



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
COORDINACIÓN DE LA MAESTRÍA EN MÚSICA

**EXIGENCIAS DEL REPERTORIO PARA CLARINETE SOLO DE LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XX Y SU REPERCUSIÓN SOBRE EL INTÉRPRETE**

Trabajo de Grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por
Carmen Teresa Borregales

Como requisito parcial para optar al grado académico de
Magister en Música

Realizado con la asesoría de los profesores

Adina Izarra, tutora

Eloy Salgado, co-tutor

Diciembre, 2011



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

Decanato de Estudios de Postgrado

Coordinación de la Maestría en Música

**EXIGENCIAS DEL REPERTORIO PARA CLARINETE SOLO DE LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XX Y SU REPERCUSIÓN SOBRE EL INTÉRPRETE**

Por: Carmen Teresa Borregales

Carnet No.: 0785742

Tutores: Adina Izarra, Eloy Salgado

Diciembre de 2011

Este trabajo de grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

Presidente
Sofía Barreto

Miembro Principal-Tutor
Adina Izarra

Miembro Principal-co-Tutor
Eloy Salgado

Miembro Externo
Víctor Morles

Miembro Externo
Mariaceli Navarro

Fecha: 08/12/2011

DEDICATORIA

*Al maestro más dedicado y afectuoso
que alguna vez una niña de ocho años
pudo haber tenido...
a Claudio Arrieta,
donde quiera que estés.*

AGRADECIMIENTOS

Por alguna razón la dedicatoria y los agradecimientos pueden convertirse en las secciones más complejas del trabajo. Una vez terminado, se busca hacer un repaso por todos los nombres, los rostros, las gentes que directa o indirectamente pusieron su grano de arena en beneficio del tema de investigación. Cuando al final, la religión, la familia y los amigos se convierten en los verdaderos artífices del trabajo.

La Divina Providencia me bendijo con una madre única, tan dura como justa, y siempre amorosa, mi gran motor. Por otra parte, han estado mis tutores Adina y Eloy los verdaderos padres de la “criatura”. A los maestros entrevistados latinoamericanos y europeos, les agradezco profundamente por compartir de manera desinteresada parte de su experiencia: Luis Rossi, Jorge Montilla, Marcelo González, Luis Mora, Carlos Céspedes, Gorgias Sánchez, Jonathan Cohler, Alan Troudart, Marco Mazzini, Paulo Sergio Santos, Orlando Pimentel, Ronald van Spaendonck, Alain Damiens, Harry Saparnaay, Kari Kriikku, Antonio Saiote, Nuno Pinto, Aude Camus y Alcides Rodríguez. En especial aquellos como Anthony Pay, Richard Stoltzman, José Luis Estelléz, Eric Mandat y Karel Dohnal quienes sin conocerme no dudaron en apoyarme y formar parte de esta bella investigación.

A los jóvenes clarinetistas: Edison Gualotuña, Benito Meza, Catalina Ramírez, Jademar Suárez, Régis Vincent, Marly Santamaría, Ivette Geraud, Bryan Crumpler, David Medina, Balázs Rummy, Ranieri Chacón y Valentina Palma. Todos excelentes músicos, con quienes en algunos casos he tenido el privilegio de compartir mis estudios, o mis conocimientos al darles clase, o bien el escenario de algún concurso internacional. Gracias chicos por su interés y diligencia.

Mención aparte merecen: Verónica Rodríguez y nuestras ricas discusiones, Evelio Barazarte con sus consejos y su insistencia por saber “¿cómo vas a hacer el trabajo?”, el profesor Eduardo Lecuna por los libros y su atención al progreso del trabajo, mi buen amigo uruguayo Gervasio Tarragona a quien no le importó la distancia para hacerme llegar un libro estupendo sobre Pierre Boulez del que aprendí muchísimo, mis queridos Iraidá Mora “Charo” y Julio

Moreno por leer mis primeros borradores y apoyarme siempre, la maestra Diana Arismendi por esa rica entrevista y toda su preocupación en torno al desarrollo de la investigación, a mi “mamá” caraqueña Xiomara Cáceres y Marcella Frías por no parar de regañarme y motivarme a continuar con el estudio, mi amiga de la infancia Eduy Urbina quien valiéndose de sus conocimientos antropológicos analizó cuidadosamente la fisonomía del anteproyecto. A la “tocaya de tocayas” Carmen Nieves por hacerme hablar más de lo que suelo hacerlo normalmente logrando que con ello vaciara las mil y una ideas represadas en mi mente con relación a este trabajo, y por supuesto el amigo “kangaroo” Jonathan Byrnes quien me aportó interesantes ideas sobre cómo estructurar el tiempo de trabajo diario en lo que hacía. Necesario es mencionar al maestro Phillip Rehfeldt autor del libro *New Directions for Clarinet*, quien me ayudó a contactar a algunos de los autores de los Trabajos Doctorales que sirven de antecedentes a la presente investigación. Tal es el caso de John Anderson cuya recomendación me dio acceso a una base de datos espectacular.

