

Índice

1	La boquilla y la ligadura	5
2	La lengüeta	6
3	El clarinete	10
4	La embocadura	12
5	La relajación	16
6	La respiración y el apoyo	18
7	La regulación del tono, apertura e interpretación a través del clarinete	21
8	La liberación y la toma de la embocadura	23
9	Las manos y los dedos	28
10	La calidad del tono, tonos pares y poder tónico	31
11	La entonación	35
12	Ejecución en el registro alto	38
13	Técnica, digitaciones básicas y perfeccionamiento de la lectura	41
14	El balance de resistencia en la ejecución. La embocadura en ambos labios	45
15	Procedimientos de ejecución para principiantes. El Sistema de Ritmo Cooley	49
16	El legato. La articulación	51
17	El fraseo, la interpretación y el estilo musical	53
18	Sugerencias de literatura para clarinete	62
19	Estudios selectos	72

Introducción

El propósito primordial de este texto, es ofrecer entre las cubiertas de un volumen único, los métodos empleados exactamente por el autor para enseñar a sus propios alumnos. Existe una gran cantidad de obras musicales de calidad (como los estudios de Rosé, Klosé, Perier, Magnani, Lazarus, Langenus y muchos otros), así como una rica herencia de música de cámara y de solistas. Sin embargo no existe mucha literatura que explique “cómo tocar” este material de una forma correcta y eficaz. Esta opinión se expresa con humildad y respeto hacia las maravillosas contribuciones de artistas como Daniel Bonade, Gustave Langenus, George Waln, James Collis y muchos otros. Sin embargo, este libro puede ser valioso en un enfoque diferente, y si se usa como manual de referencia detallada.

El autor confía en comunicar los sentimientos y los pensamientos subjetivos del intérprete, a medida que examina el proceso de comprensión y produce las soluciones deseadas para cada problema. Naturalmente, la dirección esmerada del maestro en la instrucción preliminar, así como los comentarios inmediatos acerca de cada punto ilustrarán y servirán de incentivo al estudiante.

Lea primeramente el libro completo. De esta forma asegurará el conocimiento esencial para comprender las intenciones del autor. El contenido del libro se aparta intencionalmente de los estudios y el material de práctica encontrado en los “métodos” convencionales. La razón para esto es que la mayoría de las personas lee el texto superficialmente, concentrándose en la música como si esta fuera la llave del secreto del éxito. La *preparación mental* es la base de la práctica correcta, como se hará evidente en la información en estilo narrativo aquí presentada. Las dificultades de sonido son en realidad pruebas de corroboración para el estudiante.

El autor está convencido de que no hay un método único para alcanzar una meta. Hay muchas formas de conseguirlo, dependiendo del entrenamiento previo, los conocimientos fundamentales de música, y el temperamento. El intérprete escoge o cae insospechadamente dentro de una situación molesta y peculiar que trae como resultado los malos hábitos en la ejecución.

En una ocasión, el gran violoncelista Emanuel Feuermann y el autor visitaban al querido amigo Alexander Schuster, también un violoncelista de gran reputación. El Sr. Schuster estaba escribiendo un método de lecciones de violoncello. Estaba ansioso de recibir una evaluación de un “gran maestro,” y le entregó el manuscrito a su invitado. El Sr. Feuermann comenzó a voltear las páginas y minutos después comentó: “Sascha, yo también voy a escribir un método de violoncelo.” Con un gesto indicó un tamaño inusualmente grande para su libro, “Y ya he escogido el título.” Ansiosamente Schuster preguntó, “¿Sí, el título?” Y Feuermann respondió, “Como *no* tocar el violoncelo.”

Después de leer este libro, se puede hacer la sugerencia de titularlo “Como *no* tocar el clarinete.” Puede parecer una colección de deficiencias encontradas en la ejecución del instrumento. Este maestro ha encontrado fallas en intérpretes de todos los niveles. Si ambos el maestro y el alumno comprenden los problemas que ocurren o que se han adquirido, los podrán erradicar y efectuar reemplazos de sonido. El autor ha tratado de ofrecer por lo menos una sugerencia constructiva para cada falla enumerada. Los estudiantes deben entender cual es su meta y deben ser provistos del “saber cómo” conseguirla. Entonces el clarinete cesará de ser el instrumento que se toca con más tensión y el menos flexible de la familia madera-viento.

