes eran ¿hoviçios?"; Partitura y partitelas, autógrafas. Se conservan también los papeles de contralto primer coro, tenor primer coro, tiple segundo, contralto segundo coro, tenor segundo coro, bajete, dos violines, dos trompas, clarinete, dos bajos, violón y órgano. Estas partitelas contienen también unas Vísperas de Virgenes, con igual descripción, pero que no figuran en la partitura autógrafa. La misma partitura contiene además dos versiones del <i>Laudate</i> , con variantes.
92.	Quiroga, José	Vísperas para Apóstoles	1793	AT, SATBte, 2 vlns, cl, 2 cors, vlnce, órg. La partitura indica: <i>Dixit breve. Solo de cont^o y alg^{os} versos el coro; Beatus vir. Solo de tenor y algunos versos el coro, a^o de 93 en Or^o. Quiroga.</i>	Catedral de Ourense	GARBAYO MONTABES, F. Javier. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense.</i> Xunta de Galicia- Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 2004.	88	7/4a	Partitura y partitelas, autógrafas. Se conservan también los papeles de contralto primer coro, tenor primer coro, tiple segundo, contralto segundo coro, tenor segundo coro, bajete, dos violines, dos trompas, clarinete, dos bajos, violón y órgano. Estas partitelas contienen también unas Vísperas de Virgenes, con igual descripción, pero que no figuran en la partitura autógrafa. La misma partitura contiene además dos versiones del <i>Laudate</i> , con variantes.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
93.	Quiroga, José	Miserere	1783-1793	SAT, SATBte, 2 vlns, 2 cls, 2 cors, 2 bns, vln. Cuatro voces, dos violines, dos trompas, dos bajones, bajo y "2º coro". Las partecelas son: tiple primero, tiple segundo, contralto, contralto segundo, tenor primero, tenor segundo, bajete-de otra mano pero contemporánea a las anteriores partes- dos violines, dos trompas en Csolfaut, dos clarinetes, dos bajones, violón.	Catedral de Ourense	GARBAYO MONTABES, F. Javier. <i>Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense</i> . Santiago de Compostela: Xunta de Galicia- Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 2004.	102	9/4	"Miserere abreviado en el aº de 93 de l qe. compuse en el 83. Quiroga." Partitura autógrafa. El tiple segundo lleva anotada la leyenda: "Para José Pulido y José Gil".
94.	Santotis, Manuel	Miserere. Salmo.	¿XVIII?	A 8v. (SATB, SATB) 2 vl., 2 fl., 2 cl., 2 tpas. en G, "alto fagotto" y "basso para el clave".	Catedral de Palencia	LÓPEZ-CALO, José. <i>La música en la catedral de Palencia</i> . Palencia: Diputación Provincial, 1980.	599	40/7	Solo las partecillas, manuscritos.
95.	Aranaz y Vides, Pedro Felipe	Motete a María Santísima de los Dolores. O, vos omnes.	S/F	A 4v., con violas, clarinetes obligados y acopto.	Catedral de Salamanca	GARCIA FRAILE, Dámaso. <i>Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca</i> . Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.	965	E-SAc, 13.32	Partitura: cuadernillo con tres hojas apaisadas, de diez pentagramas por página, escritas por ambos lados por un mismo copista (ms.). Fa mayor.
96.	Aranaz y Vides, Pedro Felipe	Motete a la Asunción de Nuestra Señora. Quae est ista?.	1786	A 5v., con violines, clarinetes y acopto.	Catedral de Salamanca	GARCIA FRAILE, Dámaso. <i>Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca</i> . Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.	969	Signatura antigua: núm. 161. Signatura actual: E-SAc, 12.70	Partitura: cuadernillo con cinco hojas apaisadas, de tamaño folio, escritas por ambos lados por un mismo copista (ms.). Re mayor.
97.	Aranaz y Vides, Pedro Felipe	Recitado y Aria a la Gloriosa Santa Cecilia. Cecilia que al martirio.	1785	Con violines, flautas, oboes, clarinetes y trompas.	Catedral de Salamanca	GARCIA FRAILE, Dámaso. <i>Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca</i> . Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.	1064	E-SAc, 12.2	Partitura: doce hojas apaisadas, de diez pentagramas por página, escritas por ambos lados por un mismo copista (ms.). Re mayor.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
98.	Mir y Lusá, José?	Misa	1736 ¿?!	A 8v., con violines, oboes, clarinetes, trompas, y flautas,	Catedral de Segovia	LÓPEZ-CALO, José. <i>La música en la catedral de Segovia. I Catálogo del archivo de música (II)</i> . Segovia: Diputación Provincial, 1988.	3826	53/1	En re mayor. Sólo la partitura, manuscrita, ¿autógrafa? Colofón: "As honorem B.M. Virginis. Segovia, 30 de octubre de 1736"
99.	García Fager, Francisco	Misa en Do, a 4v.	1809 (o anterior, pues es año de su muerte)	SATB, y orqu.: 2 Clar., Fag., 2 Vl., Org. Obligado, Cont. (B.), Do Mayor.	Catedral de Tui	TRILLO, Joam; VILLANUEVA, Carlos. <i>La música en la Catedral de Tui</i> . La Coruña: Dip. Provincial, 1987.	1065	33/8	Podría ser un arreglo posterior.
100.	Castro, Pedro de	Dixit Dominus	1806	A 4v., con orquesta (Vls., va., fl., cl. 1º y cl. 2º) y bajo continuo.	Colegial de Jerez	QUEROL, M. "El archivo de música de la Colegial de Jerez de la Frontera" En: <i>Anuario Musical</i> XXX. 1975. Pág. 167-180.		Legajo VIII. 6.	Manuscrito, 11 págs.
101.	Iranzo y Herrero, Agustín	Trisagio. "Santo Santo".	1804 (o anterior, pues es año de su muerte)	A 8, SATB-SATB, con dos trompas, dos oboes, fagot y clarinete.	Colegiata de San Nicolás de Alicante.	FLORES FUENTES, Juan. "Agustín Iranzo, un aragonés en el Alicante del siglo XVIII" En: <i>MASSARRE, Revista Aragonesa de Musicología</i> , VII, 2. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1991. Pág. 33-49.	----	-----	Partituras autógrafas.
102.	Pérez del Camino, Diego	Recitado y Aria de Kalenda	1786 (ca.)	A solo de tenor, con dos violines, dos trompas, clarinete, bajón y acompañamiento de órgano a dos voces.	Iglesia de Briones (La Rioja)	CAMACHO SÁNCHEZ, M ^o Pilar. <i>La música y los músicos en la iglesia riojana de Briones. Formación de un archivo musical parroquial</i> . Logroño: Universidad de La Rioja, 2002.	49	----	Particellas manuscritas (ca. 1786) (22x31cm). Sin foliar (10f. f.p.). Caja irregular entre 9 y 11 pentagramas. estado de conservación aceptable, de aspecto sucio por la tinta.

Nº	Autor	Título	Año	Instrumentación	Archivo	Fuente	Nº catálogo	Signatura	Comentario
103.	Arquimbau, Domingo	Credidi	1801	A 4 con violines, clarinetes, trompas y acompañamiento". Salmo. S 1º y 2º AT [Tenor bajete]. Dos violines, viola (posterior), dos trompas en sol, bajón y acompañamiento (duplicado).	Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla).	RAMIREZ PALACIOS, Antonio; RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. <i>Catálogo del archivo Musical de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)</i> . Granada: Junta de Adalucía, Consejería de Cultura, 2005. CLIMENT, José. <i>Fondos musicales de la región valenciana. II Real Colegio del Corpus Christi- Patriarca</i> . Valencia: Instituto de Musicología- Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.	125	5/8	"Año de 1801... Adquirido en el año de 1818".
104.	Baguer, Carlos	Misa.	1809 (o anterior, pues es año de su muerte)	Con instrumentos de aire a 4 SATB, 3 clarinetes, corneta, buesen y fígle.	Real Colegio del Corpus Christi- Patriarca. (Valencia).		650	B 4/1	Podría ser un arreglo posterior.

ANEXO I.2.

Listas de plantillas orquestales del siglo XVIII conservadas entre los Papeles Barbieri¹.

¹ Se agradece al Dr. D. Juan Pablo Fernández Cortés el haber proporcionado mucha de la información señalada en el presente Anexo. Se ha actualizado la ortografía en las palabras y nombres no etimológicamente conflictivos.

CAJA 1
1760- 1789

▪ *Mss 14.016.1/ 13*

Orquesta de María Hidalgo 31 de Mayo de 1762/ Píramo y Tisbe

contrabajo....	Andrés [Julián]	30.
violines:	[Vicente] Baset.....	30.
	Salvador	20.
	Mariano [Palomino]	20.
	Su hijo	20.
	García	20.
	Vicente	20.
oboes:	[Antonio] Ocampo	20.
	Rodil	20.
Bajo:	Forne(?)	20.
trompas:	Enrique	30.
	Pedro.	30.
		<hr/>
		280
		<hr/>

Por la Autora María Hidalgo.

Claudio del Campo (rúbrica)

(La información de los nombres es de Barbieri ídem nº 7)

▪ *Mss 14.016.1/ 15*

Lista de la Orquesta de la Zarzuela de Eurotas y Diana para la Comp[añí]a de Águeda la Calle de 1762.

violines:	Carreras.	30.
	Brunet	20.
	Ramón	20.
	Manchado	20.
	Enríquez	20.
oboes:	Gónima	20.
	Espinosa	20.
trompas:	Cayetano	30.
	Nicolás	30.
contrabajo:	Bobadilla	30.
fagot	Torraddellas	20.
violón:	Supernumer[ra]rio	20.
		<hr/>
		280
		<hr/>

▪ *Mss 14.016.1/ 16*

Orquesta de la compañía de María Hidalgo 18 de Junio de 1762/ en el Auto Las Ordenes Militares

contrabajo....	Andrés [Julián]	30.
violines:	[Vicente] Basett.....	30.
	Salvador	20.
	Mariano [Palomino]	20.
	Su hijo	20.
	García	20.
	Vicente	20.
Bajo:	Torne(?)	20.
oboes:	[Antonio] Ocampo	20.
	Rodil	20.
trompas:	Enrique	30.
	Pedro.	30.
el que toca los timbales:	Antonio	20.
Bailarín	Coliba	75.
		<hr/>
		280
		<hr/>

Por la Autora María Hidalgo.
Claudio del Campo (rúbrica)

▪ *Mss 14.016.1/ 40*

Lista de la Orq[ues]ta de la Zarz[ue]la. La buena Fillola. A[ñ]o de 1765.

violines:	Salvador	30.
	Mariano [Palomino]	20.
	García	20.
	Marcolini	20.
	Carrera	20.
	Juan	20.
contrabajo....	Andrés [Julián]	30.
	Torné	30.
Violón	Cruz	20.
oboes:	[Antonio] Ocampo	20.
	Joseph	20.
Bajo:	Torne(?)	20.
trompas:	Enríquez	30.
	Pedro.	30.
		<hr/>
		310
		<hr/>

▪ *Mss 14.016.1/ 48*

(Barbieri): “En 1765 ya eran de planta en cada compañía 5 violines, 2 oboes 2 trompas, fagot y bajo; y antes de esta época había solo violines, un oboe y contrabajo y fagot diarios, pero se completaba con el oboe 2º y trompas la orquesta en las funciones de teatro”.

▪ *Mss 14.016.1/ 53 (ver 72)*

Lista de la Orq[ues]ta en la Zarz[ue]la. Los Portentosos efectos de la Naturaleza, comp[añ]ia de Maria Hidalgo en 12 de Junio de 1766.

violines:	Salvador	30.
	Carreras	20.
	Mariano [Palomino]	20.
	García	20.
	Cruz	20.
	Marcolini	20.
oboe:	[Antonio] Ocampo	20.
contrabajo....	Torné	30.
	Andrés [Julián]	30.
Violón	Vidal.	
trompas:	Enríquez	30.
	Pedro.	30.
Timbal	Antonio	24.
	Puerta	04.
alquiler de los timbales		04
		<hr/>
		318

Por la Autora Hidalgo.
Campo (rúbrica)

Mss 14.016.1/ 65

“Orquesta de la Compañía de María Hidalgo, de este año de 1768. Y los sueldos que se les ha dado del mes de Abril de dicho año. Que son 28 representaciones, desde 3. de Abril, hasta 30 de dicho mes y año, según y como se les dio el año Pasado de 67, y en como se sigue: Lo que firmaron haberlo recibido.”

[A partir de aquí actualizado y extractado. Aparecen las firmas de cada uno].

Clave:	Antonio Martínez 28 días a 20 reales de vellón	560
Violines:	Salvador Reixac, 28 días a 20 reales de vellón	630
	Juan Marcolini, 28 días a 15 reales de vellón	420
	Mariano Palomino, 28 días a 15 reales de vellón	420
	Francisco Javier Cruz, 28 días a 15 reales de vellón	420
	Francisco Manchado, 7 días a 15 reales de vellón	105

contrabajo:	Andrés Julián, 28 días a 22 reales de vellón	630
violón	Francisco Sierra, 28 días a 15 reales de vellón	420
oboe	Antonio Ocampo, 28 días a 15 reales de vellón	420
trompas	Manuel Enríquez, 28 días a 20 reales de vellón	560
	Pedro Feri?, 28 días a 20 reales de vellón	560
supernumerario:	Isidro de la Puerta, 28 días a 4 reales de vellón	126.

Fecha el 6 de Mayo de 1768, Rubrica de Claudio del Campo

▪ *Mss 14.016.1/ 72 (ver 56)*

Lista de la Orq[ues]ta en la Zarz[ue]la de los [Portentosos] efectos de la Naturaleza. 21 de octubre de 1768.

clave.	Dn. Antonio:	20.
violines:	Marcolini	22.
	J[ose]ph Palom[in]o	15.
	Mariano [Palomino]	15.
	Cruz	15.
	Manchado	15.
contrabajo....	Andrés [Julián]	22.
Violón	Sierra	15
oboes:	[Antonio] Ocampo	15.
	Lorenzo	20.
trompas:	Enríquez	20.
	Pedro.	20.
Timbales	Enríquez	20.
	Supernumerario	04.
		<hr/>
		318
		<hr/>

Por la Autora Hidalgo.
Campo (rúbrica)

▪ *Mss 14.016.1/ 92*

LISTA DE LA ORQUESTA DE LA COMPAÑIA DE MARIA HIDALGO (1769)

violines:	Juan Marcolini 1º	.
	José Palomino	
	Mariano Palomino	
	Antonio Palomino	
	Mateo Manchado	
bajos	Andrés Julián	
	Francisco Sierra	
oboes:	Antonio Ocampo	.

Lorenzo Molina.
trompas: Manuel Enríquez .
Pedro Jeri
clave. Dn Antonio Martínez:
Supernumerario Isidro la Puerta

LISTA DE LA ORQUESTA DE LA COMPAÑÍA DE JUAN PONCE (1769)

violines: Manuel Carreras 1º.
Pedro Guerra
Vicente Juan
Antonio Enríquez
Gabriel Cruz
contrabajo: José Bobadilla
oboes: Francisco Gónima
Manuel Julián
fagot Vicente Julián
trompas: Nicolás Juster?
Guillermo Martorell
clave: Eusebio de Moya
Supernumerario. Isidro la Puerta

▪ *Mss 14.016.2/ 57*

“Lista de la Orquesta para la Zarzuela del Belerbey de Calamania” (Septiembre 1777? según Barbieri)

Violines:	Monjuy	030
	Eustasio	020
	Bala	020
	Carriles	020
	Pastor	020
	Bocolo	020
Violas:	Pablo del Moral	020
	Rafael García	020
Oboes	García	020
	Bacarela	020
Violón	Pepillo Hielfa	020
Contrabaj[o]s	Monroy	030
	Bobadilla	030
Tromp[a]s	Jerónimo	030
	Guillermo	030
Los dos copiantes		040
Timbales		010

▪ ***Mss 14.016.2/ 58***

“Lista de la Orquesta en la Zarzuela de los Villanos en la Corte en M[artí]nez (Septiembre 2 1777? según Barbieri)

Violines:	Cruz	30
	Montejano	20
	Jauri	20
	Marcolini	20
Sup[er]numerarios	Mancha[d]o	20
	Lledó	20
Oboes	Lorenzo	20
	Ganchia	20
Violón	Alarcón	20
Bajo	Bobadilla	30
Tromp[a]s	Pascual	30
	Lanau (¿)	30
Claves	Antonio	20
	Eusebio	20
Contrabajo	Ramón	30

Mss 14.016.3/187

“Lista de la Orquesta del Barbero de Sevilla”

Figuran 10 violines 2 v[er]as, 2 ob, 2 fl, 2 cl, 2 fag, 4 bajos, 2 trompas.

Nota de Barbieri: En diciembre 1787 Príncipe, Compañía Eusebio Rivera

▪ ***Mss 14.015.2/ 18*** (Notas de Barbieri)

Orquesta de la Compañía de José de Parra desde marzo de 1758

compositor: Don Fabián de Herrera

violín 1º Fernando Navarro

2º José Parra

3º Ramón Pons

4º Antonio Villaflor

oboe: Francisco Gónima

Fagot. José Badillo (o Bobadilla)

Contrabajo: José Río

Orquesta de la Compañía de María Hidalgo desde marzo de 1758

Violín 1º Vicente Baset

2º Manuel Carreras

3º Antonio Salas

4º Mariano Palomino

5º Antonio Guerrero

Oboe Antonio Ocampo

Fagot. Domingo Oriola

Mss 14.076/140

Orquesta que toca en la Ysabella (¿ Febrero de 1794?).

Constaba de 8 vls, 2 vlas, 2 Ob, 2 clarinetes, dos fagotes, 2 (contra) bajos , 1 violon, 2 trompas y timbales, más “bajón para la tonadilla”

(Fue una ópera con letra de Comella según Barbieri.

contrabajo: Francisco Torne.

ANEXO I.3.

**Relación nominal de los músicos que interpretaron el melólogo
“Guzmán el Bueno” de Tomás de Iriarte a principios de 1794 según José
Subirá.**

“[...] Ofrece un irrecusable testimonio documental sobre la expectación que había producido *Guzmán el Bueno*, cierto informe formulado por la Junta Madrileña de Formación de Compañías y elevado al Ministerio con las propuestas del personal que debería actuar en los coliseos durante el año cómico 1791-1792. Hacíase allí cumplida relación de los principales cómicos, a fin de que tuvieran en cuenta sus méritos cuando se procediese a repartir, entre los que se habían distinguido más, el producto obtenido por el alza del precio de los palcos. Recibió 1100 reales Antonio Robles, en atención - según palabras textuales del informe - a que «ha hecho mérito extraordinario y dio mucho dinero a la Compañía con el *Guzmán*», es decir, con aquel soliloquio iriartiano de feliz recordación.

Conocemos la relación nominal de los músicos que interpretaron esta obra tres años después, merced a un documento firmado por el maestro don Blas de Laserna, el cual se halla entre los manuscritos de Barbieri en la biblioteca Nacional de Madrid, con una adición autógrafa de tan benemérito musicólogo, que dice: «4 fevrero 1794». Reproduzcámosla íntegramente en la forma sumaria con que se la trazó, poniendo en unos casos los apellidos y en otros los nombres de pila de los referidos intérpretes, más una partida del «copiante», que era la persona encargada de dirigir los ensayos y enseñar continuamente las partes de canto a los actores, además de copiar toda la música.

	Sres.	Reales de vellón
«Violines.....	Cruz	25
	Jáuregui	20
	Montejano	16
	Moral	16
	León	16
	Orbera	16
	Pérez Cruz	16
Violas.....	Vidal	16
	Lledó	16
Oboeses.....	León	16
	Panfil	16
Clarines.....	García	16
	Carles	16
Fagotes.....	Julián	16
	Felipe	16
Bajos.....	Salido	24
	Juan Antonio	24
Violón.....	Alarcón	16
	Santos	20
Trompas.....	Tapias	20
Timbales.....	Canau.	20
Bajón para la tonadilla.....		16
Copiante.....		20
		429

Visto, Laserna (*rubricado*)»

La reposición a que hace referencia esta nota se efectuó en el teatro de la Cruz el 8 de febrero, anunciándose esta obra como «escena trágica unipersonal, con música en sus intervalos» [...]»².

² SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Vol. I. Barcelona: CSIC-Instituto Español de Musicología, 1949. Pág. 249-250.

ANEXO I.4.

1812. Inventario de los vestidos, instrumentos, y papeles de la música del Regimiento 2º de Infantería de Línea de Mallorca³.

³ Cit. en PARETS, Joan; ROSSELLÓ, Ramon. “Notes per a la història de la música a Mallorca. Instruments” en *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* Año CXI, nº 849, Vol. LI (1995). Palma de Mallorca. Pág. 92-93.

1812. Inventario de los vestidos, instrumentos, y papeles de la música del Regimiento 2º de Infantería de Línea de Mallorca.

Vestuarios

1º Diez y seis casacas de paño azul con forro encarnado, cuello, y vuelta de grana con galón de oro, y botones dorados	16
2º Veinte pantalones de paño blanco	20
3º Veinte pares de medias botines de paño negro	20
4º Veinte sombreros negros armados con presillas de oro, y encanda de cendas	20

Instrumentos

1º Dos trompas con sus tonos, y boquillas puestas en una caja de madera, cada una con su cerradura, y llave	2
2º Dos clarinetes con sus correspondientes tonos y boquillas y su bolsa de piel	2
3º Dos serpentones	2
4º Un Fagot de boix blanco con su estuche de piel	1
5º Un Octavin	1
6º Clarinetes en Befá, tres nuevos y dos usados	5
Y un requinto de Befá	1
Item de Utt. cinco can. inútiles y un requinto	6
Un requinto de fa y otro de utt	2
Un bombo con su maza	1
Un redoblante con sus palillos	1
Un pandero.	1
Unos platillos	1
Una bolsa de piel con tres faxes de música numerados con 1.2.3.	

Recibí del Teniente Coronel D. Guillermo de Montís los artículos, que expresa el anterior Inventario y se hallan depositados en el Almacén de otro Regimiento del que me hallo encargado. Palma 3 de abril de 1812.

Julian Mant[...]”⁴.

⁴ Según los autores la fuente original del presente documento se conserva en el Archivo del Reino de Mallorca. Ver también ROSSELLÓ LITERAS, Joan. “La Banda de Música “El Ruido” (s. XIX)” en *Estudis Baleàrics* 39 (1991). Pág. 29- 31.

ANEXO I.5.

Composiciones músico-teatrales estrenadas en los teatros madrileños (ca. 1800-ca.1815) conservadas actualmente en la Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid⁵.

⁵ El listado que se presenta a continuación es un extracto de la catalogación en archivo informático inédito del propio fondo musical conservado en la Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid.

AUTOR	TITULO	FECHA	SIGNATURA	COMPOSICION	PLANTILLA	PARTES
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[trabajos de Tobías, Los]	[ca. 1800]	16-18	Comedias-Música	S, Coro, cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, b	Partes Comedia: Sr. Bosques [tenor], Sr. Rigal [tenor], Sr. Mintegui (tenor), violín primero (2), violín 2º, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2) -- Partes Elevación: violín 1º (2), violín 2º (2), oboe 1º, oboe 2º, tromp
Quijano, Manuel (s. XVIII-XIX)	[Pedro el Grande, czar de Moscovia (o czar de Rusia)]	[ca. 1800]	28-2	Comedias-Música	S, Coro (S, T, B), cl, fag, fl, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b1, b2	Partes: violín 1º (2), violín 2º (2), violas, flauta, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, corno 1º, corno 2º, fagot, baxo 1º, baxo 2º
LASERNA, Blas de	Amantes encubiertos, Los	1801	103-11	Tonadilla a dúo	Hay dos partes de bajo 14: p. de ap., vl1 (2x), vl2 (2x), vla, ob1, ob2, cl, fag, cor1, cor2, b (2x)	vn1, vn2, va, ob1, ob2, cl, tp1, tp2, fg, cb
Moral, Pablo del (1765-1805)	celoso sin motivo, El	1801	109-8	Tonadilla a dúo	El clarinete es obligado, las partes de cb son dos	vn1, vn2, ob1, ob2, cl, tp1, tp2, fg, cb
Moral, Pablo del (1765-1805)	[imperio de las costumbres (o la viuda de Malabar], El]	1801	26-9	Comedias-Música	Coro (S, S), cl, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, b, cb	Partes: violín primero (2), violín segundo (2), oboe primero, oboe segundo, clarinete, trompa primera, trompa segunda, bajo, contrabajo (2)
Pucitta, Vincenzo (1778-1861)	[Adolfo y Clara]	[ca. 1801]	202-1	Óperas	T[Gaspar], B[Limburgo], S[Clara], T[Adolfo], cl1, cl2, fal, fag2, fl picc., fl1, fl2, ob1, ob2, cor1, cor2, cln1, cln2, vl1, vl2, vla, b (2)	Partes: violín primero (3), violín segundo (2), viola (2), flautín obligado, flauta 1ª, flauta 2ª, oboe 1º, oboe 2º, clarinete 1º, clarinete 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, clarín 1º, clarín 2º, fagot primero, fagot 2º, baxo (2), baxo (Sinfonia)
Moral, Pablo del (1765-1805)	[Temistocles]	1802	10-16	Comedias-Música	Coro (S,S,T), cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, cb	Partes: Tenor, violín primero (2), violín segundo (2), oboe primero, oboe segundo, clarinete, trompa primera, trompa segunda, fagot, contrabajo [sic].[2]
Moral, Pablo del (1765-1805)	[Juicio de Salomón, El]	[ca. 1802]	19-3	Comedias-Música	Coro (S, S, T, B), cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, cln1, cln2, vl1, vl2, vla, b	Partes: 2º tiple, tiple [1º] (2), violín 1º (6), violín 2º (5), viola (2), oboe 1º, oboe 2º, clarinete (2), trompa 1ª, trompa 2ª, clarín 1º (2), clarín 2º (2), fagot, bajo (2), [bajo] (2) -- Partes baile: violín 1º (2), violín 2º (2), oboe 1º, oboe 2
Cristiani, Esteban	[A perro viejo no hay tus tus]	[ca. 1803]	208-2	Óperas	S[Isabel], S[Lucia], T {Manuel}, B[Remellado], B[Christobal], B[Gregorio], cl, fag, fl, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: violín principal, violín 1º, violín 2º(2), viola, flauta, oboe primero, oboe segundo, clarinete, trompa primera, trompa segunda, fagot, bajo, bajo

AUTOR	TITULO	FECHA	SIGNATURA	COMPOSICION	PLANTILLA	PARTES
Cristiani, Esteban	[biblioteca de zapatos, La]	[1803]	215-1 (y 216)	Óperas	Lucia[S], Barón[T], Blas[B], Cabol[B], Lesmes[B], Migue[B], cl1, cl2, fag1, fag2, fl1, fl2, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b, timp	Partes Sinfonía (Acto1): violín 1º(2), violín 2º(2), viola, flauta 1ª, flauta 2ª, oboe 1º, oboe 2º, clarinete 1º, clarinete 2º, corno 1º, corno 2º, fagot 1º, fagot 2º, baxo (2) ; Partes Sinfonía (Acto 2): violín 1º(2), violín 2º(2), viola, flauta 1
Cristiani, Esteban	[castillo de Monte Negro, El]	[ca. 1803]	222-1 (y 223)	Óperas	Elena[S], Laura[S], Thenor[S], Luis[T], Pepe[T], Gefef[T], Petrinol[B], Romaldo[B], Longino[B], Coro, cl1, cl2, fag1, fag2, fl1, fl2, ob1, ob2, cln1, cln2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes (Sinfonía): vl1(2), vl2(3), vla(2), fl1, fl2, ob1, ob2, cl1, cl2, cor1, cor2, fag1, fag2, b(2) ; Partes (Obertura Acto 2º): vl1º pral, vl1(3), vl2º(4), vla1ª, vla2ª, fl1ª, fl2ª, ob1º, ob2º, cl1º, cl2º, cor1ª, cor2ª, cln1º, cln2º, fag1º, ...
Cristiani, Esteban	[criado de dos amos, El]	[1803]	219-1	Óperas	Sofía[S], Carolina[S], Posadera1[S], Posadera2[S], Fermin[T], Florival[T], Mozo[T], Dorimón[B], cl1, cl2, corno inglés, fag1, fag2, fl1, fl2, ob1, ob2, cln1, cln2, cor1, cor2, b, timp	Partes(Sinfonía): vl1 (4), vl2 (4), vla (2), fl1, fl2, ob1, ob2, cl1, cl2, cor1, cor2, cln1, cln2, fag1, fag2, baxo (2), timp ; Partes: vl1º(4), vl2º(4), vla1ª, vla2ª, fl1ª, fl2ª, ob1º, ob2º, cl1º, cl2º, corno inglés, cor1º, cor2º, cln1º, cln2º,
MAYR, Johann Simon (1763-1845)	[Elisa]	[ca. 1803]	195-1	Óperas	T[Carl], S[Elisa], S[Laura], B[Jonas], T[Teorindo], T[Germano], B[Duplessis], Coro (T,T,B), [cl1], cl2, ob1, ob2, cor1, cor2, tr1, tr2, vl1, vl2, vla, b, timp	Partes [Sinfonía]: violín [1º] (4), violín secondo (3), viole (2), oboe 1º, oboe 2º, clarinetto 2º, corni1º, corni2º, trombe 1º, trombe 2º, basso (2), timpani
MAYR, Johann Simon (1763-1845)	[Elisa]	[ca. 1803]	192-1 (y 193)	Óperas	T [Carl], S [Elisa], S [Laura], B [Jonas], T [Teorindo], T [Germano], B [Duplessis], Coro (T, T, B), cl1, cl2, fag, fl1, fl2, ob1, ob2, cor1, cor2, tr1, tr2, vl1, vl2, vla, b, timp	Partes inst.: violín 1º (10 para dist. Números), violín1º, violín 2º, violín 2º, violín 2º, violas, flauta, flauto2º, oboe1º, oboe 2º, clarinete 1º, clarinete 2º, corno 1º, corno 2º, clarín 1º, clarín 2º, fagot, bajo1º (2)
Berton, Henri-Montan (1767-1844)	[concierto interrumpido, El]	[1804]	219-2 (y 220)	Operetas	Cecilia[S], Vicenta[S], Lindorf[T], Beltrán[T], Coro(S), [T],[B], cl1, cl2, fag1, fag2, fl1, fl2, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, vlc, cb, b, pf, timp	Partes (Sinfonía): vl1º principal, vl1º (2), vl2º (3), vla(2), fl1ª, fl2ª, cl1º, cl2º, cor1ª(2), cor2ª(2), fag1º, fag2º, b(2), timp ; Partes: vl1º(4), vl2º(4), vla1ª, vla2ª, fl, ob1º, ob2º, cl1º, cl2º, cor1º, cor2º, fag1º, fag2º, bajo
Francesconi y Suffo, José Maria de los Reyes	[Amalia, La]	1804	206-1 (207)	Óperas	Amalia[S], Isabel[S], Conde[T], Barón[T], Marqués[B], Felipe[B], cl1, cl2, fag1, fag2, fl1, fl2, ob1, ob2, cln1, cln2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: violín 1º principal, violín 1º(2), violín 2º(3), viola 1ª, viola 2ª, flauta 1ª, flauta 2ª, oboe 1º, oboe2º, clarinete 1º, clarinete2º, trompa 1ª, trompa 2ª, clarín 1º, clarín 2º, fagot 1º, fagot 2º, bajo ; Partes de la Sinfonía

AUTOR	TITULO	FECHA	SIGNATURA	COMPOSICION	PLANTILLA	PARTES
García, Manuel (1775-1832)	[criado fingido, El]	[1804]	223-1	Óperas	S1, S2, T, B1, B2, cl1, cl2, fag1, fag2, fl1, fl2, ob1, ob2, cln1, cln2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, vlc, b, timp vn 2x, cb 2x	Partes Sinfonía: violín 1º(2), violín 2º(2), viola, flauta 1ª, flauta 2ª, oboe 1º, oboe 2º, clarinete 1º, clarinete 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot 1º, fagot 2º, baso(2)
LASERNA, Blas de	venida de Muñoz, La	1804	119-5	Tonadilla a tres	El aria italiana está a su vez copiada aparte con su guión, además de estar incluida en el principal	vn1, vn2, va, ob1, ob2, cl, tp1, tp2, fg, cb
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[trabajos de Job, Los]	[ca. 1804]	16-10	Comedias - Música	S, T, Coro (S, S, S, A, T, B), cl, fag, fl1, fl2, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: tiple 1ª, tiple 3ª, violín 1º (2), violín 2º (2), viola, oboe/flauta 1º, oboe/flauta 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2)
García, Manuel (1775-1832)	[Cautiverio aparente]	1805	229-1	Óperas	Isabel[S], Dª. Antonia[S], Pascual[S], Dn. Diego[S], Domingo[T], Pedro[T], Dn. León[B], Coro (S1, T, B), cl1, cl2, fag1, fag2, fl1, fl2, fl picc., ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b, triángulo, timp	Partes (Sinfonía): violín 1º pral, violín 1º (3), violín 2º pral, violín 2º (3), violas1ª + violas2ª, flauta 1ª, flauta 2ª, oboe 1º, oboe 2º, clarinete 1º, clarinete 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot 1º, fagot 2º, timbales, bajo (2), bajo 2º
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[lucero de Madrid, San Isidro Labrador, El]	[ca. 1805]	28-4	Comedias- Música	S, Coro, cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: violín 1º (2), violín 2º (2), viola, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1º, trompa 2ª, fagot, bajo (2)
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[mejor alcalde el rey, El]	[ca. 1805]	22-4	Comedias- Música	Coro (unis.), cl, fag, fl picc1, fl picc2, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: Coro (4), violín 1º (4), violín 2º (3), violas, flautín 1º, flautín 2º, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2)
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[Rómulo y Erisilia]	[ca. 1805]	20-1	Comedias- Música	Coro (S, S, T, B), cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: tenor, Bajo, violín 1º (2), violín 2º (2), violas, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2)
Quijano, Manuel (s. XVIII-XIX)	[Carlos V sobre Túnez]	[ca. 1805]	25-8	Comedias- Música	Coro (S, S, T, B), cl, fag, fl, ob1, ob2, cln1, cln2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: violín 1º (2), violín 2º (2), violas, flauta, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, clarín 1º, clarín 2º, fagotes, bajo (2)
GIL, Bernardo	[delirio o las consecuencias de un vicio, El]	[ca. 1806]	31-1 (1, 2 y 3)	Comedias- Música	S, T, Coro (S, T, T, B), cl1, cl2, fag1, fag2, fl1, fl2, ob1, ob2, cln, cor1, cor2, trb, vl1, vl2, vla1, vla2, b, cb, timp	Partes: tiple, tenor 1º (2), tenor 2º, Bajo, violín 1º (2), violín 2º (2), viola 1ª, viola 2ª, flauta primera, flauta segunda, oboe primero, oboe segundo, clarinete primero, clarinete segundo, trompa primera, trompa segunda, fagot primero, fagot se

AUTOR	TITULO	FECHA	SIGNATURA	COMPOSICION	PLANTILLA	PARTES
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[plagas de Faraón, Las]	[1806]	29-17	Comedias-Música	S, Coro (S, S, T, B), cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: tiple 2º, tenor, Bajo, violín 1º (2), violín 2º (2), viola, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2)
Méhu, Étienne Nicolas (1763-1817)	[deux aveugles de Tolède, Les. Castellano]	[ca. 1806]	231-3	Óperas	Paula[S], Petral[S], Florentin[T], Felix[B], Marcos[B], cl1, cl2, fag1, fag2, fl1, fl2, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b, timp.	Partes (Sinfonía): violín [director], violín 1º (2), violín 2º (2), viola, flauta 1ª, flauta 2ª, oboe 1º, oboe 2º, clarinete 1º, clarinete 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot 1º, fagot 2º, bajo (2), timbales
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[¡Venid, venid, provincias! Loa]	1808	33-13	Loas	Coro (S, S, T, B), cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: violín 1º (2), violín 2º (2), viola, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1º, trompa 2ª, fagot, bajo (2)
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[Defensa de Valencia]	[ca. 1808]	6-14	Comedias	Coro, cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b, timp	Partes: violín 1º (2), violín 2º (2), violas, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2), timbales
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[Día feliz de España]	[ca. 1808]	8-19	Comedias - Música	Coro (S,S,T,B), cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: violín 1º (2), violín 2º (2), violas, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2)
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[mejor representante, San Ginés, El]	[ca. 1808]	22-22	Comedias-Música	S, S, T, Coro (S, S, T, T, B), cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: violín 1º (2), violín 2º (2), viola, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2)
Quijano, Manuel (s. XVIII-XIX)	[genio Azor, protector caprichoso, El]	[después de 1808]	25-12	Comedias-Música	T, Coro (S, A, T, B), cl1, cl2, fag, fl, cln1, cln2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: tenor, bajo, violín 1º (2), violín 2º (2), violas, flauta, oboe 1º, clarinete 1º, clarinete 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, clarín 1º, clarín 2º, fagot, bajo (2)
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[vísperas sicilianas, Las]	[ca. 1810]	18-15	Comedias-Música	Coro (S, S, T, B), cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, b	Partes: violín 1º (2), violín 2º (2), oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2)
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[Elías y Acab]	[ca. 1810]	8-21	Comedias - Música	Coro (S,S,T,B), cl1, cl2, fag, ob1, ob2, cln1, cln2, cor1, cor2, b	Partes: violín 1º (2), violín 2º (3), violas, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, clarinete 2º, trompa 1ª, trompa 2ª, clarín 1º, clarín 2º, fagot, bajo, baxo
Cristiani, Esteban	[truíaldino español y espiritada fingida, El]	[ca. 1811]	16-16	Comedias-Música	S, Coro (T, T, B), cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: violín 1º (2), violín 2º, viola, oboe 1º, oboe 2º, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2)

AUTOR	TITULO	FECHA	SIGNATURA	COMPOSICION	PLANTILLA	PARTES
LASERNA, Blas de (1751-1816)	[crueldad y sinrazón la vence auxilio y valor, La]	[ca. 1811]	16-9	Comedias-Música	S, S, B, Coro, cl, fag, ob1, ob2, cor1, cor2, cln1, cln2, vl1, vl2, viola, b	Partes: violín 1° (2), violín 2°, viola, oboe 1°, oboe 2°, clarinete, trompa/clarín 1ª, trompa/clarín 2ª, fagot, bajo, baxo
Paz, Narciso	[desquite, El]	[ca. 1811]	23-3	Comedias-Música	S, Coro, cl1, cl2, fag, fl1, fl2, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes aria: violín 1° (2), violín 2° (2), violas, flauta, oboe 1°, oboe 2°, clarinete 1°, clarinete 2°, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo -- Partes vals: violín 1°, violín 2° (2), viola, flauta 1ª, flauta 2ª, oboe, clarinete, trompa 1°, trompa 2
Quijano, Manuel (s. XVIII-XIX)	[Sancho Panza en su gobierno]	[ca. 1812]	29-7	Comedias-Música	Coro (S, S, T, B), cl, fag, fl, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, b	Partes: violín 1° (2), violín 2° (2), viola, flauta, oboe 1°, oboe 2°, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (2)
Quijano, Manuel (s. XVIII-XIX)	[caída de Godoi y exaltación de Fernando VII al trono, La]	[ca. 1813]	20-17	Comedias-Música	S, Coro (S, S, T, B), cl, fag, fl, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b	Partes: violín 1° (3), violín 2° (3), violas, flauta, oboe 1°, oboe 2°, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, bajo (3)
Quijano, Manuel (s. XVIII-XIX)	[batalla de los Arapiles, La]	[ca. 1814]	8-16	Comedias - Música	S, Coro (S, T, T, B), cl, fag, fl, ob1, ob2, cln1, cln2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, b, timp	Partes: violín 1° (1), violín 2° (2), violas, flauta, oboe 1°, oboe 2°, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, clarín 1°, clarín 2°, fagot, bajo (2), timbales
BRAVO, M.	[certamen poético, El]	1816	33-9	Comedias-Música	cl1, cl2, fl, fl picc, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, b	Partes: bajo, violín principal, violín primero, violín 2° (2), flauta, oboe 1°, oboe 2°, clarinete, clarinete 2, trompa 1, trompa 2ª, bajo
Quijano, Manuel (s. XVIII-XIX)	[duque de Nevers, El]	1817	9-14	Comedias - Música	Coro (S1,S2,T,B), cl, fag, fl, ob1, ob2, cor1, cor2, vl1, vl2, vla, bç	Partes: violín 1° (2), violín 2° (2), viola (2), flauta, oboe 1°, oboe 2°, clarinete, trompa 1ª, trompa 2ª, fagot, baxo (2)

ANEXO I.6.