Sofía Barreto, la persona con quien tracé las primeras líneas que poco a poco dieron forma a la idea principal del trabajo, su interés y constante apoyo fue fundamental. Los jóvenes compositores venezolanos Luis Gómez, Marlon Hernández y Daniel Hurtado por permitirme trabajar con ellos dándome la oportunidad de experimentar un poco más con mi instrumento y crecer como músico. Luis Valero, gracias por tu mente tan abierta y gran sentido del compartir. Asimismo, el “tico” Lenín Izaguirre y los interminables chats creando espacio para la constante discusión. A la querida Yoleidys Valderrama, por su terrible paciencia y vocación de servicio, al igual que Kimsian Melero. No puedo dejar de incluir a mis amigos y colegas Mariaceli Navarro por el material de apoyo, Alcina Azevedo por facilitarme el acceso a importantes maestros de Portugal al igual que Marly Santamaría (mi hermana) quien fuera puente de acceso a maestros de España e Inglaterra; José García por sus traducciones francés-español y Amanda Müller con la traducción portugués-español. Eduardo Plaza por sacudir mis ideas y a Oscar Oropeza por dejarme ¡jurungar su biblioteca!

Love you all guys!



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
COORDINACIÓN DE LA MAESTRÍA EN MÚSICA

**EXIGENCIAS DEL REPERTORIO PARA CLARINETE SOLO DE LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XX Y SU REPERCUSIÓN SOBRE EL INTÉRPRETE**

Por: Carmen Teresa Borregales

Carnet No.: 0785742

Tutores: Adina Izarra, Eloy Salgado

Diciembre de 2011

RESUMEN

El repertorio para clarinete solo de mediados del siglo XX hasta nuestros días evidencia la evolución del lenguaje musical; una vez que dentro del marco de las nuevas técnicas de composición y el estilo de cada compositor, surgen nuevas exigencias para con el intérprete quien debe ahora reinventarse y traspasar los límites de la ejecución más tradicional. Ya no se trata de la utilización de recursos de la técnica extendida del clarinete, sino de elementos extramusicales que hacen de la experiencia interpretativa una actividad interdisciplinaria. Ejemplo de esa exigencia está en obras como: *Harlekin* (1975) de Karlheinz Stockhausen, *Dialogue de L'ombre Double* (1985) de Pierre Boulez y *Tres Noches sin Luna* (1987) de Diana Arismendi las cuales sirven como punto de referencia al presente trabajo. En función de ello, la figura del maestro y de los programas de estudio, constituyen el factor principal que garantiza la formación de clarinetistas con un perfil acorde con las demandas del repertorio más actual. La opinión recogida de maestros americanos y europeos de talla internacional bajo la herramienta de entrevistas guiadas así lo confirma. Hallando justificación en la no menos valiosa perspectiva de jóvenes clarinetistas de alto nivel, estudiantes o egresados de importantes centros de estudio musical. De donde finalmente se cotejan los resultados obtenidos con el fin de revelar una matriz de opinión en torno a la problemática planteada; y que desemboca en la figura de Martin Fröst como un clarinetista propio de su tiempo que no desestima la producción anterior de la literatura del instrumento pero que mantiene siempre la mirada al frente.

PALABRAS CLAVES: clarinete contemporáneo, elementos extramusicales, especialización, perfil del nuevo intérprete, educación musical en Venezuela.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
APROBACIÓN DEL JURADO	ii
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTOS	iv
RESUMEN	vi
ÍNDICE GENERAL	vii
LISTA DE GRÁFICOS	x
INTRODUCCIÓN	1
1. TEMA DE INVESTIGACIÓN	5
1.1. Planteamiento del Problema	5
1.2. Objetivo General	10
1.2.1. Objetivos Específicos	10
1.3. Justificación	11
1.4. Antecedentes	12
2. MARCO REFERENCIAL	14
2.1. Igor Stravinsky: una aproximación a las tres piezas para clarinete solo	14
2.2. Darmstadt 1946 punto de encuentro para una nueva generación de compositores	16
2.3. El Maestro, Olivier Messiaen	17
2.4. Un “enfant terrible” llamado Pierre Boulez	18
2.4.1. Diálogos de la Sombra Doble	21
2.5. Karlheinz Stockhausen: la espacialización de la música y el concepto de fórmula	24
2.5.1. Harlekin	27
2.6. Diana Arismendi: la intuición por encima de la racionalidad	32
2.6.1. Tres Noches sin Luna	34
3. MARCO METODOLÓGICO	41
3.1. Introducción a una nueva concepción del intérprete	41
3.1.1. Bajo una óptica analítica: cotejo de los datos obtenidos	48