Es sabido que el aprendizaje más rápido y retentivo se logra cuando la nueva situación se compara a una similar que ya forma parte de los conocimientos del estudiante. Este método ayuda al alumno a sentirse “como en su casa” al tratar esta nueva área, y consecuentemente alertarlo y hacerlo más receptivo. Con esto en mente, el autor ha esforzado en usar tantos símiles como sea posible, escribiéndolos en una forma simple y descriptiva. Al hablar de estirar la carne alrededor de las áreas cercanas a la embocadura, puede decirse, “Tire de la carne hacia abajo, por encima de la mandíbula, de la misma manera que muchos jóvenes estiran la lona sobre la armazón de una canoa de fabricación casera.” Un ejemplo subjetivo a citar con relación a la proyección de la columna de aire es decir que parece como si el aire fuera empujado hacia arriba desde la cintura, pasando la garganta y la cavidad bucal, completamente a través del clarinete, como si se apretara un globo lleno de aire.” Muchas sugerencias dadas aquí están basadas en el “sentimiento,” y no siempre estarán a la par de la ciencia. El autor justifica su uso debido al suceso que ha tenido en la comunicación de ideas musicales a sus estudiantes. Se han incluido ilustraciones y ejemplos musicales para aclarar puntos y para desarrollar los patrones para prácticas futuras.

El arte de tocar el clarinete está diseñado para ofrecerle al lector, estudiante o maestro procedimientos graduales (paso-a-paso), acompañados de toda la asistencia posible. Puede usarse como método de auto-enseñanza. Los conocimientos fundamentales deben ser aprendidos con convicción desde el principio, en fragmentos concretos para repetir, expandir y ejercitarse constantemente. Cada parte individual debe ser practicada por sí misma antes de ser incorporada ejecución completa. Los problemas no siempre surgen cuando el maestro es incapaz de enseñar correctamente los conocimientos básicos, sino porque son ignorados después de su enseñanza. Además antes de que muchos jóvenes produzcan sus primeros sonidos, tienen ideas preconcebidas de como tocar el instrumento. De acuerdo a su veracidad, se debe aplicar tratamiento remedial. Por ejemplo, el niño pequeño que ha observado como

sus amigos o su hermano producen calidad inferior de tono y ataque, etc.; probablemente tendrá más de una serie de fallas en sus patrones. De la misma forma, una embocadura de apariencia tensa (que puede ser correcta) da al observador una impresión incorrecta de tirantez, y probablemente lleve al imitador a formar una embocadura de mordida. La toma de la embocadura puede sonar “golpeada” o “chasqueante,” induciendo al estudiante a golpear la lengua al tocar sus primeras entradas tonales.

Otra razón por la que se pierde la perspectiva fundamental, es la multiplicidad de operaciones simultáneas en una situación de ejecución verdadera. Cuando se añade un nuevo punto, aquellos aprendidos anteriormente tienen la posibilidad de debilitarse, o inclusive desaparecer por completo. Cuando los dedos se convierten en el centro de actividad, debido al aumento de los requisitos técnicos, es muy posible que la velocidad de fluidez respiratoria disminuya a un paso de tortuga, o que cese por completo.

Al examinar las muchas acciones opuestas y sincrónicas que tienen lugar en una presentación musical, es sorprendente que el principiante alcance algún tipo de éxito. El ejecutante debe experimentar la recurrencia del tiempo, y producir alguna evidencia externa como llevar el ritmo con el pie, hacer que la respiración se mueva continuamente hacia adelante, establecer y sostener la presión o fuerza muscular, mover la lengua hacia atrás y hacia delante en momentos predeterminados, y los dedos deben ejecutar todo tipo de combinaciones ascendentes y descendentes. Todas estas acciones son requisitos necesarios, que se añaden a la asimilación e interpretación mental de la notación de una página impresa complicada con los cambiantes valores de tiempo. Por consecuencia, para asegurar una respuesta automática y fácil a estas acciones simultáneas, es imperativo que cada una sea practicada por separado, y luego en combinaciones de dos o tres, y finalmente en su totalidad.

Una de las situaciones más frustrantes y desalentadoras para el estudiante es darse cuenta que algunos de sus hábitos de ejecución son incorrectos y que deben de erradicarse y substituirse por los correctos. La gran impotencia experimentada por este cambio, causa frecuentemente el abandono de los estudios. Estos momentos requieren gran paciencia y delicadeza por parte del maestro. La lección aprendida por ambos el estudiante y el instructor será que el aprendizaje continuo y permanente solo se logra al “apurarse despacio.”