Antonio Romero: Introducción a la 3ª edición del *Método completo de clarinete* (ca. 1886).

“RESEÑA HISTÓRICA DEL CLARINETE.

Según es uso y costumbre en obras de este género, narraré en la presente 3ª edición los progresos que se han hecho en la construcción del Clarinete, mencionando a la vez las principales obras de estudio que para él se han escrito, las vicisitudes por que yo mismo he pasado y la pequeña parte que he tornado en su perfeccionamiento.

El Clarinete fue inventado, según afirman, cuantos de su historia han escrito, en el año 1690, por *Juan Cristóbal Denner*, de Nuremberg. En su origen sólo tenía ocho agujeros, que se tapaban con las yemas de los dedos; después se le abrió otro que se cubría con una paleta de metal llamada llave, siguiendo aumentándose lenta y progresivamente el número de agujeros y de llaves para completar su extensión, la cual era muy limitada.

En el año 1770 ya se había elevado el número de agujeros a 13, de los que 8 se tapaban con las yemas de los dedos, y los cinco restantes por medio de llaves, completándose así su escala diatónica medianamente afinada, con algunos intervalos cromáticos, siendo preciso, para obtener los demás, valerse de posiciones llamadas de horquilla, que daban un resultado defectuosísimo como sonoridad y como afinación, pero que se aceptaba porque no se conocía otra cosa mejor; y para que el Clarinete pudiera seguir las modulaciones de la orquesta, se ideó construir instrumentos en tono de *Do* para las piezas o trozos que no pasaran de un bemol o de un sostenido en la clave; en tono de *Sib* para las que tuvieran dos o más bemoles, y en tono de *La* para las que tuvieran dos o más sostenidos, cuyo procedimiento tienen que emplear aún hoy día los profesores que se sirven de Clarinetes de 13 llaves.

Con un Clarinete de cinco llaves empecé yo mis estudios el año 1826, habiendo podido adquirir después otro de seis, cuya sexta llave había sido inventada a fines del siglo anterior, por el célebre clarinetista *Javier Lefèvre*, y con la cual se obtienen el *Do sostenido* del primer registro y el *Sol sostenido* a la docena superior, más afinados que con la antigua posición de horquilla, pero menos sonoros que los sonidos colaterales, porque la espiga que une el cuerpo superior al inferior del instrumento impide que el agujero por donde salen dichos *Do* y *Sol sostenidos* pueda abrirse en el sitio que exigen las leyes de la acústica.

El mismo profesor *Javier Lefèvre*, escribió a fines del último siglo un excelente Método de Clarinete, con el que hice mis primeros estudios y al que debo, por consiguiente, la base de mi instrucción, la que continué con los estudios y ejercicios de *Gambaró*, *Baermann* y otros que mencionaré más adelante.

Habiéndose encontrado el modo de obtener intervalos cromáticos por medio de llaves, éstas se fueron aumentando por la iniciativa de varios profesores, pero sin plan fijo; hasta que el eminente artista *Iwan Müller*, presentó su Clarinete de 13 llaves, el que, sin ser enteramente perfecto en afinación ni en sonoridad, aventajó a cuantos le precedieron, y para que se aprendiera a manejar convenientemente cada una de las 13 llaves, compuso y publicó 30 ejercicios muy notables, los cuales sirvieron de guía a los que en el año 1833 adoptamos en España dicho sistema, como habían servido antes a los artistas de otros países.

Aquí hicieron punto de reposo los progresos en lo más esencial de la fabricación del Clarinete, concretándose unos fabricantes a dulcificar el sonido, otros a darle más brillantez y ocupándose otros en colocar las espátulas de las llaves de modo que su pulsación fuese más cómoda, pero dejando todos intactos los defectos capitales de afinación y de sonoridad que existen en dicho sistema de 13 llaves, así como las dificultades de ejecución que de su empleo resultan; pero en cambio el distinguido profesor *Federico Berr*, dotado de grande habilidad en el instrumento y de genio en la

composición, escribió un precioso Método que, sin ser de una perfecta progresión, se distingue por el buen gusto que domina en todas sus melodías, por lo que lo estudié con grande esmero durante muchos años y siempre lo recomendé a mis discípulos, así como las series de Estudios y de Aires variados con que tan preclaro artista enriqueció, el repertorio de la música para Clarinete.

También el profesor *Buteux* hizo por aquel tiempo una refundición del Método de *Lefébre*, según queda dicho, fue escrito para el Clarinete de 6 llaves, a fin de que pudiera aplicarse al de 13, publicándose algo después los brillantes estudios, dúos y piezas de concierto del célebre clarinetista *Ernesto Cavallini*, prodigio de agilidad, de digitación y de rapidez de articulación.

Mientras el Clarinete descansaba, por decirlo así, de los progresos realizados en su fabricación, un hombre de ciencia y de genio a la vez, el sabio acústico, hábil mecánico y notable profesor de flauta, *Teobaldo Boehm*, de Munich, hizo una gran revolución en este instrumento, regularizando las proporciones del tubo general y poniendo en armonía con ellas la situación y diámetro de los agujeros, inventando también un ingeniosísimo mecanismo de anillos móviles, que se conoce con el nombre de *sistema Boehm*, con cuyas reformas ha llegado la flauta a un alto grado de perfección, reconocido y proclamado por los artistas más notables de diversos países, lo cual no impide que ciertos espíritus apocados o rutinarios lo miren aún con desdén, sea porque careciendo de entusiasmo artístico no tienen el ánimo suficiente para emprender el estudio que su nuevo mecanismo exige, o porque temen quedar a la zaga de los que les han precedido en dicho estudio.

Los brillantes resultados obtenidos en la flauta con el *sistema Boehm*, indujeron al profesor español residente en París, *Pedro Soler*, y al fabricante de instrumentos de dicha capital *Augusto Buffet*, a emplearlo para el oboe y el corno inglés, al paso que el profesor *Klosé*, y el mismo fabricante *A. Buffet*, lo aplicaron al Clarinete, con cuyo sistema se corrigieron algunos de los muchos defectos de afinación y de sonoridad que tiene el de 13 llaves, y se facilitó la ejecución de varios pasajes antes impracticables.

Para completar su obra el citado profesor *Klosé*, escribió un extenso y bien meditado Método, algunos Estudios y varias Piezas de Concierto, que destinó á la practica del Clarinete *sistema Boehm*, y cuyo estudio es de grande importancia para los que adoptan dicho sistema.

Aunque el Clarinete *sistema Boehm*, o de anillos móviles, tiene innegables ventajas sobre el de 13 llaves, no se adoptó con gran rapidez en Francia, su cuna, ni tal vez se habría adoptado aún, sino se hubiera declarado obligatorio en el Conservatorio de París y en el ejército, porque ofrece el inconveniente de tener que hacer un estudio especial para manejar el nuevo mecanismo, a lo cual se resisten la mayoría de los artistas de todos los países, y para evitarlo se hicieron varios ensayos, siendo uno de ellos el llamado *Clarinete omnitónico*, llevado a cabo por el malogrado profesor *Blancou* y el instrumentista *Buffet Crampon*, de París; otro realizado por el fabricante *Lefébre*, al que dio su mismo nombre; algunas adiciones y modificaciones de llaves hechas por los reputados factores *Maillon* y *Albert*, de Bruselas, y por otros de diversos países, con lo que, sin cambiar las posiciones, o sea la digitación del Clarinete de 13 llaves, se obtienen ciertas ventajas en la afinación y alguna facilidad en el dedeo, pero que distan aún bastante de la perfección a que debe aspirarse.

Después de lo que dejo expuesto, creo deber manifestar la pequeña parte que he tomado en los progresos del Clarinete; el por qué de la presente obra y de esta 3ª edición.

Excitado por los estudios que desde niño venía haciendo de las obras escritas por

autores extranjeros, observando con pena que ninguno de los justamente afamados profesores de Clarinete españoles habían dejado nada escrito para el estudio de tan interesante instrumento, y animado por maestros tan eminentes como el inolvidable *Sr. D. Hilarión Eslava*, del que fui agradecido discípulo y fiel amigo, y el no menos respetable *Sr. D. Indalecio Soriano Fuertes*, con cuya amistad me honré igualmente, emprendí en el año 1845 la ardua tarea de escribir la 1ª edición de este Método, destinado al estudio del *Clarinete de 13 llaves*, perfeccionado por *Müller*, habiendo antes estudiado prácticamente los mencionados sistemas, llamados *Boehm Omnitónico* y *Lefébre*, cuyos estudios verifiqué con el propósito de instruirme y también con el de poder dar noticia en mi obra de los adelantos efectuados hasta aquella fecha en el Clarinete, a fin de contribuir a su propagación, facilitando su estudio a los que se sintieran animados del amor a los progresos del Arte.

Cuatro años de estudios comparativos me demostraron que aunque cada uno de los citados sistemas ofrecía algunas ventajas sobre el de 13 llaves, el más completo era el llamado *sistema Boehm*, y cuando en el año 1849 obtuve por oposición la plaza de profesor de Clarinete del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina en Madrid, adopté definitivamente dicho sistema como lo había adoptado antes para el oboe, tanto porque deseaba desempeñar cada vez mejor mis cargos artísticos, cuanto porque consideré de mi deber, como profesor del primer Establecimiento oficial de la Nación, impulsar y difundir los progresos realizados en otros países.

Ni mis buenos deseos, ni el público ejemplo que di, ni la consideración que me dispensaban los maestros compositores y otras personas inteligentes, en vista de los resultados prácticos que hice patentes, fueron suficientes para conseguir que se generalizase en España el Clarinete *sistema Boehm*, el cual sólo fue adoptado por cuatro de entre los numerosos discípulos que tuve bajo mi dirección mientras fui profesor del Conservatorio, por lo que, bien a pesar mío, la 2ª edición que de este Método hice en 1860, hube de destinarla también al antiguo Clarinete de 13 llaves, que seguía campeando no sólo en España, sino también en Italia, Bélgica y Alemania, prescindiendo de los adelantos verificados en Francia, prueba evidente de que la rutina impera por todas partes.

Tal indiferencia no amortiguó mi ardiente propósito de encaminar el Clarinete hacia la mayor perfección posible, y a fuerza de años de trabajos continuados y dispendios de consideración, pude realizar lo que expresa el documento siguiente:

«MEMORIA SOBRE EL CLARINETE SISTEMA ROMERO PRESENTADA POR SU AUTOR EN VARIAS EXPOSICIONES UNIVERSALES.

Los defectos de afinación y sonoridad de que adolece el Clarinete llamado de 13 llaves, y las dificultades de ejecución casi insuperables del mismo, impiden a los compositores emplear tan bello instrumento en ciertas tonalidades, lo cual coarta con frecuencia su inspiración, encerrándolos en un círculo sumamente estrecho; pues aunque hay algunos profesores que a fuerza de constancia en el estudio llegan a ejecutar con bastante soltura, en todos los tonos, el efecto que producen cuando éstos contienen más de dos sostenidos o tres bemoles en la clave, deja mucho que desear a los oídos delicados, porque el instrumento carece de afinación e igualdad en muchos sonidos, y muy especialmente en varios de los pertenecientes al primer registro.

El medio empleado hasta el día para que el Clarinete pueda seguir las modulaciones de la orquesta, consiste en servirse de instrumentos contruidos en diferentes tonos, lo cual ha ofrecido siempre graves inconvenientes que me he propuesto remediar, por

considerar, además, que siendo demasiado frecuentes dichas modulaciones en la música moderna, aquellos cambios de instrumentos son impracticables.

En todo el curso de mi vida artística he deplorado que un instrumento que, por su grande extensión, simpático timbre, dulzura y brillantez, ocupa un lugar muy preferente en la orquesta, carezca de la facultad de ejecutar con perfección en todos los tonos, y he deseado hallar los medios de remediar tan grave falta.

Las indiscutibles ventajas que, sobre el Clarinete de 13 llaves, tiene el llamado *sistema Boehm*, me hicieron desear otras, y cuando en el año 1851 fui por primera vez a París, me hice construir Clarinetes de dicho sistema con dos llaves nuevas que facilitaban la ejecución de algunos pasos.

En el año 1853 concebí mi actual sistema y lo comuniqué al fabricante Auguste-Buffet, de París, el cual lo acogió con entusiasmo, ofreciéndome enviarme pronto un modelo; pero algunas desgracias de familia le impidieron terminarlo.

En 1857 participé mi proyecto al señor Triebert, hábil mecánico de la misma capital, y nada satisfactorio me comunicó en los cinco años siguientes.

Impaciente por ver realizado mi proyecto, y estando cada vez más persuadido de su bondad, marché de nuevo a París en 1862, y lo confié al Sr. Paul Bié, discípulo y sucesor del célebre fabricante de Clarinetes Lefébre, de cuyo nombre y marca es propietario, el cual se encargó de ejecutar cuanto yo le indicase hasta dejarme satisfecho, siempre que yo pagase todos los gastos que se ocasionaran.

Durante tres meses asistí diariamente a los talleres del Sr. Bié, al cabo de los cuales conseguí que me hicieran dos modelos de Clarinetes del sistema que yo había concebido hacia nueve años; los presenté en las oficinas correspondientes, acompañadas de los respectivos dibujos y explicaciones, y obtuve en Francia el privilegio de invención por quince años, regresando a Madrid a continuar mis estudios prácticos.

Como dichos modelos tenían aún defectos materiales que corregir, y mis deseos de acercarme a la perfección iban creciendo a medida que obtenía resultados, fue preciso emplear dos años más de trabajo, durante los cuales recibí otros varios, que después de examinar devolví, dando las instrucciones necesarias para vencer las dificultades que en cada uno se presentaban; y por último, tuve que hacer un nuevo viaje a París, en el que, con 17 días de trabajo, a mi vista, pude ver realizado lo que tantos años había deseado, que consiste en lo siguiente: 1°. que todos los sonidos del Clarinete sean homogéneos en cantidad y en calidad; 2°. que se pueda tocar por todos los tonos con correcta afinación, con un solo instrumento, y 3°, que no haya dificultades de digitación insuperables.

Después de haber conseguido mi objeto, di algunas sesiones públicas en Paris, Barcelona y Madrid, en los meses de Agosto y Septiembre de 1864, en las que varios relatores me presentaron los problemas teóricos y prácticos que tuvieron por conveniente, a los que contesté de palabra y ejecutando con mi Clarinete pasos que hasta entonces se habían tenido por impracticables.

En Octubre del mismo año presenté oficialmente mi mencionado sistema de Clarinete al Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, cuyo señor Director nombró una comisión de profesores que lo examinaron detenidamente, y después dieron el más lisonjero informe.

En 1867 presenté mi mencionado Clarinete en la Exposición universal de París, en la que, además de haber sido premiado con *medalla de plata*, merecí que los principales periódicos de dicha capital se ocuparan de mi invento muy favorablemente, calificándolo de un importante y trascendental progreso para el arte músico.

En 1868 lo presenté también en la Exposición aragonesa, y fue premiado con *medalla de oro*, única que se adjudicó a los instrumentos músicos en dicho

certamen.

Deseando siempre el progreso para mi instrumento predilecto, continué trabajando en simplificar su mecanismo, que en realidad era muy complicado en 1867 y 1868, y al efecto cambié la disposición de las llaves de *Sol sostenido*, *La natural* y *Si bemol* dentro del pentagrama que antes eran cerradas, convirtiéndolas en llaves abiertas, con lo que, además de facilitar su construcción y suavizar su pulsación, la sonoridad ganó también considerablemente: y, por último, hice prolongar el pabellón y poner en él una nueva llave abierta, la que, cerrada con el dedo pequeño de la mano derecha, produce el *Mi bemol grave*, con cuya mejora se puede ejecutar con el Clarinete en *Si bemol* toda la música escrita, o que en adelante se escriba, para los Clarinetes en *Do* o en *La*, haciendo los transportes correspondientes, desapareciendo por completo la necesidad molesta, costosa y perjudicial de emplear en las orquestas Clarinetes en diferentes tonos

Con dichos últimos perfeccionamientos presenté después mi sistema en las Exposiciones de Madrid, Salamanca, Viena, Filadelfia y París de 1878, obteniendo medallas en todas ellas y los más lisonjeros informes, con lo que creo haber contribuido algo al progreso del arte que con entusiasmo profeso.

RESUMEN

Las ventajas que ofrece el *Clarinete sistema Romero*, son las siguientes:

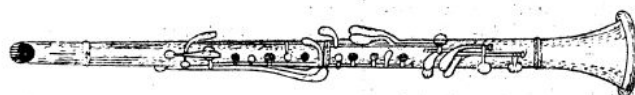
1ª. Mejorar la afinación y dar más sonoridad a las notas del ejemplo A, las cuales son más o menos defectuosas en los sistemas anteriores.



2ª. Facilitar la ejecución de los trinos del ejemplo B, bien afinados, y la de todas las escalas, arpeggios y pasos en que entran algunas de las notas que en el mismo se contienen.



3ª. Dar igualdad de fuerza y de timbre a todos sonidos de la extensión general del Clarinete, facilitando la emisión, y evitar los movimientos violentos de los dedos.



NOTA. Ni en este dibujo ni en los ejemplos anteriores aparece la llave de *Mi bemol grave*, por haber sido hechos los clichés antes de realizar esta nueva e importante reforma».

Sin embargo de tantos triunfos obtenidos en buena lid, y de las ventajas que nadie ha negado a mi sistema, en España son muy pocos los profesores que lo han adoptado, sucediendo ahora lo que antes aconteció con el *sistema Boehm*, que unos pretextan que

su precio es muy elevado y otros que no tienen tiempo para hacer los breves estudios que exige a los que se sirven del Clarinete de 13 llaves, siendo la verdad que lo que falta a los más es la firme voluntad que da el amor al Arte; pues el coste de este nuevo Clarinete es mucho menor que el de los tres que se necesitan del antiguo para tocar en orquesta.

En honor a la verdad debo consignar que no son tan sólo los artistas españoles los que se muestran refractarios a los progresos cuando éstos se apartan algún tanto de la rutina y requieren estudios especiales, pues en otros países la mayoría proceden del mismo modo; pero también he de hacer constar que en todas partes se notan los defectos del Clarinete de 13 llaves y se siente la necesidad de remediarlos, lo cual es causa de que en algunas naciones, y aun en ciertas ciudades, se hayan introducido reformas parciales que, ofreciendo ciertas ventajas, no logran extenderse por no estar concebidas bajo un plan general.

El fabricante de instrumentos músicos *Sr. Victor Mahillon*, de Bruselas, que por su ilustración y relevante mérito desempeña el importante cargo de *Conservador del Museo instrumental del Real Conservatorio de Música* de dicha capital, construye un modelo de Clarinete con 16 llaves, basado sobre el antiguo llamado de 13, que reúne algunas ventajas de afinación y de digitación, por lo que lo recomiendo a los que quieran progresar algo sin cambiar de sistema, para lo que daré las explicaciones convenientes en el apéndice de esta obra.

Siendo uno de los inconvenientes que tiene el antiguo sistema de 13 llaves, aunque estas se eleven a 14 o 16, el tenerse que emplear para tocar en orquesta un Clarinete en tono de *Do*, otro en *Sib* y otro en *La*, o por lo menos los dos últimos, tanto los compositores como los ejecutantes, desean que tal necesidad desaparezca; y para conseguirlo, el fabricante *Augusto Buffet*, de París, presentó en la Exposición Universal de Londres de 1862 un Clarinete de metal, del sistema *Boehm*, con doble tubo, y doble mecanismo, el cual resultaba en tono de *Sib* o en tono de *La*, sin más que variar la posición respectiva de los tubos por medio de un pequeño giro de izquierda a derecha o viceversa, de cuyo ingenioso sistema di cuenta, con el encomio que a mi juicio merecía, en la Memoria que escribí sobre los instrumentos músicos expuestos en dicho certamen; pero no se generalizó por creer unos que el metal no es a propósito para obtener el sonido especial del Clarinete, y por temer otros que la complicación del mecanismo pudiera ser un peligro para la conservación del instrumento.