3.2. A propósito de los jóvenes clarinetistas	58
3.2.1. Situación de la música contemporánea en su entorno académico	59
3.2.2. Consideraciones a partir del estudio de obras contemporáneas	61
3.2.3. Perspectiva sobre el valor de la importancia de su estudio	63
3.2.4. Recomendaciones finales	63
3.3. Martin Fröst: un clarinetista fuera de serie	65
4. CONCLUSIÓN	70
4.1. Libros, videos y grabaciones recomendadas	78
5. ANEXOS	80
5.1. lista de obras (pág. 4)	80
5.2. lista de obras (pág. 5)	80
5.3. Entrevista a maestros clarinetistas de Europa	80
5.3.1. Alain Damiens (Francia)	80
5.3.2. Harry Sparnaay (Holanda)	84
5.3.3. Kari Kriikku (Finlandia)	86
5.3.4. Anthony Pay (Inglaterra)	88
5.3.5. Antonio Saiote (Portugal)	90
5.3.6. Ronald van Spaendonck (Bélgica)	93
5.3.7. Nuno Pinto (Portugal)	95
5.3.8. José Luis Estelléz (España)	97
5.3.9. Aude Camus (Francia)	99
5.3.10. Karel Dohnal (Rep. Checa)	102
5.4. Entrevista a maestros clarinetistas de América	105
5.4.1. Luis Rossi (Argentina)	105
5.4.2. Richard Stoltzman (Estados Unidos)	108
5.4.3. Jorge Montilla (Venezuela)	110
5.4.4. Marcelo González (Argentina)	116
5.4.5. Paulo Sergio Santos (Brasil)	123
5.4.6. Jonathan Cohler (Estados Unidos)	127

5.4.7. Carlos Céspedes (Argentina)	130
5.4.8. Luis Mora (México)	132
5.4.9. Alcides Rodríguez (Venezuela)	136
5.4.10. Marco Mazzini (Perú)	141
5.4.11. Eric Mandat (Estados Unidos)	145
5.4.12. Alan Troudart (Venezuela)	148
5.4.13. Orlando Pimentel (Venezuela)	150
5.4.14. Gorgias Sánchez (Venezuela)	152
5.5. Lista de jóvenes clarinetistas (breve reseña)	154
5.6. Pensum del Conservatorio de Música Simón Bolívar (programa de clarinete)	156
6. REFERENCIAS	164

LISTA DE GRÁFICOS

	Pág.
Gráfico 1	49
Gráfico 2	50
Gráfico 3	51
Gráfico 4	52
Gráfico 5	53
Gráfico 6	54
Gráfico 7	55
Gráfico 8	56
Gráfico 9	57
Gráfico 10	61
Gráfico 11	62
Gráfico 12	63

INTRODUCCIÓN

La cualidad transformativa del fenómeno musical de occidente, se ve siempre condicionada por todos aquellos eventos que marcan un hito en la historia, trayendo consigo nuevas ideologías, valores estéticos, éticos y morales, acordes a las nuevas necesidades del hombre. Tal es el caso de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), evento del que, una vez superado, poco a poco surgiría un escenario musical mucho más rico y amplio.

Según Salzman (1974), el ciclo que comienza a partir del final de la Segunda Guerra Mundial constituye el punto de partida de una recapitulación de eventos anteriores. Donde ya se habría dado lo que él denomina una primera revolución vanguardista; en sí el autor hace referencia al período de entre guerras que abarca la primera mitad del siglo XX. En consecuencia, a partir del momento histórico antes señalado se produciría una segunda revolución vanguardista que evolucionaría hacia un arte postmodernista (p. 125). Siguiendo un mismo orden de ideas, Marco (2003) lo define como un arte de amplia diversificación estética, en donde todo es posible¹.