El autor ha encontrado innumerables ocasiones de preguntar a estudiantes novatos, que han tocado por algún tiempo, que es lo que más necesitan. Casi siempre dan la misma respuesta—tienen una toma de embocadura y un tono deficiente. Cuando el estudiante independiente busca ayuda, esta probado que posee una idea poco concreta acerca de sus objetivos de tono y toma de la embocadura. Mientras más notas incorrectas haya tocado, más arraigadas estarán las fallas.

Por muchos años, el autor ha considerado el tono como el más importante de muchos factores. Finalmente, ha llegado a la conclusión de que no importa cuan bello es el tono, siempre es afectado materialmente por la entrada del sonido (ataque), que debe preceder al tono. Estando firmemente convencido de que la mejoría del tono esta correcta en proporción con la facilidad de la toma de embocadura, se deduce que el orden de importancia es la lengua primero, seguida del tono en segundo lugar, y técnica en tercero. Debe mencionarse inmediatamente que una buena formación de la embocadura es un requisito preliminar para lograr el tono y la toma de embocadura. Sin embargo, al trabajar en la solución de estos problemas, y antes de efectuar el ataque, se observará que la atención dada a la lengua se pospone hasta que se pueda controlar y poner en libertad un tono sostenido, de buena calidad.

La técnica puede ser vista como “control” en vez del familiar “cortar césped” sobre gran cantidad de notas, teniendo poca consideración por las actividades que se están efectuando. La técnica se puede comparar a los deberes del gerente de una fábrica, cuyo trabajo es supervisar y coordinar la labor de diferentes máquinas, para que todas se mantengan operando simultáneamente en un constante nivel de alta eficiencia. Los franceses tienen una alta reputación técnica, y se puede aprender mucho imitando sus meticulosas repeticiones lentas, hasta lograr una respuesta automática entre cada escala y cada nota de acorde. La rapidez, considerada por los norteamericanos como el elemento técnico de más importancia, no debe practicarse así. Cuando se logra soltura dentro de cada intervalo practicado, la suma total será un dominio técnico que fluye con facilidad y libertad.

Se presentan otros temas en el texto, para completar la enseñanza: la respiración, la relajación, la posición de la mano, los registros, las voces tonales, la resonancia de la cabeza, la forma de escuchar, las cañas, las boquillas, los instrumentos, y otros factores. Finalmente, la maestría musical—es la selección cuidadosa del buen tono y la técnica, y el buen gusto en estilo y fraseo. La “expresión” no puede enseñarse como lo que la palabra significa, pero los fundamentos del fraseo correcto pueden delinearse con objetividad. Seguramente, seguir y aplicar estos fundamentos, conducirá al intérprete a desarrollar un patrón para expresar correctamente el contenido musical.



1

La boquilla y la ligadura

Buenos clarinetistas, a los que se le da la oportunidad de elegir tocar con una boquilla pobre en un buen clarinete, o con una buena boquilla en un clarinete poco satisfactorio, se verán forzados a hacer lo último, ya que la boquilla es el primer punto de contacto y su reacción afecta grandemente la respuesta del clarinete. No importa lo bueno que sea el instrumento, si la boquilla no responde correctamente, sólo serán posibles resultados pobres. Es raro que la boquilla que viene con un clarinete nuevo combine satisfactoriamente con ese instrumento en particular, incluso, aunque sea de la misma marca. Es un procedimiento correcto, primeramente, seleccionar el clarinete deseado y entonces combinar una boquilla que le venga bien.

El autor selecciona una boquilla según cuatro criterios en el siguiente orden de importancia:

1. Entonación. Una boquilla que suena fuera de tono no sirve, no importa lo bien que responda.
2. Calidad del tono. Una boquilla debe ofrecer una calidad de tono distintiva y deseable, así como cumplir los requisitos de la entonación.
3. "Seguridad." Es absolutamente esencial asegurarse contra chirridos, pero este es un factor que puede ser regulado por un buen artesano. Esta reparación es sólo meritoria si la boquilla ha demostrado tener buena entonación y calidad tonal. Ponga una nueva boquilla a prueba contra chirridos, con los siguientes patrones repetidos:

Ejemplo 1



4. Respuesta. Cada intérprete desea una boquilla que se pueda soplar libremente y que brinde una respuesta adecuada. No es recomendable hacer una selección final sobre esta base hasta que la boquilla haya cumplido los primeros tres requisitos.