Con el mismo laudable deseo de evitar el empleo de distintos Clarinetes para seguir las modulaciones de la orquesta, el distinguido profesor del Conservatorio de Milán y del teatro Scala, *Sr. Romeo Orsi*, ha hecho construir al instrumentista de dicha capital *Sr. Paolo Valino*, un Clarinete de madera, con doble tubo metálico, que llama de doble tonalidad, el cual, por un ligero movimiento giratorio, se alarga o se acorta, resultando en el primer caso en tono de *La*, y en el segundo en tono de *Sib*, cuyo sistema, presentado en la Exposición de Milán de 1881, en la de Lodi de 1883 y en la de Turín de 1884, mereció informes muy lisonjeros y fue muy elogiado por la prensa italiana, y aunque no le he visto funcionar, envió mi más entusiasta enhorabuena al autor por ocuparse en la mejora de tan bello instrumento y le deseo un éxito duradero si ha de redundar en pro del Arte.

Estando a punto de agotarse la 2ª edición de este Método, el cual, después de haber sido aprobado y adoptado para la enseñanza oficial y privada en España, lo ha sido igualmente en varios Conservatorios, Liceos y Escuelas del Extranjero, y habiéndome dirigido diferentes consultas respecto a sus teorías por los que desconocen la lengua castellana, he resuelto hacer esta 3ª edición bilingüe, poniendo

al lado del texto castellano una esmerada traducción al francés, que es el idioma más generalizado; y para que sea útil a todos, sea cual fuere el sistema de Clarinete que posean, está basada, como la 1ª y la 2ª, en el Clarinete de 13 llaves, que sigue siendo el que más se emplea, y por separado incluyo, por vía de apéndice, la tabla o escala del llamado *sistema Boehm*, adoptado generalmente en Francia, algunas explicaciones sobre el de *Lefèvre* y el de *Mahillon*, terminando con la tabla del *sistema Romero*, por cuyo examen podrán comprenderse las grandes ventajas que éste tiene sobre todos los demás.

Para terminar esta reseña, declaro que con mis apreciaciones no he querido herir la susceptibilidad de ninguno de mis apreciables comprofesores de España ni del extranjero, y que los detalles que doy en ella relativos a mi persona, no tienen otro objeto que estimular a la juventud estudiosa a seguir trabajando con ardor para perfeccionar el Clarinete.

Madrid, 12 de Julio de 1886⁶.

⁶ ROMERO, Antonio. *Método Completo de Clarinete por A. Romero*. Madrid: A. Romero, ca. 1886 (3ª edición). Págs. 1-12.

ANEXO I.7.

El clarinetista Artemisio Salvatori: repertorio de noticias y menciones hemerográficas.

1871

La Convicción (Barcelona), 10 de junio de 1871. Pág. 4.

“ESPECTÁCULOS. [...] TEATRO DEL CIRCO. – Gran función para mañana domingo, en la que tomarán parte los profesores y concertistas de flauta don Andrés Parera y el señor Salvatori primer clarinete del Gran Teatro del Liceo. [...]

Segunda parte. Capricho I Fiori de Rossini, concierto para clarinete por el señor Salvatori. [...]

Tercera parte. [...] Fantasía de clarinete sobre motivos de la Sonámbula, por el señor Salvatori [...].”

La Convicción (Barcelona), 20 de septiembre de 1871. Pág. 7.

“Leemos en *La Independencia* de ayer tarde:

«Anoche en el Gran teatro del Liceo, la compañía que dirige el eminente actor Mayeroni, puso en escena el tercero y cuarto actos de la *Dama de las Camelias* y el tercero y quinto de la tragedia *Otello*, que fueron interpretados de una manera admirable. [...]

El distinguido profesor de clarinete señor Salvatori, ejecutó de una manera sorprendente las variaciones sobre el *Carnaval de Venecia*, mereciendo ruidosos aplausos y el ser llamado al palco escénico. [...]»”

1873

La Convicción (Barcelona), 7 de marzo de 1873. Pág. 11.

“Esta noche, a las ocho y media, tendrá lugar en el Ateneo Barcelonés el segundo de los conciertos que dicha sociedad acordó dar en la presente Cuaresma, bajo el siguiente programa:

Primera parte. [...] Melodía dramática para clarinete, de Rossini. [...]

Segunda parte. [...] Fantasía sobre motivos de la Norma, para clarinete, de X. [...]

Los ejecutantes serán los señores Vilar, Candi, Salvatori, Fargas, Sánchez, Jordán, Valls”.

1881

La Vanguardia (Barcelona), 7 de marzo de 1881. Pág. 4.

“Muy concurrido estuvo anoche nuestro Gran Teatro con motivo de reanudarse en él las representaciones de ópera [...].

Conocidos por su generalidad los que debían cantar la *Saffo* de Paccini [...]. Inmejorable el señor Salvatori en su soberbio solo de clarinete, en cuya ejecución hizo primores, obligándose a repetirlo con general aplauso. Es verdaderamente prodigiosa su habilidad, no menos que su aliento”.

La Vanguardia (Barcelona), 10 de marzo de 1881. Pág. 1.

“Si posible fuera que el clarinetista señor Salvatori tocase mejor unos días que otros, diríamos que ayer se excedió a sí mismo en el precioso solo de la ópera *Saffo*, que hubo de repetir en medio de generales aplausos. Su notoria habilidad disculpa en algo el que cueste más de lo ordinario el precio de la entrada. Esta noche vuelve a ponerse la misma ópera, y por consiguiente a Salvatori le aguarda nueva cosecha de aplausos”.

La Vanguardia (Barcelona), 26 de marzo de 1881. Pág. 3.

“Por enfermedad del señor Bulterini, harto manifestada en la representación de anteanoche, no pudo repetirse ayer la ópera *L’Africana*, siendo sustituida por la *Saffo*, en la que el señor Salvatori volvió a conquistar otro triunfo en su soberbio solo de clarinete. [...]”.

La Vanguardia (Barcelona), 6 de julio de 1881. Pág. 3.

“Se está organizando estos días un cuarteto musical, compuesto del distinguido profesor de clarinete señor Salvatori, del reputado maestro de armonium señor Ferrán, del celebrado violinista señor Cioffi y de un acreditado pianista con el objeto de pasar a Reus a dar algunos conciertos”.

La Vanguardia (Barcelona), 10 de julio de 1881. Pág. 4.

“El programa del concierto que ha organizado el casino Sansense con motivo de la fiesta mayor del vecino pueblo de Sans, es el siguiente:

Primera parte: [...] 4º Fantasía de clarinete, N.N. [...]

Tomarán parte en el concierto los artistas siguientes:

[...] Clarinete: Señor Salvatori [...]

La Vanguardia (Barcelona), 26 de octubre de 1881. Pág. 6.

“A personas completamente peritas hemos oído hacer grandes elogios de u clarinete en *la*, que ex profeso para el celebrado concertista señor Salvatori acaba de construir el fabricante de esta capital señor Juliá, sucesor de Smith, cuyo instrumento, atendida su completa afinación y construcción así como el tono dulcísimo que produce, calificaron aquellos de verdadera obra de arte”.

1882

La Vanguardia (Barcelona), 13 de febrero de 1882. Pág. 5.

“Anteanoche fue robada la habitación que en la calle de San Pablo ocupa el distinguido profesor de clarinete señor Salvatori. Los cacos cargaron con cuanto en ella

había, respetando tan solo el uniforme de dicho señor, como individuo de la banda de Artillería, y el instrumento que encontraron”.

1883

La Vanguardia (Barcelona), 23 de octubre de 1883. Pág. 5.

“Contratado por el conocido empresario de teatros señor Vallesi, saldrá en breve para Palma de Mallorca el notable concertista de clarinete Artemisio Salvatori que, a pesar de su reconocido mérito en aquella especialidad y también como profesor de orquesta, no forma parte, este invierno, de la del teatro Principal, conforme estuvo en el pasado, y anteriormente, durante muchos años, de la del Gran Teatro del Liceo”.

1884

La Vanguardia (Barcelona), 21 de abril de 1884. Pág. 5. (Edición de la tarde).

“el notable concertista de clarinete Artemisio Salvatori ha sido contratado por el señor Vilaseca, dueño del café del Siglo XIX, para tocar durante la noche tres veces por semana, a contar desde la de mañana”.

La Dinastía (Barcelona), 22 de abril de 1884. Pág. 2.

“El distinguido concertista de clarinete señor Salvatori, ha sido contratado para dar en el café del Siglo XIX, una serie de conciertos que alternarán con los últimos que efectuará el celebrado violinista Fortuny, verificándose hoy el primero de aquellos”.

La Vanguardia (Barcelona), 22 de abril de 1884. Pág. 2.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Esta noche, primer concierto por el aplaudido profesor de clarinete señor Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 24 de abril de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Esta noche, segundo concierto por el aplaudido profesor de clarinete señor Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 26 de abril de 1884. Pág. 2.

“El pueblo de Sentmanat celebrará mañana y pasado, días 27 y 28 del actual, su fiesta mayor, para la cual se han venido haciendo muchos preparativos a fin de que tenga la mayor brillantez.

El Círculo Recreativo ha contratado para los bailes que dará la acreditada orquesta de don Juan Escalas, que entre otros renombrados profesores, cuenta con los

hábilés concertistas de clarinete y cornetín señores Salvatori y Ciervo, aumentándose el lunes dicho número con el propio director señor Escalas”.

La Vanguardia (Barcelona), 29 de abril de 1884. Pág. 2.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Hoy, cuarto concierto por el aplaudido clarinete señor Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 1 de mayo de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Hoy, quinto concierto, por el aplaudido clarinete señor Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 3 de mayo de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Hoy, sexto concierto, por el aplaudido clarinete señor Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 4 de mayo de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Concierto extraordinario de clarinete, esta tarde a las seis, por el aplaudido clarinete señor Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 6 de mayo de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Hoy, concierto, por el aplaudido clarinete señor Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 8 de mayo de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Gran concierto esta noche, por el aplaudido clarinete Sr. Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 10 de mayo de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Gran concierto esta noche, por el aplaudido clarinete Sr. Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 11 de mayo de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Gran concierto de clarinete esta tarde, a las cinco y media por el aplaudido concertista Sr. Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 13 de mayo de 1884. Pág. 2.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Gran concierto esta noche, por el aplaudido clarinete Sr. Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 15 de mayo de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Gran concierto esta noche, por el aplaudido clarinete Sr. Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 17 de mayo de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Último concierto de clarinete, esta noche, por el señor Salvatori”.

La Dinastía (Barcelona). 19 de octubre de 1884. Págs. 16-17.

“CALDAS DE MONTBUY, 16 DE OCTUBRE.

[...] Jueves a las 4 de la tarde gran concierto a piano y clarinete por el señor Armengol y Salvatori en el establecimiento de Casa Forns tocándose varias piezas originales y trozos de magníficas óperas con tal ajuste y precisión que tanto el señor Armengol como el señor Salvatori recibieron unánimes aplausos y parabienes de la distinguida y numerosa concurrencia, saliendo todos muy complacidos de la galantería con que los dueños del establecimiento obsequiaron a todos. Por la noche se dio también en dichos salones una sencilla reunión particular asistiendo distinguidas señoritas y sus tenorios, bailando de lo lindo, aprovechando el buen humor del señor Salvatori quien si siempre está bien con su clarinete en aquellos momentos estuvo más que retribuido. [...] Olvidaba consignar que en el concierto del miércoles, en el Casino, fueron calurosamente aplaudidos la orquesta de Escalas, en conjunto, y en particular el violín concertista, el señor Escalas, el señor Salvatori y sobre todo el profesor de violoncello. – El corresponsal”.

La Vanguardia (Barcelona), 25 de noviembre de 1884. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Gran concierto esta noche, por el aplaudido profesor de clarinete señor Salvatori”.

1885

La Vanguardia (Barcelona), 2 de mayo de 1885. Pág. 6.

“Esta noche y mañana por la tarde habrá concierto de clarinete en el café del Siglo XIX, por el célebre profesor señor Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 3 de mayo de 1885. Pág. 4.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Gran concierto esta tarde, de cinco y media a siete, por el célebre profesor de clarinete señor Salvatori”.

La Vanguardia (Barcelona), 10 de mayo de 1885. Pág. 4.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Último concierto, esta tarde, de cinco y media a siete, por el célebre profesor de clarinete señor Salvatori”.

1886

La Vanguardia (Barcelona), 3 de octubre de 1886. Pág. 6.

“El Ayuntamiento de esta ciudad anuncia, para conocimiento de los alumnos inscritos en la matrícula de la Escuela municipal de música, en la sección instrumental, que desde el día 1º del corriente han quedado abiertas las clases correspondientes a la misma que se expresan a continuación:

[...] Clase de clarinete. – Profesor don Artemisio Salvatori. –Lunes, miércoles y viernes, a las seis de la tarde. [...]”.

La Vanguardia (Barcelona), 18 de noviembre de 1886. Pág. 5.

“Esta tarde, a las tres, la banda municipal, situada en el Paseo de Gracia, ejecutará las piezas siguientes:

El duendecillo, pasodoble, de Sellenick. – Concierto obligado de requintos y clarinetes, de Wettge. – *Es media noche*, serenata a solo de bugle, por el señor García, de Labit. – *El Carnaval de Venecia*, variaciones de requinto, por el señor Salvatori, de Mirco. *Retreta tártara*, de Sellenick”.

1887

La Dinastía (Barcelona), 21 de octubre de 1887. Pág. 5. (Edición de la tarde).

“Caldas de Montbuy, 18 Octubre 1887. [...] El día 12 por la tarde tuvo lugar la mejor de las fiestas [...] concierto que ejecutó la susodicha orquesta y cuyo escogido programa fue el siguiente:

1º. *Raymond*, sinfonía de Thomas, por la orquesta. 2º. *Minuetto*, de Bolsón, para instrumentos de cuerda. 3º. *Canto napolitano*, de Averino, para clarinete, por el señor Salvatori. [...]

Todas las piezas fueron admirablemente ejecutadas y aplaudidas, repitiéndose el *Canto napolitano* por el señor Salvatori [...].”

1888

La Iberia (Madrid), 22 de abril de 1888. Pág. 3.

“La empresa del teatro Alambra ha invitado al célebre concertista de clarinete Sr. Salvatori, que se halla de paso en Madrid, a dar un concierto en aquel teatro, ejecutando algunas piezas de su escogido repertorio. El programa se anunciará oportunamente”.

1889

La Vanguardia (Barcelona), 2 de enero de 1889. Pág. 2.

“Bastante concurrido se vio ayer el primero de los conciertos que el dueño del café sucursal del Siglo XIX ha organizado para todos los días festivos de once a una de la mañana. Para dichos conciertos ha sido contratado el aplaudido profesor de clarinete señor Salvatori”.

La Dinastía (Barcelona), 1 de septiembre de 1889. Pág. 2.

“La empresa del ferrocarril aéreo, que hace cuanto puede por corresponder al favor que el público le dispensa, ha dispuesto para la noche de hoy un concierto extraordinario, en el cual tomará parte el reputado profesor de clarinete señor Salvatori.

El programa será el siguiente:

Keson, pasodoble, de Saillis. – *Le lac des fees*, sinfonía, de Auber. – *Erwin*, fantasía de clarinete por el señor Salvatori, de Meister. – *Champagne*, polea, de Tourneur. – *Carnaval de Venecia*, fantasía de requinto por el citado profesor. – *En revenant de la revue*, polca, de desormes.

Indudablemente se verá hoy completamente lleno aquel sitio de recreo”.

La Dinastía (Barcelona), 7 de septiembre de 1889. Pág. 2.

“EN GRANOLLERS. [...] ayer tarde tuvo lugar en el magnífico salón del Casino el concierto instrumental por la reputada orquesta del señor Escalas, cuyos profesores en detalle y en conjunto acreditaron una vez más la valía de una corporación que cuenta un flauta como su director señor escalas, un violoncello como el señor garcía, un clarinete como el señor Salvatori, un cornetín como el señor Santa Paula y otros no menos distinguidos profesores que cada uno de ellos puede considerarse como verdadero concertista en su respectivo instrumento. El programa se componía de las

siguientes piezas, todas las cuales merecieron calurosos aplausos de la selecta concurrencia que llenaba el salón:

Primera parte: [...] 3º. *Erwin*, fantasía para clarinete (Salvatori), Fiorio. [...]

La Dinastía (Barcelona), 20 de septiembre de 1889. Pág. 2.

“LOS ESPECTÁCULOS. TEATRO DE NOVEDADES.

Ante numerosa y escogida concurrencia tuvo lugar anoche en este teatro la función organizada por los empleados del Ayuntamiento a beneficio de los desdichados habitantes de Puigcercós. [...]

La banda municipal interpretó, como acostumbra, a maravilla, las *Escenas Pintorescas* de Massenet y la *Patrulla turca* de Michaelis. Despertó asimismo el entusiasmo del público la *Marcha Circasiana* por el septimino de saxofones de dicha banda. [...]

También merecieron igual distinción los señores don Ricardo Parera por la limpia ejecución en el piano de la *Melodía Húngara* de Liszt y el señor Salvatori por sus variaciones de clarinete sobre motivos de *I Puritani*. [...]

La Dinastía (Barcelona), 19 de octubre de 1889. Pág. 2.

“Nuestro corresponsal en Caldas de Montbuy, nos comunica extensas noticias de las fiestas llamadas del *Aplech* celebradas en aquella población, siendo tal vez la más culminante el gran concierto dado en el espacioso salón del Casino Caldense, por la celebrada orquesta del señor Escalas, cuyo programa fue el siguiente: *Raymond*, gran sinfonía de Thomas; *Minuetto*, por instrumentos de cuerda, de bolsón; *Fantasía de clarinete*, de Erwin [...]. En la fantasía de clarinete, el reputado solista señor Salvatori, probó hasta la evidencia que siente y hace sentir la inspiración del autor de las obras que ejecuta con facultades poco comunes [...]

1891

La Dinastía (Barcelona), 22 de mayo de 1891. Pág. 2.

“El próximo sábado dará principio en el café Tost de la villa de Gracia, una serie de conciertos por el profesor de clarinete señor Salvatori”.

1894

La Dinastía (Barcelona), 8 de mayo de 1894. Pág. 4.

“TEATRO CATALA-ROMEA. Última semana de funciones. Hoy beneficio de don Antonio Salas *La aldea de San Lorenzo* y concierto de clarinete por el maestro señor Salvatori y su discípulo señor Salas, *Puritani*, *Rigoletto*, *El Carnaval de Venecia* y la pieza *Nit de nuvis*. Entrada a la bandeja 1 peseta. Al segundo piso 2 reales”.

1895

La Dinastía (Barcelona), 18 de julio de 1895. Pág. 1.

“PLAZA DE CATALUÑA- SUCURSAL DE LA HIGIÉNICA.

La reputada orquesta *La Moderna Armonía*, dirigida por el maestro D. V. Petri y de la que forman parte los conocido concertistas Sres. Salvatori, (clarinete); Santapaula, (cornetín); Berenguer (flauta); Rocabruna, (violín); Valls, (contrabajo); Cos, (fiscorno), y los distinguidos profesores Sres. Brunet, Torelló, González, Tárrega, etc., etc., dará una serie de conciertos”.

ANEXO I.8.

**El clarinetista Emilio Porrini: repertorio de noticias y menciones
hemerográficas.**

1882

La Vanguardia (Barcelona), 15 de junio de 1882. Pág. 3. (Edición de la tarde).

“Esta noche debutará con «La Traviata» la señora de Montelio, y mañana tomará parte en el espectáculo el concertista de clarinete señor Emilio Porrini, alumno del célebre Cavallini, cantándose además la «Norma» por las hermanas Ravogli”.

La Vanguardia (Barcelona), 16 de junio de 1882. Pág. 3.

“BUEN RETIRO. Hoy, a las ocho y media, *Il Barbiere di Siviglia* y concierto de clarinete por el señor Porrini. - A 2 reales. - No se dan salidas”.

La Vanguardia (Barcelona), 17 de junio de 1882. Pág. 3.