De esta manera, debido al impacto que la historia reciente deja en la sociedad, el hombre y su visión del mundo se ven trastocados dando paso a un nuevo individuo, desde el punto de vista tecnológico se tiene una sociedad más avanzada, ahora las necesidades son otras. Al respecto, Morgan (1999) señala que:

El carácter internacional de un 'sólo mundo' que caracterizó al período de postguerra, fue resultado de la rápida expansión de los

¹ Citado por Pérez Valero, 2008, p. 15.

desarrollos tecnológicos, especialmente en el campo del transporte y de las comunicaciones ... El extendido uso de los teléfonos, fonógrafos, radio, televisión y (más recientemente) los ordenadores, junto con la proliferación de publicaciones de todo tipo, produjeron una explosión de comunicaciones que aún continúa en nuestros días y que ha tenido unas profundas consecuencias en nuestra forma de vida y en la imagen que tenemos de nosotros mismos, de nuestros vecinos y sobre todo de aquellos que viven a gran distancia de nosotros. (pp. 346, 347).

Es así como se tienen distintas corrientes o bien distintos estilos compositivos como el expresionismo, el serialismo integral, la música aleatoria, el avant-garde, el minimalismo, entre otros; estilos que al fin y al cabo coinciden en una especie de experimentalismo dentro de un ambiente que carece de principios estéticos prefijados. Tal experimentalismo, teniendo presente que el uso de dicho término se hace de manera general a los efectos del tema que aquí se busca introducir, trajo consigo no sólo una nueva y novedosa manera de ver, entender y hacer música; sino también nuevas formas de tratar a los instrumentos desde un punto de vista idiomático y a los instrumentistas.

En el caso del clarinete, instrumento sobre el cual se fundamenta el tema de esta investigación, se observa cómo a finales del siglo XIX las obras compuestas hasta entonces eran muy populares en toda Europa y parte de América. La lectura que los compositores hicieron de esta situación fue la de que ya se habrían agotado hasta el máximo los recursos del instrumento y, por ende, era el momento para un mayor desarrollo en su mecanismo que les permitiera descubrir nuevos recursos y aprovecharlos. En efecto, ya bien entrado el siglo XX el clarinete cuenta con un mecanismo mucho más sofisticado adaptado a los requerimientos del ejecutante, brindando al compositor la posibilidad de exigir mayores avances ahora en la técnica de ejecución del instrumento (Rees-Davies et al., 1995, pp. 79- 86).

Entre los años cincuenta y setenta del siglo pasado, el descubrimiento y desarrollo de la destreza sobre el uso de recursos de la técnica extendida del clarinete formaba parte del trabajo personal de unos pocos clarinetistas especializados. No es sino hasta 1967 cuando aparece el

libro *New Sounds for Woodwind* del compositor Bruno Bartolozzi, producto de su trabajo con instrumentistas de viento madera de las orquestas de Milán y Florencia a principio de los años sesenta, que se cuenta con una obra que en líneas generales sistematiza e ilustra recursos extendidos tales como los multifónicos y los cuartos de tono para todos los instrumentos de viento madera (Heaton et al., 1995, p. 166). Habrá que esperar hasta el año de 1977 por la primera edición del célebre libro *New Directions for Clarinet* del clarinetista norteamericano Phillip Rehfeldt. Libro donde por primera vez se ofrece un estudio minucioso de la evolución en la técnica de ejecución del clarinete desde 1950 y se plantea una clasificación de las prácticas de ejecución estándares separada de las prácticas de ejecución modernas. Actualmente, existe una segunda edición revisada de dicha obra que data del año 2003.

Partiendo de los experimentos de unos pocos clarinetistas dotados y la subsiguiente aparición de libros de texto como los antes señalados, se inicia un acercamiento al mundo de los efectos o recursos extendidos de la técnica de ejecución tales como: el vibrato, el glissando, los multifónicos, el slap tongue, el frulato, la respiración continua o circular, el smorzato, la ubicación de los dientes sobre la caña, los sonidos producidos con la voz, los trémolos de garganta, etc. Atrás quedaría aquella opinión expresada por Stravinsky en sus conversaciones con Robert Craft (1991) donde aseguraba que: "al comienzo de mi carrera pensaba que el clarinete era incapaz de producir pasajes prolongados con movimientos rápidos de la lengua" (p. 150).