Los mejores materiales para las boquillas de clarinete son varillas perforadas de goma (acero-ebonita) o cristal. No invierta dinero en plásticos o en otros materiales coloreados porque, hasta la fecha, son inferiores en calidad tonal.

Al seleccionar una boquilla apropiada para su clarinete, compruebe como afecta las áreas sensibles de entonación que serán discutidas más tarde en el tema "Entonación."

Una vez que se haya seleccionado la boquilla, no frote con la mano la parte exterior, ni permita que un metal u otras superficies rugosas la estropeen. No introduzca una escobilla dentro de la boquilla, en su lugar, lávela cuidadosamente una vez a la semana en agua tibia jabonosa.

Especificaciones Generales:

No hay dos boquillas, aunque sean de la misma marca y tengan las mismas especificaciones, que den el mismo tono o produzcan igual sonido. Esto se debe a factores tanto conocidos como desconocidos.

Es suficiente decir que las dimensiones del orificio deben combinar con las dimensiones internas tanto del barril, como de la extremidad superior. Los rieles no deben ser ni muy anchos ni muy finos. Una punta de once milímetros y medio, de lado a lado, es la más satisfactoria.

Aunque las especificaciones del orificio de una boquilla comprada con un clarinete nuevo prueben ser satisfactorias, es casi cierto que un trabajo de "ajuste a la medida" será necesario. Generalmente, la casa fabricante del instrumento mantiene este servicio. Si no, la compañía puede enviar rápidamente al comprador a un personal capacitado que trabaje revestimientos.

La parte plana de la boquilla debe estar tan nivelada como la mano y el ojo humano (pueden hacerlo con ayuda de instrumentos de medida). El secreto de una boquilla de alta respuesta consiste en quitar un pequeño punto alto aquí, o un punto bajo allá en la parte plana, teniendo cuidado de que el material sea el que corresponde, las dimensiones interiores sean las correctas y que la boquilla posea una curva de resistencia razonablemente precisa y una punta cónica.

Algunos expertos en revestimiento prefieren hacer una leve concavidad en el centro de la parte plana, pero hay peligro de sobrepasarse, permitiendo así, que la lengüeta responda más "vigorosa" por un día o dos, volviéndose "mojada" cuando el lado inferior se moldea hacia adentro, hacia la parte hundida del contorno.

El autor prefiere una boquilla (sin tener en cuenta las dimensiones generales del revestimiento), que muestre una línea fina de separación entre la lengüeta o caña y los rieles de la boquilla con una considerable distancia posterior de aproximadamente 3/8 de pulgada, desde el punto donde termina la abertura de la garganta, y comienza la parte plana. Esto libera grandemente la vibración de la lengüeta, pero si se sobre pasa, resulta un sonido tosco.

Casi siempre debe ser efectuado un balance entre un filo cónico de mediana longitud y una mediana abertura de la punta. Un intérprete nunca debe permitirse a sí mismo acostumbrarse a un revestimiento demasiado abierto. Generalmente, le apetece la poco frecuente amplia libertad del contorno abierto, pero a consecuencia de ésto se forma el círculo vicioso de tener que soplar más fuerte, incrementar la mordida de la mandíbula para

7

La regulación del tono, apertura e interpretación a través del clarinete

La regulación del tono es la manera en que se forma el tono, utilizando la respiración como vehículo. Para efectuar esta regulación, incluiremos la garganta, la lengua, la laringe, la cavidad bucal, los senos nasales superiores, las cavidades de la nariz y la cabeza. Un concepto confuso surge basado en la insistencia en el apoyo respiratorio que da el estudiante desde la profundidad de la cavidad pectoral, que debe estar acompañado de la regulación del tono lo más hacia delante posible en la cavidad bucal. Es vital conocer el propósito de cada proceso y mantener sus funciones separadas. De otra manera, el estudiante comienza a pensar que el control de la respiración es la regulación del tono y que consecuentemente, puede cambiar su fuente de soprido desde el diafragma hacia la garganta y la boca, donde la misma debe ocurrir. También puede tratar de regularlo desde lo profundo de la garganta, y obtendrá por sus esfuerzos un tono desagradable, vacío y gutural.