“TEATRO LÍRICO-SALA BEETHOVEN. «Concierto Picó» paro hoy sábado 17 de junio de 1882, en el que tomarán parte la señora doña Teresa Bayona de Zengotita y los señores Porrini, Turell, Cortinas, Alcayde, Comas, Pujol, Marcet, Tormo, Puigjaner, Sala y Ferrusola.

Programa: - Primera parte: 1º. Prometeus, obertura transcrita para septimino, Beethoven; 2º. Romanza de la ópera «Salvator Rosa» cantada por la señora de Zengotitá, Gómez; 3º. Rondó, Mendelsson; Murmures éoliens, Gottschalk; Melodías Titziganes, Liszt, ejecutado al piano por el señor Picó; 4º. Barcarola para clarinete por el señor Porrini, Cavallini; 5º. L'ebreo errante, cantado por el señor Turell con acompañamiento de cuarteto, Gounod; 6º. Adagio, cuarteto, Rodríguez de Alcántara.

Segunda parte: 1º. Josephine, septimino, Comas; 2.a Fiori che langue, cantado por el señor Turell, Rottoli; 3º. I flori Rossiniani para clarinete por el señor Porrini, Cavallini; 4º. Polonesa, Chopin; Menuet-Scherz, Picó; Mazurca, Picó; Estudio, Thalberg; 5º. Albada, serenata cantada por la señora de Zengotita, Álvarez; 6º. Piu non é, septimino, Comas.

Precio de las localidades: Palcos, 15 pesetas; butacas, 1'99 ptas.; lunetas de galería, 1 pta. Entrada general 1'50 pta. -A las ocho y media.

Nota: Los pianos que se tocarán son de la acreditada fábrica de Erard de París”.

La Vanguardia (Barcelona), 19 de junio de 1882. Pág. 3. (Edición de la tarde).

“El sábado último se vio favorecido el teatro Lírico por una numerosa y distinguida reunión que acudió á aquel elegante teatro a oír las piezas de música que componían el variado y escogido programa del concierto dado por el distinguido pianista don Antonio Picó, secundado por otros artistas.

La concurrencia dio notorias pruebas de su satisfacción por los aplausos con que honró á los artistas al final de cada pieza que ejecutaron.

Las piezas de conjunto, tres septiminos, fueron magistralmente dirigidas por el señor Comas y perfectamente ejecutadas por artistas que tomaron parte en su ejecución.

[...]

El clarinetista señor Porrini entusiasmó a los concurrentes por su extraordinaria ejecución y grato sonido que hace producir al rey de los instrumentos de viento. De la

última pieza repitió un tiempo para acallar los aplausos. En medio de lo mucho que consideramos digno de aplauso en este artista, hallamos algo que merece censura. Por lo pronto el cambio de sonido (tono) en los pasajes de ejecución, en los que hace perder al instrumento la dulzura y suavidad de las notas tenidas, y el cortar notas en los pasajes de ejecución para respirar nos parecen que no acreditan su escuela de clarinete. [...]”.

La Vanguardia (Barcelona), 21 de junio de 1882. Pág. 2.

“BUEN RETIRO. Hoy, a las ocho y media, *Lucia de Lamermoor* y concierto de clarinete por el señor Porrini. – A 2 reales. No se dan salidas”.

La Vanguardia (Barcelona), 23 de junio de 1882. Pág. 5.

“Anteanoche el señor Porrini dio el segundo y último concierto de clarinete en el teatro del Buen Retiro. Es un artista que no nos cansaríamos de oírle y de aplaudirle, tanto por su tono dulce y agradable como por su correcta escuela. El señor Porrini se ha prestado gustoso á tomar parte en los conciertos que la aplaudida banda de artillería dará en el salón del Prado Catalán durante los próximos meses de julio y agosto”.

1883

La Vanguardia (Barcelona). 6 de septiembre de 1883. Pág. 13.

“CONSERVATORIO DE MÚSICA DEL LICEO BARCELONÉS DE S. M. LA BEINA DOÑA ISABEL II.

Principiando el día 15 de septiembre el curso de 1883 a 1884 en las enseñanzas de música de este Conservatorio, la Junta Directiva del mismo ha dispuesto que el día 5 del actual empiece la matrícula de los jóvenes de ambos sexos que deseen ingresar como alumnos á alguna de las clases que á continuación se expresan, los cuales, previa la presentación de la correspondiente solicitud, podrán pasar, desde el citado día, á inscribirse en la Secretaría de dicho Conservatorio, de diez á doce de la mañana.

CLASES	PROFESORES
Canto	Señor Maestro Director, don Mariano Obiols.
Armonía	Por el mismo señor Maestro Director.
Historia de la música.	Don José Rodoreda y los maestrinos señorita doña Josefa Anglada y don Miguel Font.
Arpa	Don José Badia,
Solfeo	Don José Rodoreda, don Juan Balaguer, y los Maestritos señorita Anglada y señor Font.
Violín	Don Teodoro Güell.
Violoncello	Don Juan Baucis.
Contrabajo	Don Ramón Maynés.
Flauta	Don Juan Escalas.
Clarinete	Don Emilio Porrini.
Oboe	Don Antonio Fontseré.
Fagot	Don Juan Balaguer.

Barcelona, 1º. de septiembre de 1883.—El secretario 1º., Víctor Gebhard”.

1884

La Vanguardia (Barcelona). 7 de mayo de 1884. Pág. 4.

“Favorecidos por numerosa y distinguida concurrencia viéronse anteanoche los elegantes salones de Haas, con motivo de darse en ellos el segundo de los conciertos anunciados.

Tomaron parte en la sección vocal la señora Vergós, mezzo soprano adornada de recomendables facultades, que puso de relieve un aria de la ópera «II Profeta» y en un «Ave María» de Luzzi, y la señorita Meifren, que dijo con exquisito gusto una bella romanza del señor Ferrán, titulada «L’orfanet Saboyart».

En la instrumental sobresalió el aplaudido profesor de clarinete señor Porrini, ejecutando unas variaciones de Cavallini con gran seguridad y bravura. [...]”.

La Dinastía (Barcelona). 30 de agosto de 1884. Pág. 11.

“CONSERVATORIO DE MÚSICA DEL LICEO BARCELONÉS DE S. M. LA BEINA DOÑA ISABEL II.

Principiando el día 15 de septiembre el curso de 1884 a 1885 en las enseñanzas de Música de este Conservatorio, la Junta Directiva del mismo ha dispuesto que el día 1º. del indicado mes empiece la matrícula de los jóvenes de ambos sexos que deseen ingresar como alumnos a alguna de las clases que a continuación se expresan, los cuales, previa la presentación de la correspondiente solicitud, podrán pasar, desde el citado día, á inscribirse en la Secretaría de dicho Conservatorio, de 10 a 12 de la mañana.

CLASES	PROFESORES
Armonía	Mtro. Director general, D. Mariano Obiols.
Canto	Mtro. D. Juan Cuyás.
Piano	Mtro. Director, D. Pedro Tintorer. D. Antonio Buyé. D. Miguel Font. D ^a . Antonia Roselló. D ^a . Francisca Morante.
Solfeo	D. Juan Balaguer. D. Antonio Buyé. D. Miguel Font. D ^a . Antonia Roselló. D ^a . Francisca Morante.
Arpa	D. José Badia.
Violín	D. Teodoro Güell.
Violoncello	D. Juan Baucis.
Contrabajo	D. Ramón Maynés.
Flauta	D. Juan Escalas.
Clarinete	D. Emilio Porrini.
Oboe	D. Antonio Fontseré.
Fagot	D. Juan Balaguer.

Además, el día 1º. de octubre se abrirá un curso de Lengua y Métrica italianas a cargo de D. Francisco de P. Carbonell; y durante el año académico, el propio señor dará una serie de conferencias sobre el tema «Reseña histórica de la Música y de los

músicos», y otra serie el Sr. D. Salvador Sempere y Miquel sobre el tema «Arquitectura e indumentaria escénicas».

Barcelona, 28 de agosto de 1884. - El secretario, Víctor Gebhardt”.

La Dinastía (Barcelona). 3 de octubre de 1884. Pág. 22.

“La Sociedad Italiana de Beneficencia que tiene asiento en Barcelona, ha dispuesto una función a beneficio de las víctimas del cólera en Italia, que tendrá lugar mañana, sábado, en el Nuevo Teatro de Novedades. Dicha función la compondrá la ópera *Ernani*. En el intermedio del segundo al tercer acto, el profesor de clarinete Sig. Emilio Porrini ejecutará algunas piezas”.

La Vanguardia (Barcelona). 12 de diciembre de 1884. Pág. 16.

“Auguramos que la función de anoche en el Gran teatro del Liceo sería una solemnidad musical, y por cierto que, á juzgar por el éxito se realizaron nuestras esperanzas.

El salón de espectáculos ofrecía deslumbrador aspecto, realzado por las hermosas barcelonesas que matizaban los palcos y butacas, ostentando riquísimas joyas y preciosos vestidos.

[...] Los coros y orquesta bien, mereciendo un aplauso el señor Porrini por su maestría en el clarinete”.

La Vanguardia (Barcelona). 30 de diciembre de 1884. Pág. 3.

“El domingo por la mañana, a la hora anunciada, tuvo lugar en el salón de cátedras del Conservatorio de música del Liceo Filarmónico Barcelonés de doña Isabel II la distribución de los premios ganados por los alumnos en el curso del presente año.

Amenizaron el acto algunos de los expresados alumnos, ejecutando un escogido programa, en que pusieron de relieve las buenas condiciones de la enseñanza que en el expresado Conservatorio se recibe, mereciendo citarse del curso de piano las señoritas Casarramona, Pagés y del Álamo, y los señores Font y Codol, los que ejecutaron con limpieza y seguridad difíciles composiciones de Clementi, Hummel, Mendehelson y otros maestros, haciendo honor al digno profesor de dicho curso, señor Tintorer; una difícil fantasía de «Belisario» fue ejecutada en el clarinete con bravura y buena entonación por el alumno señor Iglesias, su profesor el aplaudido señor Porrini; la simpática señorita Comas demostró en una fantasía «Recuerdos de Salvini», que ejecutó en el arpa, que no en vano se le había adjudicado el diploma de sobresaliente, y también merece mencionarse un gran dúo concertante para violín y piano del maestro Tintorer que ejecutaron respectivamente el señor Ruiz y la profesora señorita Roselló.

Contribuyó mucho al lucimiento de las piezas de piano el haber facilitado para el concierto uno magnífico de gran cola recientemente salido de sus talleres, la celebrada casa Erard”.

1885

La Vanguardia (Barcelona). 22 de diciembre de 1885. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Último concierto, esta noche, por los señores Terraza, Rocamora y Laporta, tomando parte el distinguido concertista de laúd señor Cateura. Mañana, primer concierto de clarinete por el conocido profesor señor Porrini”.

Ibid. Pág. 5.

“Hoy, martes, los señores Terraza y Rocamora darán en el café del Siglo XIX su último concierto de la presente temporada, tomando parte en él el concertista de laúd señor Cateura que también ha sido contratado por el dueño del citado establecimiento para los conciertos que se efectuarán en la segunda temporada que principiará el 7 de enero próximo; en ausencia de dichos artistas el señor Porrini, distinguido profesor de clarinete, dará en el mencionado establecimiento una serie de conciertos, efectuándose mañana el primero de ellos”.

La Dinastía (Barcelona). 22 de diciembre de 1885. Págs. 17-18.

“Hoy martes, los señores Terraza y Rocamora darán en el café del Siglo XIX su último concierto de la presente temporada, tomando parte en él el concertista de laúd señor Cateura que también ha sido contratado por el dueño del citado establecimiento para los conciertos que se efectuarán en la segunda temporada que principiará el 7 de enero próximo; en ausencia de dichos artistas el señor Porrini, distinguido profesor de clarinete, dará en el mencionado establecimiento una serie de conciertos, efectuándose mañana el primero de ellos”.

La Vanguardia (Barcelona). 23 de diciembre de 1885. Pág. 3.

“CAFÉ DEL SIGLO XIX. Primer concierto de clarinete, esta noche por el reputado profesor señor Porrini”.

1886

La Dinastía (Barcelona). 6 de marzo de 1886. Pág. 5.

“En el programa de las piezas que serán ejecutadas, bajo la dirección de don Luis Bressonier, durante el baile que tendrá lugar hoy 6 del corriente, a las once de la noche, en el Teatro Principal, a beneficio de las Escuelas francesas gratuitas de Barcelona, forma parte de la orquesta el acreditado profesor de clarinete señor Porrini y son las siguientes:

Primera parte: - Preludio, Ouverture de Raymond, de Ambroise Thomas. – Vals, regalo de amigo, de Espinosa. – Mazurca, Joven Mercedes, de Maíz. – Rigodón, La Mascotte, de Audran. –Americana, La Virtuosa, (ejecutada por el autor), de porrini. –

Vals, el Canal, de Furés. – Polea, La Befana, de Canti. – Rigodón, Le tic-tac de la Reuniere, de Lamotte.

Segunda parte. – Polea, el Folleto, de Farbach. – Rigodón, Los Piratas, de Urgellés. – Mazurca, Dans les Champú, de Waldteufel. – Rigodón, Doña Juanita, de Suppé. – Americana, La Mulata, de Escalas. – Vals, Andalucía, de Urgellés. – Rigodón, La fete du Village, de Lamotte”.

La Dinastía (Barcelona). 31 de mayo de 1886. Pág. 2.

“TEATRO DE NOVEDADES. Función para hoy. [...] Después del acto tercero en obsequio al beneficiado, el profesor Emilio Porrini tocará una fantasía para clarinete con acompañamiento de piano sobre Canti Siciliani. [...]”.

La Dinastía (Barcelona). 7 de junio de 1886. Pág. 2.

“Esta noche tendrá lugar en el teatro de Novedades, el beneficio del actor signor Ernesto Della Guardia con las siguientes obras: «Una bolla di sapone», «Caballeria Rusticana» e «Il Casino di campagna». En uno de los intermedios, el profesor de clarinete señor Porrini ejecutará una fantasía sobre «Canti Siciliani»”.

La Vanguardia (Barcelona). 14 de julio de 1886. Pág. 5.

“Los señores Colombo y esposa, que tantos aplausos alcanzaron durante la última temporada en el café del Siglo XIX, han organizado para mañana jueves, en obsequio del público que ha venido distinguiéndolos, un concierto extraordinario que se verificará en el citado establecimiento, en el que, además de los citados artistas, tomará parte el distinguido profesor de clarinete señor Porrini, que espontáneamente se ha brindado a ello”.

1887

La Dinastía (Barcelona). 8 de marzo de 1887. Pág. 2.

“La preciosa ópera de Paccini «Saffo» atrajo en las noches del sábado y domingo últimos al Teatro del Circo numerosa concurrencia [...] y en el tercero [acto] obtuvo una merecida ovación el simpático y estimadísimo señor Porrini, ejecutando con la firmeza, finura y buen estilo que le son peculiares el difícil solo de clarinete que precede a la salida del tenor, y que el distinguido artista hubo de repetir”.

La Vanguardia (Barcelona). 23 de marzo de 1887. Pág. 2.

“TEATRO DEL CIRCO. Extraordinaria función para hoy miércoles, 23 de marzo. A beneficio de la tan aplaudida primera tiple señora Ferni, con la tercera representación de la preciosa ópera del inmortal Bellini, titulada: *Norma*, en la que tanto se distingue la beneficiada. En el intermedio del segundo al tercer acto el reputado

concertista de clarinete señor Porrini, ejecutará, una fantasía sobre motivos de I Puritani.- Entrada 2 reales. Nota. - Mañana, primera representación de la preciosa ópera *Il Trovatore*, en la que tomará parte el distinguido barítono señor Carbonell.- Se despacha en contaduría”.

Ibíd. Pág. 4.

“Esta noche tendrá lugar en el teatro del Circo Barcelonés la tercera representación de la ópera «Norma», a beneficio de la aplaudidísima señora Ferni, quien ha obtenido un brillante triunfo en el desempeño de aquella partitura. Auguramos un lleno completo, por las generales simpatías de tan renombrada artista, contribuyendo a ello también la circunstancia de tomar parte el señor Porrini, que ejecutará una brillante fantasía de clarinete en el intermedio del segundo al tercer acto”.

La Dinastía (Barcelona). 6 de mayo de 1887. Pág. 2.

“LICEO. «Giulietta e Romeo». [...] No terminaremos sin repetir desde aquí el aplauso que con todo el público dimos al señor Porrini por su solo de clarinete en el tercer acto, que ejecutó magistralmente”.

La Vanguardia (Barcelona). 19 de agosto de 1887. Pág. 4.

“La villa de Sitges celebra en los días 24 y 25 del actual su fiesta mayor, para la cual ha sido contratada la banda que dirige don Luís Fernández, aumentada con el concertista de clarinete señor Porrini”.

La Dinastía (Barcelona). 2 de septiembre de 1887. Pág. 5.

“El reputado concertista de clarinete señor Porrini dará hoy el primero de una serie de conciertos para que ha sido contratado en el café-sucursal del Siglo”.

1888

La Vanguardia (Barcelona). 30 de agosto de 1888. Pág. 2.

“Fiesta mayor de Artés. La pintoresca villa de Artés, como en años anteriores, celebrará en los días 1, 2 y 3 del mes próximo venidero, con espléndidos festejos los días de su santo patrón San Víctor. Tenemos noticias de que será numerosa la concurrencia, atraída por el esplendor de los festejos. A las doce del día primero con repique de campanas se inaugurarán los festejos. Por la noche se cantarán completas en la iglesia parroquial con acompañamiento de orquesta, formando parte de esta el profesor de clarinete del Conservatorio del Liceo señor Porrini”.

1889

La Vanguardia (Barcelona). 8 de abril de 1889. Pág. 2.

“Ha sido contratado para formar parte de la orquesta del gran teatro que ha de inaugurarse dentro de poco tiempo en Buenos Aires, el profesor de clarinete del Liceo, don Emilio Porrini. De director de orquesta va don Mariano Mancinelli y entre los artistas que formarán la compañía se encuentran las señoras Theodorini, Kupfer y los señores Massini, De Negre y Battistini”.

1890

La Dinastía (Barcelona). 25 de marzo de 1890. Pág. 3.

“*Extranjero*. La empresa Ferrari-Ciacchi ha contratado para la próxima temporada de ópera en Buenos Aires a los siguientes artistas [...].

Para formar parte de la orquesta, compuesta de profesores de la Scala de Milán y del Comunal de Bolonia, ha sido contratado el concertista de clarinete del Liceo don Emilio Porrini.

La compañía se embarcará en Génova el día 24 de abril y debutará con el *Otello*, de Verdi”.

La Dinastía (Barcelona). 14 de abril de 1890. Pág. 3.

“Nuevo Retiro. (Teatro Gayarre). Ópera Italiana. Hoy lunes, beneficio de la sociedad Italiana de Beneficencia y escuelas gratuitas, variado espectáculo, primero, segundo y tercer acto de «Gli Ugonotti», fantasía de clarinete por el señor Porrini, Rondó de *Lucía* por la señora Ferretti.

A las 8 y media. – Entrada 3 reales”.

La Vanguardia (Barcelona). 15 de abril de 1890. Pág. 3.

“Teatro Gayarre. - La función que se dio anoche en este teatro fue a beneficio de la «Sociedad de beneficencia italiana y escuela gratuita». Representáronse los actos primero, tercero y cuarto de «Gli Ugonotti», y en los intermedios el signor Porrini ejecutó una fantasía de clarinete y la señora Ferretti cantó el rondó de «Lucía». Ambos artistas fueron muy aplaudidos.

La concurrencia no fue escasa y la bandeja produjo una regular cantidad”.

La Vanguardia (Barcelona). 26 de agosto de 1890. Pág. 2.

“Clases de Instrumental. - Violín y viola, don Teodoro Güell. - Violoncello, don Juan Baucis. - Contrabajo, don Eduardo Oliveres. - Arpa, don José Badía. - Flauta, don Juan Escalas. - Clarinete, don Emilio Porrini. - Fagot, don Juan Balaguer. - Oboe, don Antonio Fontseré. - Trompa, don Francisco Fontseré.

Las matrículas para asistir a las expresadas clases quedarán abiertas el día 1º de Septiembre, en la secretaría del Liceo, de diez a una de la mañana, debiendo empezar las lecciones el día 15 del propio mes, y terminarán el 15 de julio de 1891”.