Pero a esto no llegaron los compositores por mera casualidad, todo ha sido parte de un proceso que se ha dado de la mano con los ejecutantes o, en el mejor de los casos, intérpretes. Buena parte del nuevo repertorio contó con la colaboración directa de algún clarinetista muy dotado, o fue pensado para un clarinetista en particular o sencillamente la obra fue compuesta pensando en el instrumento. Por ejemplo, Mozart contó con Anton Stadler, mientras que Brahms quedó prendado del magistral estilo interpretativo de Richard Mühfeld, más adelante Debussy dedicaría su rapsodia para clarinete al maestro Prospère Mimart. Otro ejemplo se halla en Igor Stravinsky quien, como muestra de agradecimiento, dedica al mecenas y clarinetista amateur Werner Reinhart la obra clásica por excelencia del repertorio moderno del clarinete, se trata de las *3 Piezas para Clarinete Solo*. Asimismo, Benny Goodman

comisionaría obras a importantes compositores como Hindemith, Bartók, Poulenc, Milhaud y Copland, ejerciendo así una brillante e importante influencia sobre el repertorio para clarinete en el siglo XX². Bastaría con referirse a la obra de la clarinetista, profesora y escritora británica Pamela Weston en sus valiosos libros: *Clarinet Virtuosi of The Past* (1971) y *Clarinet Virtuosi of Today* (1989), por sólo enumerar dos de ellos, para constatar lo fructífero de la relación compositor-intérprete.

A propósito del papel que juega el intérprete, valga destacar la siguiente opinión:

Los intérpretes han sido los principales auxiliares de nuestro trabajo de prospección, y nos ayudaron a encontrar el estilo interpretativo de nuestra época. Es seguro que la virtuosidad de algunos de ellos incitó a los compositores a escribir para ciertos instrumentos más bien que para otros. (Boulez, P., 1981, p. 407).

Prosigue Boulez con la idea de que ello contribuyó al nacimiento de un repertorio inesperado para los intérpretes quienes de una manera u otra se vieron obligados a forjar un estilo de interpretación que, en opinión del maestro francés, era reflejo fiel del pensamiento de la época. Un repertorio que tomó por sorpresa a muchos, enfatizamos, quienes más que inventarse un estilo interpretativo pudiera considerarse la idea de que lo que realmente necesitaban era reinventarse a sí mismos como intérpretes, un nuevo concepto. Es este pues el centro del presente trabajo, la concepción de un nuevo intérprete sustentado por el análisis de entrevistas sostenidas con maestros clarinetistas de talla internacional. Partiendo del ejemplo de tres obras para clarinete solo ricas en elementos extramusicales que ponen en relieve la cualidad de un arte propio de su época.

² Ver anexos.

1. TEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del Problema:

A partir de 1750 Mannheim se convierte en la vitrina del clarinete, una ventana abierta al mundo que aceleró el proceso de aceptación y reconocimiento de las cualidades tímbricas y de flexibilidad de las que el instrumento hacía gala. Un timbre rico en tonos cálidos y estridentes a la vez, una flexibilidad que mostraba su adecuación para hacer pasajes rápidos y muy virtuosos. En definitiva, un instrumento de vena solista. No en vano compositores como Stamitz, Mozart, Mendelssohn, Beethoven, Weber, Schubert, Brahms, entre otros, sucumbieron ante los encantos de este instrumento dejando obras magistrales que hoy día constituyen verdaderas joyas de la literatura musical³.

En torno a este planteamiento, la figura del ejecutante y más aún la del intérprete adquiere una importancia capital. Insistimos en distinguir al ejecutante del intérprete, donde este último queda muy por encima del otro gracias a la riqueza y complejidad de su arte el cual va mucho más allá de poseer gran destreza técnica en la ejecución del instrumento. Criterio avalado por Boulez (2003, p. 27) cuando señala, en sus conversaciones con Cécile Gilly, que la interpretación no es un acto exclusivamente técnico sino que lo supera en busca de una mayor libertad. Bien decía Igor Stravinsky que “todo intérprete pasa por ser necesariamente un ejecutante; lo contrario no es cierto” (1970, p. 123).

Mención aparte merecen los distintos estilos en los que se ha escrito música para el clarinete. Estilos que han cambiado de una época a otra o bien de un compositor a otro, en especial a

³ Ver anexos.

partir del siglo XX. A propósito Marco (2003) citado por Pérez Valero (2008, p. 11) afirma que: “cada tipo de arte corresponde a un tipo de sociedad y está en correlación con las ideas artísticas, los conocimientos científicos y la realidad social de cada época”.