Verdaderamente, una buena regulación del tono resulta de la recepción natural del aire dentro de la cavidad bucal y de su implantación de forma cómoda hacia delante, contra la lengüeta o por encima o mas allá del pico de la boquilla. Los estudiantes preguntan frecuentemente si debe existir un espacio vacío considerable en la cavidad bucal mientras está tocando. La respuesta está en que ellos lo comprueben por sí mismos en ese momento—mientras escuchan hablar a su maestro, y están relajados, con las lenguas suaves y extendidas bien hacia adelante. Se utiliza la mayor parte de la cavidad bucal, ya que la lengua en su posición natural se encuentra bien al frente, con la parte posterior fuera de la garganta. Esta posición de la lengua deja un espacio vacío en la parte posterior de la cavidad bucal, cerca de la garganta. Una tendencia incorrecta de muchos clarinetistas al tocar es colocar intencionadamente la lengua en la parte posterior de la garganta con el fin de dejar libre el área frontal de la boca, donde hay mucha acción. Esto es completamente erróneo, ya que la lengua debe encontrarse bien adelante y nunca debe colocarse dentro de la garganta de una forma que no sea la natural, pues creará tensión. La solución tanto para la forma como para la posición de la lengua es la *relajación completa*. Concéntrese en hacer que la lengua “vaya” hacia atrás cerca de su base, cuando esté en reposo y también cuando esté tocando. La base de la lengua está unida al hueso hioideo, que forma parte de la mandíbula. De este modo, también la mandíbula debe relajar sus articulaciones durante la interpretación. Practique el movimiento de la mandíbula de lado a lado, mientras interpreta un tono sostenido, hasta que la misma se relaje. Los atletas aconsejan que se relaje la mandíbula hasta que “rebote.” Es inútil relajar la parte delantera de la lengua, si la trasera está tensa. Cuando la embocadura es firme, la lengua puede tornarse por afinidad en una masa muscular incorrecta. El

estudiante debe aprender a mantener la lengua independiente de la firmeza de la embocadura. El estudiante, intencionalmente, también puede hacer de su lengua un nudo puntiagudo para tomar la embocadura, pensando que su acción será más positiva y rápida. Esto echa a perder la regulación del tono, causa tensión en la misma lengua e influye en la tensión de las áreas musculares circundantes. El reverso de la lengua, bien afuera de la garganta, debe arquearse en la parte posterior de la cavidad bucal hasta que casi toque el paladar. Esto persigue dos propósitos. La parte trasera de la lengua se convierte en el punto alto de un canal deslizante por donde el aire es dirigido hacia abajo, directamente a la boquilla y se forma un pasaje (que puede ampliarse o estrecharse según lo exija la ocasión) para regular la resistencia de la columna de aire. Esta resistencia también está parcialmente controlada por el tamaño de la abertura de la laringe (o “caja de voz”) donde se produce la sílaba “Ku.” Esta área debe mantenerse cuidadosamente relajada. En ocasiones, intérpretes avanzados emiten un audible “resoplido nasal” cuando tocan. El cierre no intencional del pasaje mencionado anteriormente causa que el aire comprimido que se ha aglomerado, haga vibrar un poco la membrana del paladar, creando este sonido que se escucha a través de los orificios nasales.

La apertura de la boca

El autor aprendió como perfeccionar “la apertura” de una manera poco ortodoxa, como integrante de la Orquesta Sinfónica de Chicago. En las ocasiones que no tocaba en un concierto nocturno, ya tarde en la noche, sentía deseos de bostezar. Por cortesía, y porque el doctor Frederick Stock se encontraba a escasos pies de él, fue perfeccionando un bostezo con la boca perfectamente cerrada. Si el lector hace el experimento descubrirá que bostezar con los labios cerrados arquea y por consecuencia amplia el área blanda del paladar. Si puede inducirse un bostezo verdadero, se notará también que no sólo se estirará el paladar blando, sino áreas enteras de la parte superior de la cabeza, incluyendo el seno y las cavidades nasales que parecen “abrirse.” Por momentos se experimenta una sensación crepitante alrededor de las trompas de eustaquio, cerca de los oídos. Trate de controlar el bostezo de tal forma, que se centre bien arriba en vez de en la garganta baja. Generalmente la garganta está suficientemente abierta sin un esfuerzo consciente para una mayor ampliación. Un bostezo implica tensión, pero sus valores reales están en mantener esa línea ampliada a la altura del alargamiento durante la relajación, que sigue inmediatamente al mismo. Los estudiantes han mencionado que esta “apertura” es similar a la sensación experimentada alemerger de una piscina. Cuando un intérprete sopla sus notas iniciales de