1892

La Dinastía (Barcelona). 15 de enero de 1892. Pág. 2.

“Organizado por los representantes de la prensa de Almería y de esta capital, mañana por la noche se verificará un concierto vocal e instrumental en el Teatro Principal, a beneficio de las víctimas de las inundaciones. Tomarán parte en el referido concierto, los maestros señores Goula y Rodoreda, la señora Borghi-Mamo, los señores Ugheto y Lucignani, el profesor de clarinete señor Porrini y la aplaudida joven arpista señorita Toutain”.

La Dinastía (Barcelona). 13 de octubre de 1892. Pág. 3.

“Hoy a las nueve y media de la mañana tendrá efecto en el teatro de Eldorado el Concierto de Honor correspondiente a la Sección de Solistas.

Los señores Casals, Porrini, Pascual, Ibarguren, Sadurní y Escofet, ejecutarán escogidas piezas en el violoncello, clarinete, oboe, violín, fagote y físcorno, respectivamente”.

La Dinastía (Barcelona). 4 de noviembre de 1892. Pág. 3.

“Pasado mañana a las tres de la tarde, la Asociación musical de Barcelona dará en el Salón de Congresos del Palacio de Ciencias su concierto número 32. Tomará parte en el mismo, una numerosa orquesta dirigida por los maestros señores Rodríguez Alcántara y García Robles y como solistas la señorita Morentini, artista de canto, y el señor Porrini profesor de clarinete. Se interpretarán composiciones de Gluck, Mozart, Mendelssohn, Rodríguez de Alcántara, Araith, Haydn, Morera y otros maestros”.

La Dinastía (Barcelona). 14 de noviembre de 1892. Pág. 2.

“Asociación musical de Barcelona. Concierto XXXII. [...] El eminente concertista de clarinete señor Porrini ejecutó con gran precisión y colorido la difícil pieza «Gnomen Klange» de Baermann, que le acompañó al piano el señor Parera [...]”.

1893

La Dinastía (Barcelona). 16 de enero de 1893. Pág. 2.

“Mañana por la noche la antigua *Sociedad de Caleseros* de San Antonio Abad celebrará con un suntuoso baile de sociedad en la platea del Teatro de Calvo-Vico la festividad de su santo patrón, según costumbre tradicional. Ejecutará los números del programa la acreditada banda que dirige el señor Fernández, de la cual forma parte el célebre concertista de clarinete señor Porrini”.

La Dinastía (Barcelona). 5 de marzo de 1893. Pág. 2.

“Sociedad Catalana de Conciertos. Tercer concierto de la segunda serie. [...] En el *largo* del quinteto de Mozart hizo prodigios de ejecución el profesor de clarinete señor Porrini [...]”.

La Dinastía (Barcelona). 26 de agosto de 1893. Pág. 3.

“Sección oficial. Conservatorio de música y declamación del Liceo Barcelonés de S.M. la Reina doña Isabel II.

Curso que empezará en 15 de septiembre finalizará en 15 de julio de 1894.

Lista de los señores Profesores y de sus respectivas clases: [...]

Clases de Instrumental.

Violín y viola, profesor: don Domingo Sánchez. Maestrino: don Enrique Ainaud.

Violoncello, profesor: don Juan Baucis. Contrabajo, profesor: don Eduardo Oliveras.

Arpa, profesor: don José Badía.

Flauta, profesor: don Juan Escalas.

Clarinete, profesor: don Emilio Porrini. [...]

La Dinastía (Barcelona). 28 de diciembre de 1893. Pág. 2.

“En el concierto que se dará el día 30 del corriente para el acto de la entrega de premios a los alumnos del Conservatorio del Liceo, se ejecutará el siguiente programa, bajo la dirección del maestro Sánchez Gavagnach:

[...] «Nocturno» de Rossi, para clarinete, señor Puig, piano Sr. Porrini. [...]

1894

La Dinastía (Barcelona). 26 de julio de 1894. Pág. 3.

“La Asociación Musical de Barcelona dará el lunes 30 del corriente en su local de la calle de Raurich, número 8, principal, la undécima audición de música de cámara.

Se ejecutarán una sonata de Brahms para violoncello y piano, un andante de Morera para clarinete y piano y un trío de Beethoven para clarinete, violoncello y piano, cantándose además algunas romanzas de Schumann.

La señorita amparo Viñas está encargada de la ejecución de dichas romanzas, y de las partes de clarinete, violoncello y piano respectivamente los señores Porrini, Castro y Pellicer.

El señor Romaní acompañará al piano las piezas de canto y el señor Morera el andante de su composición”.

Diario de Gerona (Gerona). 4 de noviembre de 1894. Pág. 3.

“Ante una numerosa concurrencia compuesta de lo más selecto de nuestra buena sociedad tuvo lugar anteanoche en los ricos salones del «Casino Gerundense» un

notable concierto-baile en el que los reputados profesores de Barcelona señores Sánchez y Rocabruna en el violín, Perera en el piano, García en el violoncello, Puigjaner en la viola y Olivares en el contrabajo ejecutaron con notable gusto y maestría las piezas de un bien combinado programa, que merecieron los mas espontáneos aplausos de los oyentes.

Finalizado el concierto, empezó el baile en el que tomaron parte bellas y distinguidas señoras y señoritas cuyos nombres omitimos por temor á incurrir en involuntarios olvidos siempre sensibles en casos semejantes, baile que terminó ya muy avanzada la noche sin perder la animación un solo instante.

Esta noche tiene lugar el segundo concierto-baile y en él a más de los profesores ya mencionados el célebre concertista de clarinete señor Porrini ejecutará dos brillantes fantasías”.

1895

Barcelona Cómica (Barcelona). 26 de enero de 1895.

[En página 5 aparece una pequeña foto de Emilio Porrini, con relación a su pertenencia al claustro de profesores del Conservatorio del Liceo].

La Vanguardia (Barcelona). 13 de marzo de 1895. Pág. 2.

“La dirección del Conservatorio del Liceo Barcelonés ha dispuesto que pasado mañana, 15 del corriente, quede abierta una nueva clase para la enseñanza de «clarinete-bajo». El conocido profesor don Emilio Porrini ha sido encargado de dicha enseñanza, para la cual queda abierta la matrícula en la administración de dicho establecimiento”.

La Vanguardia (Barcelona). 17 de marzo de 1895. Pág. 2.

“Los profesores de la orquesta «Unión Artística», de esta capital, nos participan que el profesor de clarinete señor Porrini ha dejado de formar parte de dicha corporación y que sin evitar gasto alguno y por consejo de un celebrado ex-director del Gran Teatro del Liceo, han contratado un notabilísimo concertista boloñés en sustitución de dicho señor, a fin de poder hacer un artística y brillante campaña veraniega”.

La Dinastía (Barcelona). 23 de agosto de 1895. Pág. 3.

“Sección oficial. Conservatorio de música y declamación del Liceo Barcelonés de S.M. la Reina doña Isabel II.

Curso que empezará el 15 de Septiembre y finalizará el 25 de julio de 1896.

Lista de señores profesores y de sus respectivas clases: [...]

Clases de Instrumental. - Violín y viola, profesor: don Domingo Sánchez; Maestrino: don Enrique Ainaud, don Juan Torres, don José Rocabruna y Leopoldo Ceballos; Violoncello, profesor: don José García; contrabajo, profesor: don Eduardo Oliveras; maestrino, don José Gispert; Arpa, profesor: don José Badía; Flauta, profesor:

don Juan Escalas; maestrino, don José Corrons; clarinete y clarinete bajo, profesor: don Emilio Porrini. [...]”.

Diario de Gerona (Gerona). 20 de octubre de 1895. Pág. 2.

“Si todo lo demás está a la altura de la orquesta, no hay duda que el público de Gerona guardará un buen recuerdo de la empresa que tiene hoy el teatro:

Véanse si no que distinguidos profesores la constituye:

Violín 1º concertino, Sr. Marcel. – Id. Sr. Arolas. – Id. Sr. Costa. – Id. Señor Torelló. – Violín 2º, Sr. Casanovas. – Id. Sr. Dotras. – Viola, Sr. Rosset. – Violoncello, Sr. Tormo. – Contrabajo, Sr. Bertrán. – Oboe, Sr. Pascual. – Flauta y flautín, Sr. Berenguer. – Clarinete 1º. Sr. Porrini. - Id. 2º. Sr. Bretó. [...].

La reputación de los solistas y primeras partes que en la misma figuran nos dispensan de hacer elogios que pudieran creerse apasionados”.

1896

La Dinastía (Barcelona). 29 de enero de 1896. Pág. 2.

“[...] Hoy, a las cuatro en punto empezará la tercera sesión de las oposiciones. Se verificarán los ejercicios para clarinete solista, clarinete de primera y clarinetes de segunda. Para la de solista lucharán don Emilio Porrini y don José Novi [se trata seguramente de una errata y el personaje en cuestión es José Nori], los dos de la banda”.

La Dinastía (Barcelona). 26 de agosto de 1896. Pág. 2.

“Sección oficial. Conservatorio de música y declamación del Liceo Barcelonés de S.M. la Reina doña Isabel II.

Curso que empezará el 15 de Septiembre y finalizará el 15 de julio de 1897.

Lista de señores profesores y de sus respectivas clases: [...]

Clases de Instrumental. - Violín y viola, profesor: don Domingo Sánchez; Maestrino: don Juan Torres, don José Rocabrana y don Leopoldo Ceballos; violoncello, profesor: don Pablo Casals; maestrino, don Ricardo Martínez Imbert; contrabajo, profesor: don Eduardo Oliveras; maestrino, don José Gispert; Arpa, profesor: don José Badía; flauta, maestrino, don José Corrons; clarinete y clarinete bajo, profesor: don Emilio Porrini; maestrino, don Ramón Puig; [...].”

1897

La Dinastía (Barcelona). 23 de marzo de 1897. Pág. 2.

“Han sido designados por el jurado que nombró el Ayuntamiento al efecto, los siguientes opositores para ocupar las cinco plazas de profesores de la escuela Municipal de Música:

Piano, doña Julia Obradors de Jaumendreu; flauta, señor Vila; oboe, Sr. Sauté; clarinete, señor Porrini; fagote, señor Sadurní”.

La Vanguardia (Barcelona). 4 de agosto de 1897. Pág. 2.

“[...] La gran misa del maestro Mercadante, bajo la inteligente batuta del repetido reverendo Batlle, obtuvo por parte de todos, músicos y cantores, una interpretación acabada; mereciendo los plácemes de los inteligentes, tanto nuestro organista, como el señor Zubielqui, director de la «Moderna Alianza», reputada orquesta de Barcelona, de la que forman parte concertistas de tanto renombre y popularidad como el violinista señor Badía y el señor Porrini, distinguido clarinete y consumado profesor”.

La Dinastía (Barcelona). 2 de noviembre de 1897. Pág. 2.

“[...] Componían la primera parte del programa la *ouverture Faust*, de Wagner, dos tiempos de *L'Arlesienne*, de Bizet y la *Tarantela* de Saint-Saens. Esta última está escrita únicamente para el lucimiento de la flauta y del clarinete.

Los señores Vila y Porrini hicieron gala de sus notables disposiciones.

El maestro Nicolau fue objeto de una ovación tan entusiasta como merecida, al final del concierto”.

1900

La Vanguardia (Barcelona). 22 de junio de 1900. Pág. 2.

“Ha fallecido el notable concertista de clarinete don Emilio Porrini, que había figurado en las principales orquestas de esta ciudad y desempeñó la cátedra de clarinete en el Conservatorio de Música y Declamación. A su entierro, verificado ayer, asistieron muchos compañeros de profesión del difunto”.

Diario de Gerona (Gerona). 23 de junio de 1900. Pág. 4.

“Ha fallecido en Barcelona el reputado concertista de clarinete maestro Porrini que tantas veces habían aplaudido los concurrentes á las fiestas mayores de las principales poblaciones de esta provincia.

El Señor le haya acogido en su seno”.

ANEXO I.9.

Descripción de la oposición y sus pruebas específicas que Antonio Romero tuvo que realizar para acceder a la plaza de profesor de clarinete en el Conservatorio de Madrid en 1849.

Fuente: *La España* (Madrid). Domingo 6 de mayo de 1849. Pág. 1.

En el texto se puede apreciar la descripción del tipo de pruebas que sirvieron para examinar a Antonio Romero en su oposición a la plaza de profesor de clarinete del Real Conservatorio de Madrid, así como el elevado nivel interpretativo y de preparación del que el clarinetista hizo gala en las mismas.

“REVISTA MUSICAL. TEATRO de la Ópera, el violinista Hauman.

OPOSICIÓN para la plaza de maestro de clarinete del Conservatorio de música.

[...] –En la última quincena del mes próximo pasado se han verificado en el Conservatorio de música los ejercicios de oposición para la plaza de maestro de clarinete del mismo. Fijados con la debida anticipación los edictos llamando a oposición, solo se presentó don Antonio Romero, primer clarinete de la orquesta de la ópera, y supernumerario de la Real Capilla.

No habiéndonos sido posible asistir a este acto tan interesante para los profesores y verdaderos aficionados, hemos tratado de inquirir la verdad de lo acaecido, y según los informes que nos han dado cuantas personas ilustradas concurrieron a la oposición, fue esta brillantísima bajo todos los conceptos; y el triunfo obtenido por el señor Romero debe envanecer tanto más a este señor, cuanto que, con solo leer el programa de los ejercicios, se conoce la severidad de los jueces y la idea que predominó en ellos, de imponer fuertes trabas, a fin de que las medianías no pudieran nunca hacerse lugar.

He aquí el programa de dichos ejercicios:

1º. Tocar una pieza en el clarinete, elegida por el opositor, con acompañamiento de piano, pudiendo designar el mismo la persona que le ha de acompañar.

2º. Ejecutar otra pieza escrita al efecto, concediendo cinco minutos de tiempo para enterarse de ella, y debiendo responder después a las preguntas que se le hagan acerca de las circunstancias o particularidades que tenga la misma.

3º. Escribir en el término de una hora una lección de veinticinco o treinta compases, o más si lo prefiere, con acompañamiento de segundo clarinete y circunstancias de tono, tiempo, etc., que le sean designados. La parte principal de esta pieza será ejecutada por el opositor, y la de segundo clarinete por uno de los contrincantes.

4º. Variar a su gusto una frase que se le de de ocho o más compases con sujeción a la armonía, género y carácter de la misma.

5º. Disertar sobre la historia, progresos y estado en que se encuentra en el día el clarinete, manifestando si es susceptible de mayor perfección. El papel que representa dicho instrumento en las grandes orquestas, y finalmente los sistemas que se propone seguir el opositor para la enseñanza, a fin de poder lograr los mayores resultados de la instrucción de los alumnos.

Ya hemos dicho que el único que acudió al llamamiento fue don Antonio Romero. La oposición se verificó en público y en presencia de muchos profesores y aficionados. Fueron jueces los señores de la junta auxiliar facultativa don Ramón Carnicer, don Pedro Albéniz, don Baltasar Saldoni, don Francisco Valdemosa y don Francisco Díaz. Asistieron además como especialidades en el instrumento, don Magín Jardín, primer clarinete de la Real Capilla y maestro de flauta del Conservatorio, y don Mariano Rodríguez, músico mayor del Real Cuerpo de Alabarderos.

Todos hasta los más descontentadizos, convienen en que el señor Romero desempeñó con una maestría singular todas las partes del programa.

Ejecutó una *fantasía* sobre motivos de la *Sonámbula* compuesta por el célebre Cavallini.

Tocó a primera vista otra fantasía difícilísima, escrita expresamente para esta oposición por D. R. Carnicer, quién le acompañó al piano. Se le concedieron al opositor cinco minutos para enterarse, y la ejecución duró nueve.

Escribió en el término dado (una hora), una lección de veintiocho compases en *si bemol*, compás de *seis por ocho*, tiempo *andante*.

Varió, transportando además un tono alto, un trozo de música de ocho compases sacado de los solfeos de Bordogni.

Contestó a varias preguntas que se le hicieron, y por último leyó una excelente disertación sobre la historia y adelantos del instrumento. Este trabajo, abundante en detalles curiosísimos manifiesta, además, la erudición de su autor.

Al sacar a oposición la plaza de maestro de clarinete del Conservatorio de música, ha querido sin duda el señor Martínez Almagro, vice-protector del establecimiento, alejar todo favoritismo y cerrar las puertas a las nulidades. Esta determinación es ciertamente digna de elogio. En un país como el nuestro, en donde tanto puede el *favor*, no es muy común encontrar personas del temple del vice-protector del Conservatorio de música. Personas, repetimos, que sepan desprenderse de todas las afecciones e inclinaciones, y que abdicando el derecho que les asiste para nombrar (o indicar al menos) los sujetos que han de componer el personal del establecimiento puesto a su cuidado, se esfuerzan en poner en práctica aquellos medios que, *al parecer*, son los más seguros y legales para abrir el camino al verdadero mérito.

¿Deberá recurrirse efectivamente a las oposiciones para proveer las plazas de profesores del conservatorio de música? Nuestra opinión en este punto no estará quizá conforme con la de la mayoría de los profesores de música, pues creemos que es un sistema vicioso proveer dichas plazas por medio de oposición para la enseñanza música. Más como no sabemos si en el establecimiento en cuestión se piensa seguir ese mismo sistema en adelante, nos abstenemos por hoy de manifestar todas las reflexiones que se nos ocurren sobre el particular, contentándonos tan solo con decir para concluir, que aun cuando el señor Romero hubiera entrado en el Conservatorio sin hacer oposición, y con solo haber sido nombrado para desempeñar la plaza que tan brillantemente ha adquirido, la opinión pública habría sancionado la elección del vice-protector del establecimiento, pues cuantas personas tengan algún conocimiento del personal de los instrumentistas españoles, considerarán al agraciado como el más apto e idóneo para ocupar el puesto de profeso de clarinete.

Eduardo Velaz de Medrano”.

ANEXO I.10.

**Documentos procedentes del Archivo General Militar de Segovia
(AGMS)**

ANEXO 1.10.a

Fuente: AGMS

Signatura: SECCIÓN 2ª DIVISIÓN 10ª LEGAJO 291

Sobre el restablecimiento de las Músicas en los Cuerpos de Infantería.

“Proyecto de Reglamento que pudiera observarse para el restablecimiento de las músicas en los Cuerpos de Infantería si S. M. se dignase aprobarlo.

[...]

3º Al tiempo de organizar ahora la Música podrán ser músicos de Contrata la mayor parte de los que la compongan; más pasado un año sólo podrán serlo el Músico Mayor, el requinto, el 1r clarinete, el 1r trompa y el primer fagot, un serpentón u otro bajo semejante.

4º Para que tenga efecto lo prevenido en el Artículo antecedente, los Contratos que se celebren con los expresados músicos tendrán la precisa cláusula de enseñar dos o más aprendices cada uno, y la del Músico Mayor además, la de dirigir esta instrucción y responder de sus adelantos.

5º Con el mismo fin se dedicarán desde ahora jóvenes que tengan plaza de Pitos, o Cornetas en los ligeros, a recibir aquella enseñanza en los instrumentos que proporcionados a su físico y disposición, los cuales no recibirán mientras aprenden otro estipendio que supren, y demás goces de su plaza de tambor, pito o corneta.

6º Cuando los aprendices puedan ya desempeñar su parte en la banda de Música recibirán sobre su prest una gratificación pequeña y vestirán el uniforme de Músicos.

[...]

Madrid, 30 de noviembre de 1826
[rubricado]”

ANEXO I.10.b

Fuente: AGMS

Signatura: SECCIÓN 2ª DIVISIÓN 10ª LEGAJO 291

Sobre la posible creación de una escuela de música militar, de la que podemos deducir la importancia del clarinete en los planteamientos músico- militares de la época.

- Documento A:

[*Instancia dirigida al Excmo. Sr. Secretario del despacho de la Guerra*]

“Excmo. Señor.

Al presentar a V. E. para que lo tome en consideración el adjunto proyecto, han tenido en cuenta sus autores, no solo el engrandecimiento del arte músico en general, del cual forman una parte importantísima las músicas militares, sino también los grandes resultados que pueden prometerse con seguridad, tanto en beneficio de muchos individuos, a los que se les facilitará honrosa y lucrativa carrera, cuanto en el de todos los cuerpos del ejército a los que gradualmente se les irán facilitando entendidos profesores y toda clase de economías.