Como catárticos pudieran catalogarse los eventos que se sucedieron durante la primera mitad del siglo XX. En lo concerniente al entorno musical, el sistema dodecafónico inventado y desarrollado por Schoenberg, en el cual trabajaba desde 1909 y culmina en 1923, constituye uno de los principales si no el principal elemento promotor de los cambios a comienzos de siglo. Parafraseando a Stockhausen⁴ la gran hazaña de Schoenberg consistió en reivindicar la autonomía de los compositores; una autonomía que liberaba a éste del yugo que significaba el gusto imperante en la sociedad y sus medios, libertad para que la música evolucionara sin interferencia. Continúa Stockhausen con la idea de que surge entonces un compositor que le deja en claro a la sociedad que no tolerará maltratos tal como Mozart lo hiciera ante la corte oficial del Arzobispo de Salzburgo cuando llegaba con ocho días de retraso de sus vacaciones en Viena. Anécdota ésta que pareciera banal pero que, sin lugar a dudas, Stockhausen supo utilizar muy inteligentemente haciendo énfasis en el valor del significado que ella encierra.

Otro evento importante se daría en 1946 cuando se inauguraron los primeros cursos de verano para la nueva música en Darmstadt, Alemania. Cursos de carácter internacional que constituyeron un punto de encuentro para jóvenes compositores, intérpretes y académicos quienes, debido al período de guerras, no estaban al tanto de la música de su tiempo y de cómo ésta había evolucionado. Compositores como Berio, Nono, Boulez, Stockhausen, entre muchos otros participaron como jóvenes entusiastas en los primeros años, siendo que más tarde ellos se convertirían en los maestros invitados a dictar cursos y conferencias.

Todo este proceso de descubrimiento, invención y evolución desembocó en un nuevo repertorio, tal como ya se ha señalado en la introducción. Ahora bien, enfocándonos en el clarinete Roger Heaton (et al., 1995) destaca el hecho de que hoy en día no basta con

⁴ Citado por Ross, 2007, p. 427.

interpretar el repertorio que va de Mozart a Poulenc⁵; ello apenas constituye un punto dentro de un cuadro mucho más amplio que comprende el arte de la música clásica de occidente principalmente. Para este autor la música de hoy está más abierta a los convencionalismos, a tomar elementos de la música de otras culturas, adoptar sus ritmos y sonoridades. En consecuencia, tratándose de la interpretación de música tan diversa nos vemos forzados a enfocarnos en el verdadero fundamento de lo que es la ejecución del clarinete (p. 164).

Entendemos que cuando Heaton se refiere al “fundamento” o bien a la esencia de la ejecución del instrumento, lo que busca resaltar es el hecho de que esta nueva música demanda una mayor profundización en el conocimiento y explotación de los recursos del clarinete por medio de la técnica de ejecución. Profundización que se evidencia en la actividad perseverante entre clarinetistas y compositores venezolanos, tal como se muestra en la lista de obras dedicadas o comisionadas por algunos de ellos a continuación:

➤ Jorge Montilla:

Diana Arismendi: *Tres Noches sin Luna* (1987), *Concierto* para clarinete y orq. (2009).

Roberto Cedeño: *Arimka, tocatta coral y fuga* para clarinete y sintetizador (1991).

Fidel Rodríguez: *Concierto* para clarinete y orquesta (no especifica año).

Mischa Zupko: *In Transit* para clar. y piano (2003).

Alfred Prinz: *Sonata 2* para clar. piccolo y piano (2002).

Kenneth Froelich: *Blue Fire* para clar. y cuarteto de cuerdas (2003).

Alexandre Aisenberg: *Arquichorinho* para clar. piccolo y piano (2003).

Víctor Valera: *Crystals* para clarinete en si bemol y piccolo (2000).

Paul Desenne: *La Revoltosa* para clar. piccolo y piano (2000), *Guasa Macabra* para flauta y clar. (2003).

Theresa Martin: *Solar Flair* para dos clarinetes (2004).

James Holst: *Dreamlest* para clar. y piano (2009).

⁵ El subrayado es nuestro.

➤ Eloy salgado:

Paul Desenne: *Sonata* para clar. bajo y piano.

Alonso Toro: *Sonata* para clar. y piano.

Gerardo Gerulewicz: *Tres Cuentos* para clar. y piano.

Omar Acosta: *Tres Mesinos* para clar. solo (no señala la fecha de ninguna).

➤ Valdemar Rodríguez:

Andrés Levell: *Concierto* para clar. y orquesta (2002).

Raimundo Pineda: *Concierto No. 5* para clar. y orquesta (2004).

Blas Emilio Atehortúa: *Concierto No. 1* (1990), *Doble Concierto Op. 224* (2009), *Sonata* para clar. y piano.