Si en Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica y en todas las naciones que por sus adelantos pueden con razón servirnos de norma, no estuviesen ya establecidos los Gimnasios militares de música [sic], y protegidos eficazmente por sus respectivos gobiernos, y si no hubiese demostrado la experiencia los brillantes resultados de tan útiles instituciones, nos extenderíamos en hacer presentes las ventajas y utilidades de llevar a cabo nuestra idea, pero solo nos limitaremos a indicar la fácil ejecución de esta, al parecer colosal empresa.

Si su V. E. se digna fijar su atención en las siguientes bases, creemos que aunque explanadas tan de ligero, bastarán para hacerle concebir que hay mucho de honroso y no poco de útil en la idea que nos proponemos, queriendo plantear en España como en otras naciones cultas la enseñanza músico- militar [sic] en un Colegio dependiente en un todo del ministerio a cargo de V. E. y dedicado exclusivamente al objeto.

La organización particular y demás condiciones que se podrían adoptar, serán objeto de un pliego por separado; concretándonos con emitir aquí en glosa nuestro pensamiento, el que deseáramos hallase completa acogida en el ilustrado y afectuoso ánimo de V. E.

Dios guarde muchos años la importante vida de V. E.
Madrid y Mayo 20 del año de mil ochocientos cuarenta y siete.

B.B.L.M. a V.E. [sic]

Joaquín Espín y Guillén; Antonio Romero; José Villo; Ramón Garrido
[*Rubricado*]

Excmo. Sr. D. Manuel de Mazarredo, ministro de la Guerra de S. M. C.

Bases

Concesiones que se solicitan del gobierno de S.M. para crear y sostener un colegio- músico militar [sic] que provea a todos los regimientos de veinte y cuatro [sic] músicos- soldados permanentes y perfectamente instruidos, como así mismo para

mejorar y organizar de un modo verdaderamente militar las bandas de música existentes.

1ª Se crearán trescientas veinte plazas de soldados de menor edad, o se permitirá que haya diez de estas agregadas a cada uno de los regimientos del arma de infantería para el cobro de haber, pan y uniforme.

2ª El gobierno facilitará un local donde acuartelar de un modo saludable los trescientos veinte alumnos, y en el que deberá haber algunas salas para el estudio de los mismos y un gran salón de academias donde reunirlos y concertarlos a un mismo tiempo.

3ª A fin de que los alumnos del colegio den los resultados que se proponen los que tienen el honor de presentar estas bases, se solicita una Real Orden que determine clara y explícitamente, que desde el momento en que estos alumnos se filien como menores de edad, queden obligados por su espontánea voluntad y consentimiento de sus padres o tutores a permanecer en el colegio todo el tiempo necesario para su instrucción como así mismo a renovar su filiación por el tiempo de seis años al salir del colegio para ingresar en el Regimiento que se les destine, excluyéndoles de ser comprendidos en la Real Orden existente relativa a la menor edad.

4ª Quedará abolida la clase de músicos de contrata [sic] por ser costosa e incompatible con la disciplina indispensable en todas las clases del ejército, creándose en su lugar una plaza de músico mayor [sic] con categoría de subteniente [sic] y las de partes principales [sic] con categoría de sargentos [sic]; debiendo todos filiarse voluntariamente por el tiempo de cuatro u ocho años, quedando de este modo sujetos a la subordinación que marca la ordenanza y siendo al propio tiempo acreedores a los premios y retiros que se concede a dichas clases según los años que permanezcan en el servicio, teniendo por toda distinción vivir fuera del cuartel, vestir de paisano fuera de los actos de servicio, y poder asistir a ejercer su profesión a funciones particulares siempre que no sea a las horas de ocupación en el regimiento, y dejando el cinco por ciento de lo que ganen a beneficio del fondo de música.

También podrá abrazar este colegio la instrucción de tambores, cornetas y clarines de caballería enseñando a estos últimos además del clarín otro instrumento.

Joaquín Espín y Guillén; Antonio Romero; y dichos

Excmo. Sr. secretario del despacho de la Guerra.”

- Documento B:

[Explicación del Plan de actuación para crear la escuela de música militar]

“Plan del colegio según la actual organización del arma de infantería.

Habrán 10 alumnos por regimiento que sean de menor edad, con plaza de soldado, gozando sólo del haber, pan y uniforme de dicha clase, y que al entrar en el colegio queden sujetos a filiarse nuevamente por el tiempo de 6 años cuando concluyan su instrucción y sean destinados a los regimientos.

A los dos años de establecido el colegio saldrán 4 alumnos para cada regimiento y en cada año de los siguientes saldrá igual número, de modo que a los 6 años de haber empezado a salir habrá en cada regimiento 24 músicos permanentes, perfectamente instruidos y subordinados, que unidos a las partes principales e instrumentos de ruido compondrán un total de 35 a 40, todos buenos.

Para sostener el colegio por completo bastará con que cada regimiento satisfaga o se le descuenten 400 reales mensuales de los 1800 que el gobierno pasa a cada uno por gratificación de música, y con este pequeño descuento que en nada grava al erario podrá el colegio atender el pago de los profesores que sean necesarios, compra y recomposición de instrumentos y cualesquiera otros gastos que se originen.

La organización de las músicas militares puede mejorar sin que sean más costosas que lo son en el día, haciendo que todos sean militares y representen una clase en el ejército, siendo la de subteniente el músico mayor, y la de sargentos los profesores o partes principales, con lo que desaparecerán por una parte la poca consideración en que suelen ser mirados los profesores de música o músicos contratados, y por otra la falta de respeto que estos suelen tener a sus jefes, creyéndose completamente independientes.

También puede abrazar este colegio la instrucción de las cornetas de infantería y trompetas de caballería, enseñando a estos últimos además del clarino otro instrumento con lo cual podrían tener músicas los regimientos de caballería con muy poco gasto.

Los autores de este plan esperan de la ilustración de V.E. que sabrá apreciar las ventajas que pueden reportar las músicas del ejército y que se hallará dispuesto a emplear su mucho valer para llevarlo a cabo.

Dios Guarde a V. E. muchos años
Madrid, 28 de mayo de 1847.

Joaquín Espín y Guillén; Antonio romero; y demás.

Excmo. Sr. Secretario del despacho de la guerra.”

- Documento C:

[*Cuadro sinóptico de la escuela de música militar propuesta y dirigido al Excmo. Sr. Secretario del despacho de la Guerra*]

“Excmo. Señor:

Tengo el honor de poner en manos de V. E. el adjunto cuadro sinóptico de la escuela músico- militar [sic]. De su importancia y ventajosos resultados para el ejército fácilmente se persuadirá V. E. por la simple lectura del cuadro [sic]. Solo me resta añadir, que no dude V. E. en dar su protección a un establecimiento que hará bendecir su nombre a infinidad de individuos a quienes por este medio se les facilita una carrera honrosa y brillante.

Debiendo por su nombre de protectora nuestra augusta soberana (Q. D. G.), sería oportuno que para vice- protector se nombrase a uno de los muchos y virtuosos generales decanos del ejército español.

Dispense V. E. tanta molestia y disponga de mi más atento saludo.

Joaquín Espín y Guillén [*rubricado*]

Madrid y Julio 10 de 1847

Excmo. Sr. Secretario del Despacho de la Guerra.

Escuela Músico- Militar

Cuadro sinóptico

Cátedras	Profesores	Dotación	Rles.
Armonía y Composición	Un maestro- director, y presidente de la junta facultativa del colegio	24,000	24,000
Solfeo elemental	Dos catedráticos, a las órdenes del director- elemental que lo es de la clase de armonía	4,000 cada uno	8,000
Requinto	Un catedrático de perfección, inspector de estas clases y vocal de la junta facultativa	12,000 an.	12,000
Clarinete	Seis catedráticos, a las órdenes del inspector	4,000 cada uno	24,000
Flautín	Un catedrático de perfección, inspector de estas clases y vocal de la junta facultativa	12,000	12,000
Clarín	Un catedrático a las órdenes del inspector	4,000 cada uno	4,000
Cornetas Pistones	Uno, id.-----id.	4,000 id.	4,000
Bugles	Uno, id.-----id.	4,000 id.	4,000
Trompas	Tres catedráticos, a las órdenes del inspector de estas clases	4,000 cada uno	12,000
Trombones	Un catedrático de perfección, inspector de estas clases y vocal de la junta facultativa	12,000	12,000
Ofigles	Cuatro catedráticos, a las órdenes del inspector	4,000 cada uno	16,000

# Son veintidós profesores- catedráticos #	Suma total	132,000
Para compra de instrumental necesario a todas las clases para el aprendizaje de los alumnos (anualmente)		12,000
Para recomposición de los mismos, gastos de copias, etc.		9,000
	Suma general	193,000 Rls.

Ventajas que reportan al gobierno, del establecimiento.

La escuela musical educará 320 alumnos de la clase de menores de edad, de los cuales saldrán instruidos en sus respectivos instrumentos, ingresando en los cuerpos de Infantería, cuatro alumnos en cada año, contándose a los dos de creada la escuela músico- militar. Por consecuencia, a los ocho años el gobierno se encontrará con grandes ahorros, además de la grande ventaja de tener a los músicos- militares sujetos en un todo a la ordenanza del Ejército. Téngase entendido que no se echará mano del soldado para educandos- músicos, puesto que de los 320 que constituyen el personal del establecimiento, se agregarán diez a cada cuerpo, para el cobro de haber y vestuario.

La escuela musical [sic] se sostendrá por cuenta de la administración militar del ejército [sic], la cual en vez de los 1800 reales mensuales que pasa actualmente a cada regimiento de infantería para el sostenimiento de la música, abonará solamente 1400, destinando los 400 restantes al sostenimiento de la escuela de música [sic], cuyos

resultados y ventajas son esencialmente para los cuerpos de Infantería. De este modo las músicas tendrán una organización brillante, y harán honor al ejército y a la nación.

NOTA- En el caso de abrazar la escuela musical [sic] la enseñanza de los trompetas del arma de caballería, a quienes se enseñaría además otro instrumento para que por este medio pudieran formar una música de armonía, se hace necesaria la incorporación de los regimientos de Caballería, contribuyendo cada uno con 400 reales al mes, puesto que disfrutarían de los mismos goces y ventajas que la Infantería.

Madrid, 10 de Julio de 1847
Joaquín Espín y Guillén [*rubricado*]

Excmo. Sr. Ministro de la Guerra”

ANEXO I.10.c

Fuente: AGMS

Signatura: SECCIÓN 2ª DIVISIÓN 10ª LEGAJO 291

Sobre una posible reorganización de las agrupaciones musicales militares, y la mayor conveniencia de la banda frente a la fanfarria.

“Dirección General de Infantería

Música no fanfar.

Con el instrumental necesario de Clarinetes de metal o madera, pues surten los primeros el mismo efecto que los segundos, y como antiguamente la tenía el Rl. Cuerpo de Guardia de Corps y en la actualidad la tiene el de Alabarderos.

Puede crearse sin separarse de lo prescrito en el Rl. Decreto de organización del Ejército, suprimiendo a su consecuencia el bombo y demás pesado ruido, y con el mismo presupuesto. Se notaría una gran diferencia en su brillantez y buenos resultados, sobresaliendo a la de metal o fanfar.

Con dicha música, no hay duda, se pueden ejecutar las más escogidas piezas de las óperas más modernas, sin perjuicio del buen éxito que es indudable en la ejecución de los distintos pasodobles, perdiendo la izquierda del ultº. Batn. de los Regimientos de a Dos vista en sus distintas marchas, lo que no sucede así con el fanfar.

Instrumentos necesarios

Requinto de metal o madera	1	uno 1º y uno 2º	2
Flautín id. id.	1	Trompas, uno 1º y uno 2º	2
Clarinete pral. ídem	1	Trombones, uno 1º y uno 2º	2
Ídem 1º ídem.	1	Búcsenes, uno 1º y dos 2º	3
Ídem dos 2º, dos 3º y dos 4º	6	Figle requintado pral.	1
Bugle 1º	1	Id. 1º dos, 2º cuatro	6
Ídem 2º	2	Id. monstruos	2
Cornetines a pistón, uno 1º y uno 2º	3	Redoblante a pistón marcato	1
Clavicor	1		
Clarines de armonía,			
		Total	3

Madrid, 3 de Noviembre de 1847
[rubricado]”

ANEXO I.10.d

Fuente: AGMS

Signatura: SECCIÓN 2ª DIVISIÓN 10ª LEGAJO 291

Propuesta de 11 de agosto de 1852, sobre la organización y plantilla de Bandas y Charangas, la cual sería aprobada el 18 de octubre del mismo año.

“Dirección General de Infantería.

Organización que con sujeción a las Reales Ordenes de 3 de Noviembre de 1847 y 25 de Marzo de 1850, y la Circular de 10 de Febrero del mismo año, eleva a la aprobación S. M. el Director General de Infantería que suscribe, a fin de que sea uniforme en todos los Regimientos del arma el personal, instrumental, gastos, e ingresos de las músicas de los mismos.

[...]

<u>Instrumental que debe haber</u>			
Requinto	1	Trompas	2
Flautín	1	Bombardino pral.	1
Clarinetes	8	Ídem 1º	1
Cornetín pral. o tenor	1	Ídem 2º	2
Cornetas 1º	3	Bombardones o bajos	2
Ídem 2º	3	Bastuba o bajos profundos	2
Trombas 1ª	2	Bombo	1
Ídem 2ª	1	Platillos	3
Fliscornos o tenores	2	Redoblante	1
Trombón principal	1	Caja	1
Trombones 1º	2		
Trombones 2º	2	Total	42

[...]

Organización que con sujeción a las Reales Ordenes de 3 de Noviembre de 1847 y 25 de Marzo de 1850, y la Circular de 10 de Febrero del mismo año, eleva a la aprobación S. M. el Director General de Infantería que suscribe, a fin de que sea uniforme en todos los Batallones de Cazadores del arma el personal, instrumental, gastos, e ingresos de las Charangas de los mismos.

[...]

<u>Instrumental que debe haber</u>			
Requinto	1	Cornetines	2
Corneta pral.	1	Trombones	4
Cornetines 1º	3	Trompas	2
Id. 2º	3	Barítonos	2
Trombas 1ª	4	Bastuba	1
Bombardones	3		
Bombardinos	2	Total	28

[...]

Real Sitio de San Ildefonso. 11 de agosto de 1852
Novaliche [*rubricado*]

ANEXO I.10.e

Fuente: AGMS

Signatura: SECCIÓN 2ª DIVISIÓN 10ª LEGAJO 291

Sobre la plantilla instrumental de una Banda de Regimiento de Línea y una Charanga de Batallón de Cazadores en 1859.

“Instrumentos para una Música de Regimiento de Línea.		Instrumentos para una Charanga de Batallón de Cazadores.	
Flautín in Reb	1	Flautín in Reb	1
Flauta in Reb	1	Requinto in Lab	1
Requinto in Lab	1	Requinto in Mib	1
Requinto in Mib	1	Requinto a pistón alto	1
Clarinetes in Bb	9	Cornetín a pistón en Sib y Lab	2
Fliscornos altos in Do y Bb	2	Fliscornos en Bb	4
Barítono	1	Fliscornos in Mib	2
Barítono in Do y Bb	1	Trombas o Clarines a pistón	
Trompas a pistón	2	in Fa y MiB	4
Cornetín in Bb y Lab	2	Trombas bajas in Bb	1
Trompeta alta requintada	1	Barítono	1
Trompetas in Fa, Mi, Re, Do	4	Trompas a pistón	2
Trompetas bajas in Bb y Lab	1	Trombones in Do	2
Trombones in Do	2	Trombón in Fa	1
Trombón in Fa	1	Bajo in Fa	1
Fagotes	1	Bajos in Do	2
Contrafagotes 1	1	Helicón [?] en Mib	2
Bajo in Fa Bombardón	2	Total	28
Bajos in Do Bombardón	2		
Helicón [?]	2		
Platillo	2		
Redoblante o caja viva	1		
Bombo	1		
Triángulo	1		
Total	42		

Madrid, 20 de abril de 1859
El Capn. Gral. Presidente
[*Rubricado*]”

ANEXO I.10.f

Fuente: AGMS

Signatura: SECCIÓN 2ª DIVISIÓN 10ª LEGAJO 291

Acta sobre aplicación del diapasón normal a las bandas militares.

“Dirección General de Infantería.

[*Al margen*]

Presidente: Coronel Don José Cotarelo

Vocales: Músicos Mayores- Don Leopoldo Martín

“ Carlos Pintado

“ Ramón Roig

“ Francisco Martínez

“ Miguel Gistán

Fabricante- Don Hipólito Lahera

Secretario: Don Pedro Oliva.

En la plaza de Madrid a la una de la tarde del día trece de Enero de mil ochocientos ochenta y uno se reunió nuevamente la junta encargada por S. E. el General Director de remitir informe acerca de la aplicación del Diapasón Normal a las músicas militares y acordó lo siguiente.

Puesta a discusión la primera pregunta ¿Es de inmediata necesidad la aplicación del Diapasón Normal a las músicas militares?; emitieron sobre ella los Sres. vocales el parecer siguiente. No creemos necesaria la inmediata aplicación de diapasón Normal a las músicas militares por funcionar estas generalmente solas o en combinación con otras del ejército y porque resultaría su tonalidad menos brillante que la actual. Por otra parte las bandas y músicas de los ejércitos conocidos siguen con el antiguo Diapasón.

Leída la segunda pregunta ¿pueden los instrumentos que hoy se usan ser modificados o habrían de hacerse nuevos?; expresaron dichos sres. la opinión siguiente. Los instrumentos de Madera como son, Requintos, Flautas, Clarinetes y Fagotes: los Saxofones, Sarrusófonos, contrafagotes y lira no pueden ser modificados. Los demás de metal pueden ser adaptados al Diapasón Normal perdiendo necesariamente parte de su afinación.

Suficientemente discutida la anterior pregunta dispuso su Señoría se diese lectura a la tercera ¿Sería muy costosa la modificación necesaria para dar nueva tonalidad a los instrumentos, caso de que pudieran recomponerse?, manifestando los vocales que el coste de arreglo de los instrumentos de metal si estos se encuentran en buen uso, sería el de quinientas pesetas próximamente, sin incluir el importe de los instrumentos que no tienen arreglo.

Leída la cuarta pregunta ¿son en su mayor parte extranjeros los instrumentos que usan nuestras músicas?, manifestaron ser los Clarinetes de los autores Lefebre y Martin de París, las Flautas, Flautines y Fagotes de Buffet, también de París, los demás de metal se construyen en las fábricas de Madrid y Barcelona, pero generalmente las músicas militares se surten de los autores Lahera, Romero, Auje y Vidal, españoles y Sax, Besson, Roch, Stwasen, Ulmank y Henrrich extranjeros.

Respecto a la quinta ¿podrían los diferentes constructores así nacionales como extranjeros llevar a cabo parcialmente la variación necesaria, o habría de hacer en una misma fábrica? expresaron su opinión de ser indiferente que el arreglo lo verifique uno o varios fabricantes.

Por último se leyó la sexta ¿sería más ventajoso para las condiciones armónicas que un solo fabricante o contratista facilitara todos los instrumentos del arma? y

expresaron todos no serles posible determinar si sería factible lo que en ella se propone, porque ningún fabricante de los conocidos construye a la perfección todos los instrumentos de que se compone una música militar, pues ni el autor Lefebre construye Cornetines, ni Besson Clarinetes. La cuestión económica varía según el autor y calidad del instrumento.

Los fabricantes españoles y especialmente el Señor Lahera, autor de las Cornetas que usa hoy el ejército, construyen en sus talleres instrumentos de metal que compiten dignamente con los mejores del extranjero.

Además el Señor Don Hipólito Lahera, como fabricante, expuso que la modificación en el metal importaría unas quinientas pesetas, más cinco mil que importaría la adquisición de la madera; que él, ha verificado ya en el instrumental de una Corporación Civil el arreglo necesario para adoptarle al Diapasón Normal y que cree que un sólo fabricante encontraría problemas para servir oportunamente los instrumentos necesarios a todos los cuerpos.

Terminada la discusión el Señor Presidente resumió el debate diciendo: que al gasto de noventa mil duros próximamente a que ascendería la renovación y reforma del instrumental para acomodarlo al Diapasón normal, habría que añadir el de las Cornetas y Clarines de las bandas a fin de que su tono no discrepase de las músicas, pero perdiendo aquellas el sonido agudo tan necesario para los toques de ordenanza viniendo a quedar como en las marchas fúnebres.

Que además consideraba que los cuerpos no podrían hacer un desembolso tan considerable cuando hoy tienen descubiertas otras atenciones más preferentes. Que en el Arma de Infantería hay Batallones que carecen de levitas por no tener fondos para costearlas y que sería altamente ridículo que por subordinar la tonalidad de las músicas militares a las particulares de los establecimientos públicos se impusiera al ejército un sacrificio cuando lo más natural sería que esos establecimientos tuvieran un instrumental de banda militar reservado para cuando hubiera necesidad de alternar con las orquestas que usen el Diapasón Normal.

Puestas a votación las preguntas por su orden, la junta acordó por unanimidad manifestar que en su opinión no debía hacerse alteración alguna en el estado actual de los instrumentos de música para uso de las bandas militares por las razones que quedan expuestas y para que conste firmaron la presente acta ante mi, el Secretario, dando el Señor Presidente por terminada la Junta.

Músico Mayor del Regimiento de Baleares
Francisco Martínez [*rubricado*]
El Músico Mayor del Regimiento de Granada
Miguel Gistán [*rubricado*]
El Músico Mayor del Regimiento 2º de Ingenieros
Ramón Roig [*rubricado*]
El Músico Mayor del 3º de Artillería de a pie
Carlos Pintado [*rubricado*]
El Músico Mayor del Real Cuerpo de Alabarderos
Leopoldo Martín [*rubricado*]
El Fabricante de Instrumentos Militares
Hipólito Lahera [*rubricado*]
El Capitán Secretario
Pedro Oliva [*rubricado*]
El Coronel Presidente
José Cotarelo [*rubricado*]"

ANEXO I.10.g

Fuente: AGMS

Signatura: SECCIÓN 2ª DIVISIÓN 10ª LEGAJO 293

Sobre la plantilla instrumental de las diferentes agrupaciones musicales en el ejército.

“Proyecto de Reglamento para la creación y organización del Cuerpo de Músicas Militares. Cuaderno 2º.

[Pág. 59 -”Estado nº 9”]

----Instrumentos de que constarán las músicas militares----

Instrumentos	Regtos. de Infantería e Ingenieros	Batallón de Cazadores	Academias Militares	Alabarderos
[...]	[...]	[...]	[...]	[...]
Requinto	1	1	1	.
Clarinete	7	7	6	.
Clarinete bajo	1	1	1	.
[...]	[...]	[...]	[...]	[...]

Madrid, 1 de abril de 1898”

[Fecha extraída del Cuaderno 1º]

ANEXO I.10.h

Fuente: AGMS

Signatura: SECCIÓN 2ª DIVISIÓN 10ª LEGAJO 294

Sobre oposiciones a músico del Cuerpo de Alabarderos.

“Comandancia General del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos.
Oposiciones.

Debiendo proveerse mediante oposición que deberá tener lugar el día 29 del actual a las once de la mañana en el Cuartel de San Nicolás que ocupa este Real Cuerpo una plaza de Clarinete, que se halla vacante en la Música del mismo, se hace saber que los opositores que concurran a ella tendrán la obligación de ejecutar en el acto de ella, dos obras, una que recibirán en el momento de la oposición, y otra estudiada que será “El Larghetto y Rondó al espagnol” del Konzert número 4 in E moll para clarinete en la y piano de Ludwig Spohr (Edición Breitkopf et Hartel, Leipzig) ejecutándola precisamente en la tonalidad en que está escrita sin transportarla.

Los ejercicios de oposición se harán con clarinete en Si bemol sistema Boehm.

Los opositores tendrán 18 años cumplidos y no exceder de los cuarenta, y sufrirán el oportuno reconocimiento facultativo antes de efectuarla.

Los Músicos del Ejército que deseen concurrir a ella, lo solicitarán de mi autoridad, acompañando a sus instancias, copia de la filiación y hoja de castigos que deberán hallarse en la Comandancia General, antes del 28 del actual, pudiendo expedirse pasaporte a los que lo soliciten.

San Sebastián, 1º de septiembre de 1913
Comandante General
[*Rubricado*]”

ANEXO I.10.i

Fuente: AGMS

Signatura: SECCIÓN 2ª DIVISIÓN 10ª LEGAJO 294

Sobre oposiciones a músico del Cuerpo de Alabarderos.

“Comandancia General del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos.
Oposiciones.

Debiendo proveerse mediante oposición que deberá tener lugar el día 22 del próximo Mayo a las once de la mañana en el Cuartel de San Nicolás que ocupa este Real Cuerpo una plaza de Clarinete, que se halla vacante en la Música del mismo, se hace saber que los opositores que concurran a ella tendrán la obligación de ejecutar en el acto de ella, dos obras, una estudiada que será el Konzert nº 1 en do menor, Op. 26 de Spohr para clarinete en si bemol, edición Peters, y otra a primera vista, que recibirán en el momento de la oposición, siempre que hayan demostrado en la obra estudiada excelentes condiciones, teniendo facultad el tribunal de hacer retirarse al opositor que a juicio del mismo no se halle debidamente preparado para realizar los ejercicios.

Estos se harán con clarinete en Si bemol sistema Boehm.

Los opositores tendrán 18 años cumplidos y no exceder de los cuarenta, y sufrirán el oportuno reconocimiento antes de efectuarla.

Los Músicos del Ejército que deseen concurrir a ella, lo solicitarán de mi autoridad, acompañando a sus instancias, copia de la filiación y hoja de castigos que deberán hallarse en la Comandancia General, antes del 20 de Mayo próximo, pudiendo expedirse pasaporte a los que lo soliciten.

Madrid, 12 de Abril de 1914
Comandante General
[*Rubricado*]”

ANEXO I.10.j

Fuente: AGMS

Signatura: SECCIÓN 2ª DIVISIÓN 10ª LEGAJO 293

Sobre compra de instrumentos.

Dos actas de la Academia de Artillería de 1907 y 1910 respectivamente en la que se da noticia de la compra de dos clarinetes:

“Un Clarinete de ébano Sistema Boehm	290 ptas.”
	[1907]
“1 Clarinete Boehm; último modelo, númº 63	350 ptas.”
	[1910]

ANEXO I.11.
SOCIEDAD DE FOMENTO MUSICAL EN ESPAÑA.

Fuente: *Boletín Enciclopédico Riojano de Anuncios* (Logroño). 18 de agosto de 1844. Pág. 4-6.

“SOCIEDAD DE FOMENTO MUSICAL EN ESPAÑA.

Todos los amantes del arte encantador de la música deploran el lastimoso estado en que se halla en España, y de no hacer un grande esfuerzo no será posible salga de la decadencia en que yace sumida. Mientras que en otras naciones se crean conservatorios, se establecen escuelas, y se dotan capillas de música, vemos en España que, lejos de fomentarse el arte, se destruyen hasta los elementos de su existencia. ¡Sensible es en extremo que en una nación tan musical como la nuestra, y cuyos naturales aventajan tanto a los de otras en fina organización y buenas disposiciones, se halla el arte tan lastimosamente abatido!

Estos sentimientos son los que han movido a los individuos que componen esta Sociedad a reunir sus esfuerzos y hacer cuanto esté de su parte por el bien del arte. Con este objeto, no tan solo trabajarán con ahínco por conseguir que el gobierno tienda su mano protectora hacia tan atendible objeto, sino que también pondrán en ejecución inmediatamente todo lo que por sí pueden hacer y conduzca al fin propuesto.

BIBLIOTECA MUSICAL CONTINUA

Es bien notoria la falta de buenos métodos para la enseñanza del arte en sus diferentes ramos, pues aunque son conocidos por nuestros buenos profesores todos los buenos métodos que se han publicado en el extranjero, no pueden producir los buenos efectos por no hallarse en idioma español y ser sus precios demasiado excesivos, considerando el estado de escasez de la generalidad de los que se dedican a este arte.

Deseosa esta Sociedad de que se desarrollen en España todos los conocimientos musicales con la solidez y perfección que permiten las bellas disposiciones de sus naturales, y de que lleguen a igualar, y aun aventajar a los adelantos y elevación a que ha llegado este arte en otras naciones, se ha decidido a fijar un establecimiento en esta corte bajo la protección del gobierno, denominado *Biblioteca musical continua de los señores don José Díez y compañía*.

El primer objeto de este establecimiento es formar una verdadera biblioteca nacional de música de toda clase de métodos en español, unos originales, y otros traducidos con esmero de todos los mejores autores de Europa; llenando así el vacío que resulta en la enseñanza, pues que aprendiendo los discípulos con obras escritas en francés, italiano etc., y no entendiéndolo su parte doctrinal, y si únicamente los ejemplos, nunca llega a conseguir una educación completa.

La segunda mira de esta sociedad es proporcionar a las *bandas* de los regimientos, orquestas de teatro, y a todas las personas dedicadas al estudio de la música, la adquisición de los importantes métodos mencionados, y de toda clase de obras, por medio de suscripciones a precios muy moderados.

Su tercer fin es reunir en el establecimiento citado un surtido de instrumentos de música de todas clases y de primera calidad, contruidos por los mejores fabricantes del conservatorio de París, y de los que no se han conocido hasta el día en España; los que expenderán al mismo precio que en los demás establecimientos cuyos autores no son sino de tercera o cuarta clase, para cuyo efecto se darán todas las garantías posibles. Si la sociedad viese que los fabricantes españoles llegaban a igualar en mérito de construcción a los extranjeros, será ella la primera en darles la preferencia y en mirar por los intereses de sus compatriotas.

Para todos los objetos indicados la Sociedad se ha propuesto publicar, además de un periódico literario musical, los siguientes:

Uno de obras elementales que abrazará los métodos de solfeo, canto,

composición, y de todos los instrumentos; otro de toda clase de música militar; y otro de canto y piano, y de piano solo.

Desde luego empezarán a publicarse cuatro métodos.

En la primera semana del mes de octubre próximo saldrá la primera entrega del método de clarinete a 15 llaves, compuesta de ocho hojas de papel grande superior.

En la segunda semana de dicho mes la primera entrega del método de violín.

En la tercera semana la primera entrega del de flauta.

En la cuarta semana la primera entrega del de trompa, y trompa a pistón.

En la segunda semana de noviembre seguirá la segunda entrega del clarinete, y sucesivamente los demás por el orden mencionado hasta su conclusión.

El precio de cada entrega será, en Madrid 10 reales, 12 en las provincias y 16 en Ultramar y Portugal, precio bien módico, pues no excede de 42 maravedises por hoja de música primorosamente grabada y adornada.

Las personas que se suscriban desde luego al método o métodos por completo, se les hará una rebaja de 20 por 100, y tendrán la ventaja de recibirlo por completo para fin de este año.

Los periódicos de música militar, y demás que se dejan mencionados, empezarán a publicarse también en 1º de octubre próximo, y con antelación anunciará esta sociedad los precios de suscripción.

Las personas que deseen obtener algún instrumento de las clases que se mencionan podrán dirigirse a la Sociedad, la que desde luego se compromete a proporcionárselo garantizando su buena construcción. La redacción de esta Sociedad no admitirá carta ni escrito alguno que no venga franco de porte.

Se suscribe en Madrid en la calle del Arenal, número 9, al lado de la fonda en donde se halla la redacción. En las provincias los corresponsales de la redacción designarán los puntos.

La parte artística de esta empresa está a cargo de los Profesores:

Don Hilarión Eslava, maestro de capilla de Sevilla y supernumerario de la real de S.M.

Don Indalecio Soriano Fuertes, maestro de capilla de la real cámara de S.M.

Don Francisco Redolati, discípulo de los conservatorios de Milán y de Nápoles, compositor de la marcha real dedicada a S.M. Isabel II, músico mayor de carabineros de la guardia de Napoleón, músico mayor director de la división del duque de Angulema en esta corte, ídem director de la música real de S.M. Fernando VII, fundador y director de la sociedad filarmónica de Argel, y socio corresponsal de todas las sociedades filarmónicas de Europa.

NOTA. Esta biblioteca está publicada por el expresado señor Redolati en la *Revista de Teatros* del 9 y 10 de mayo último, y aprobada por el conservatorio de París.

Se suscribe en Logroño en la librería de Ruiz”.

ANEXO I.12.

La “murga” en España a mediados del siglo XIX.

Fuente: *El Clamor Público* (Madrid). Jueves 7 de octubre de 1858. Pág. 3.

En el texto se puede apreciar el bajo nivel interpretativo de los componentes de las *murgas*, pequeñas agrupaciones musicales de viento y percusión formadas normalmente por aficionados, y como la actividad de estas está enfocada claramente de manera que sus componentes obtengan una gratificación económica de mayor o menor cuantía según los casos.

“VARIEDADES. LA MURGA.

Me es completamente desconocido la etimología de la palabra griega murga con que es designada cualquiera de esas comparsas de socaliñeros, que usurpando el título de músicos, como los absolutistas el de religiosos, han encontrado el medio de pordiosear por las calles de la Corte sin exponerse a que se le recoja en una casa de corrección o en un establecimiento de beneficencia. Un figle, un trompón [sic] o un clarinete, aunque se toquen lo peor posible o con tal que se toquen lo pero posible, bastan y sobran para eludir cuantas providencias se han tomado y tomen en lo sucesivo contra la vagancia, providencias, entre paréntesis, que todas han de ser necesariamente injustas, porque todas parten del principio de que la vagancia es un crimen y como tal la consideran, siendo lo cierto que ella de por sí no constituye un hecho punible por más que muchos hechos punibles reconozcan en ello su origen. Cualquiera puede ser un vago y sin embargo ser un hombre de bien, y a este título son tal vez acreedores los que con estrepitosos instrumentos, para iniciarse en el bolsillo de algunos hijos de vecino, atentan impunemente contra el aparato acústico de todos los que tienen la desgracia o el mal gusto de vivir sin ser completamente sordos en la capital de España.

Si digo que todo el que no vive de renta vive de limosna, habré dicho que se pide limosna de muchas maneras, y la adoptada por la murga no es la peor de todas, porque al fin y al cabo es una fórmula de pedir puesta en música. A todos los nacidos, aun antes de que tengan uso de razón, procuran sus padres o los que les tienen a su cuidado hacerles aprender la fórmula de que habrán de valerse para que pase a su bolsillo la mayor cantidad posible de lo que contienen los bolsillos ajenos. Al uno se le enseña a pedir en forma de médico, al otro en forma de abogado, al otro en forma de boticario, al otro en forma de carpintero, al otro en forma de militar, al otro en forma de cómico, al otro en forma de comerciante, al otro en forma de empleado, etc., etc., y sin negar la importancia de todas y cada una de las profesiones a que se aplica la actividad humana, me es lícito decir que en la preferencia que da un individuo a cualquiera de ellas no se asesora con la utilidad común, sino con la suya propia. En eso la profesión de músico, aunque sea músico de la murga, no se diferencia de las demás profesiones.

En este mundo de preocupaciones y vanidades, el que dirán es uno de los filones más ricos de la mina social que tiene muchos filones de distintos metales; y este filón es tal vez el único que la murga beneficia. Los músicos de la murga, y vuelvo a pedir a los verdaderos músicos por el abuso que tengo que hacer de esta palabra, los músicos de la murga no se dirige como los mendigos propiamente dichos a la generosidad, a la piedad, a la filantropía; hablan a lo que se llama buen parecer, y especulan con el deseo que tienen los que viven sometidos a la rutina de no hacer un papel ridículo. ¿Qué se diría, en efecto, de un ciudadano de regular posición que diese a la murga con la puerta en los hocicos, que se hiciese el sueco a las estrepitosas intimaciones de los que suponen felicitarle por ser el día de su santo, o por haberle caído la lotería, o por haberle dado una cruz y un empleo, o por haberse casado de primeras, segundas o terceras nupcias, o por haberle impuesto su mujer, que es una coneja, la obligación de mantener uno, dos o tres hijos que ha dado a luz felizmente en una sola noche, y que aunque no se

parezcan entre sí en lo más mínimo, ella dice que son todos un vivo retrato de su padre?. Es necesario aflojar la bolsa: de otra suerte el tabernero, sobre todo si no es él a quien el felicitado toma el *vinum fontis* o agua llamada vino, y el zapatero, y el barbero, y el carpintero, y el sastre de la vecindad, si no le cuentan en el número de sus parroquianos, dirán de él que es un miserable, un roñoso, un hombre indigno de que sea nunca su santo, de que le caiga la lotería, de que le den un empleo, y hasta de casarse y de que su mujer sea prolífica. Por los refunfuños de los instrumentistas de la murga toda la vecindad se enterará de que no ha correspondido debidamente a sus felicitaciones: su negativa no pasará desapercibida como la que se da al mendigo vulgar que llama a nuestra puerta. Los interesados dirán a los vecinos del barrio, y estos convendrán con ellos, en que los ha defraudado en sus intereses, en que les ha hecho trabajar y no les ha pagado, en que les ha engañado, estafado, robado, sin parar mientes en que él que no les ha llamado para que le felicitasen, está en su derecho enviándoles con la música a otra parte.

Se ha criticado mucho la moderna manía de los padres y padrinos que ponen a los niños nombres que no son de ningún santo o que son de santos que no constan en el almanaque. A tan injustas críticas se contesta victoriosamente diciendo que la llamada manía es un medio de evitar las felicitaciones de la murga.

Nada diré de lo que tienen de impertinentes y sarcásticas las felicitaciones que se dirigen a un individuo por ser día de su cumpleaños, es decir, por irse haciendo viejo. Tales felicitaciones son poco frecuentes por la dificultad que ofrece averiguar la fecha de nacimiento de una persona si ella tiene interés en ocultarla. ¿Y quien no tiene interés en evitar la murga?

Ignoro si el que acaba de obtener un empleo le suena bien el estrépito con que le felicita la murga, debiendo costarle su dinero; pero desde luego me atrevo a asegurar que el cesante que ha tenido que cederle su puesto le parece muy desapacible. Si el favorecido es un provinciano, su mujer se infatúa, y suele escribir a todos sus parientes y a los amigos que tiene en el pueblo de su naturaleza una carta concebida en los siguientes términos: -Nuestro nombramiento de escribientes del ministerio de la Gobernación ha sido en esta corte muy bien recibido. Anoche nos dieron una magnífica serenata. Pocas veces se habrá visto tanto entusiasmo.

La murga es de invención moderna. Su nacimiento no es anterior a la última época constitucional. Durante el régimen absoluto, como los empleados solían perpetuarse en sus puestos, apenas había más felicitaciones que las del día del santo de un vecino más o menos notable, y para el caso eran suficientes los ciegos. Estos deben al mismo régimen constitucional otras aplicaciones de sus facultades.

La murga ha de tener agentes en todos los Ministerios, en todas las dependencias del Estado, en todas las parroquias, en todos los establecimientos de diligencias. Nunca sucede que a un individuo por un mismo suceso le feliciten dos murgas diferentes, y esta sola circunstancia prueba que son todas secciones de una misma sociedad, partes de un mismo todo. Están sin duda alguna, reglamentadas. ¿Quién las habrá reglamentado?

Acaso la precedente pregunta pudiera conducirnos al descubrimiento de su etimología. No falta quien asegure que las murgas deben su nombre al apellido del que las reglamentó; y hasta hay quien atribuye su organización a Murga el capitalista. No lo se, pero es cierto que la acepción que tiene en el diccionario la palabra murga no permite a nadie explicarse por medio de una metáfora la significación que se da a la fecunda institución que ha sido objeto de estas ligeras observaciones. Una me falta para concluir estos apuntes, y es la que sigue.

No es inconveniente para pertenecer a la murga no haber aprendido música, ni carecer de oído. Por lo contrario, tienen una gran ventaja los sordos, porque se evitan la

molestia de oírse a sí mismos, y además, como a los instrumentistas de la murga se les paga no para que toquen sino para que callen, cuanto peor tocan tanto más pronto se les hace callar, y más pronto también ganan su dinero.

Los instrumentistas de la murga, con tal que lo que tocan lo toquen mal, pueden tocar lo que les de la gana.

M. Rodríguez”