Por su parte, la autora de la presente investigación también ha motivado a jóvenes compositores venezolanos en la creación de las siguientes obras que además le han sido dedicadas:

➤ Marlon Hernández: *de los Suburbios* para clarinete solo (2006), *Apología del Ser Humano* para clar. solo y cúpula (2009).

➤ Daniel Hurtado: *Concierto* para clarinete y banda sinfónica (2010).

➤ Luis Ernesto Gómez: *Cantos Veloces* concierto para clar. y orquesta (2011).

Con el fin de ilustrar e indagar más sobre la labor a la que está llamado el intérprete de hoy, en el presente trabajo se toman como punto de referencia tres obras para clarinete solo, haciendo antes un breve repaso por la vida de sus autores y el contexto en que fueron compuestas las mismas: *Harlekin* (1975) de Karlheinz Stockhausen⁶, *Dialogue de l'ombre Double* (1985) de Pierre Boulez⁷ y *Tres Noches sin Luna* (1987) de Diana Arismendi⁸. Tres obras de destacados compositores donde se aprovecha la utilización de elementos extramusicales que brindan al clarinetista la oportunidad de ampliar su experiencia interpretativa, y en donde la noción

⁶ Edición Stockhausen – Verlag.

⁷ Edición Universal.

⁸ Partitura sin editar.

extramusical de la espacialidad del sonido constituye el principal vínculo entre las obras seleccionadas.

En la obra de Stockhausen, el clarinetista debe disfrazarse de arlequín y adoptar toda una postura en torno al personaje que, en cada una de las secciones de la obra, vive una situación diferente requiriendo un poco su actuación, así como de la realización de una serie de movimientos ligados al mundo de la danza y la expresión corporal; también en esta obra hay un juego de luces y toda una disposición específica del escenario que contribuye a crear la atmósfera de la pieza en su totalidad. Por su parte en *Dialogue*, se hace gala de la utilización de recursos tecnológicos tales como altavoces, un reflector y un clarinete pregrabado que es controlado por computador. Finalmente en la obra de Arismendi, el clarinetista debe cantar, otras veces decir versos tomados de un poema de e. e. Cummings, caminar por el escenario, así como producir varios efectos propios de la técnica extendida del instrumento. Cada una de ellas fue escogida por razones específicas. En el caso de *Harlekin* resulta ser una obra de características únicas en el repertorio del clarinete, hasta la fecha de su composición no existía nada similar. Mientras que en *Dialogue*, el criterio de selección se basó, más allá de las características de la obra en sí, en el perfil del compositor; siendo Pierre Boulez uno de los personajes más influyentes en el ámbito de la música contemporánea de mediados del siglo XX desde que se dieron a conocer sus primeras composiciones. Con lo que resulta un privilegio contar con una obra suya para clarinete que además fue compuesta con motivo de una ocasión especial, aspecto que se desarrolla más afondo en el siguiente capítulo. Por su parte, la obra de Diana Arismendi se escoge no sólo por ser de una compositora venezolana sino por ser además la única en su estilo en el país. Para el clarinete ningún otro compositor venezolano ha escrito bajo la perspectiva en que lo hace Arismendi en *Tres Noches sin Luna*. Y naturalmente, la proximidad en las fechas de composición de cada una de las obras también fue un elemento a considerar en esta selección. En definitiva, son éstas obras que representan una nueva concepción de la experiencia musical.

Ante tal concepción, surge entonces el planteamiento de un nuevo ejecutante, el cual refleje claramente las intenciones de esta nueva y novedosa forma de hacer música donde los elementos extramusicales pasan a estar en un primer plano llevando la experiencia musical a

niveles nunca antes explorados. Es así como en este trabajo se introducen una serie de entrevistas hechas a importantes maestros clarinetistas de América y Europa con el objeto de conocer su visión en torno a la nueva música compuesta para el instrumento, en términos de valoración estética, abordaje y enseñanza de este tipo de obras; analizando cada una de las entrevistas para luego comparar los resultados de dicho análisis y establecer conclusiones. Asimismo, se otorga un valor importante a la opinión de jóvenes clarinetistas americanos y europeos egresados de importantes conservatorios, universidades, algunos de ellos participantes de concursos internacionales; donde a manera de breves ensayos se da a conocer la posición de estos sobre la problemática aquí planteada.

Todo ello en base al firme propósito de establecer una matriz de opinión que oriente tanto a profesores como estudiantes en la búsqueda de un nuevo perfil del intérprete en la era actual.

1.2. Objetivo General:

Proponer un perfil para el nuevo intérprete ante la música contemporánea y su repercusión en el proceso de formación de los jóvenes clarinetistas a partir del análisis de entrevistas formuladas a importantes maestros clarinetistas de talla internacional. Todo ello en términos de valoración estética, abordaje y enseñanza de destacadas obras para clarinete solo a partir de la segunda mitad del siglo XX.

1.2.1. Objetivos Específicos:

- Destacar la importancia de las Tres Piezas para Clarinete Solo de Igor Stravinsky y su valor referencial como obra pionera en la composición para clarinete solo de comienzos del siglo XX.
- Reseñar brevemente la obra y tendencias de los compositores Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Diana Arismendi; haciendo énfasis en el contexto que envolvió el proceso creativo durante la composición de las obras que sirven de muestra a este trabajo.

- Evaluar el contenido discursivo de cada obra y su estructura desde del efecto que, sobre el mismo, tienen los recursos de la técnica extendida del clarinete y demás elementos extramusicales empleados.
- Analizar y cotejar las respuestas obtenidas de las diversas entrevistas realizadas a los maestros americanos y europeos, con el fin de comprobar la existencia o no de una matriz de opinión con relación a la percepción que se tiene hoy en día del tipo de obras aquí planteadas así como de la postura que en ese caso debería asumir el intérprete.
- Evaluar la opinión de jóvenes clarinetistas expresa en los escritos que aquí se incluyen, para destacar la importancia del valor de la visión del joven intérprete ante las exigencias del repertorio contemporáneo.

1.3. Justificación

Esta investigación de carácter cualitativo, se fundamenta en el interés por profundizar en lo que ha sido el desarrollo a partir de la segunda mitad del siglo XX de nuevas tendencias en la composición para instrumentos solistas y su incidencia sobre el rol del ejecutante, teniendo como caso de estudio al clarinete. Para ello, se toman como muestra las obras de tres importantes compositores en donde el uso de recursos técnicos y expresivos del instrumento supera el plano netamente musical abordando lo extramusical. Se trata de compositores tales como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez y Diana Arismendi; cuyos trabajos han tenido una resonancia significativa en la literatura del clarinete. Dos maestros europeos hijos de una época de grandes cambios, siendo ellos muchas veces los impulsores de los mismos y, a su vez, una maestra latinoamericana, venezolana quien es fiel representante de una eminente generación de compositores en el país destacándose por ser pionera en Venezuela de estas técnicas y de esta escritura para el clarinete. Todo esto con el propósito de demostrar no sólo la forma cómo se ha redimensionado el lenguaje musical en obras para clarinete solo, sino también cómo por medio de ellas se replantea la figura del intérprete.

1.4. Antecedentes

La ausencia de un antecedente directo que aborde la problemática del intérprete y de la música para clarinete solo tal como aquí se hace, propició la consideración de una serie de trabajos de investigación tanto nacionales como internacionales en donde se plantean ideas que de una u otra forma complementan y sustentan el presente trabajo.

En principio se tiene la Tesis Doctoral de David Carter (2008) acerca del concierto para clarinete de John Corigliano, un enfoque sobre su historia y la forma cómo abordar la obra e interpretarla desde la apreciación de sus grandes intérpretes: Stanley Drucker, Richard Stoltzman, Joaquín Valdepeñas y Larry Combs. Precisamente, en este trabajo se pone de relieve la opinión de estos grandes maestros y solistas de talla internacional como soporte válido y más que sobrado para el planteamiento de alternativas de interpretación así como de solución de problemas técnicos durante el estudio de la obra. Hecho este que se ajusta a la orientación del presente trabajo compartiendo el esquema de entrevistas y análisis de las mismas.

Seguidamente, la Tesis Doctoral de Jennifer Laubenthal (2009) sobre las tendencias observadas en el uso del clarinete por parte de Stravinsky en su producción de 1914 a 1919, constituye una investigación valiosísima desde todo punto de vista para todo aquel clarinetista interesado en parte del repertorio de cámara de este compositor. Especial mención merecen obras como la Historia de un Soldado y las Tres Piezas para Clarinete Solo, siendo esta última pieza pionera del repertorio moderno para el clarinete.

El Trabajo de Investigación del venezolano Luis Pérez Valero (2008), relativo a la Estética Contemporánea en Compositores Venezolanos de Finales del Siglo XX como Creación de la Posmodernidad. Brinda una serie de teorías, pertenecientes a importantes filósofos y músicos, sobre la conceptualización o concepción del arte en tiempos modernos. Guardando una estrecha relación con el criterio sostenido a lo largo del planteamiento del problema del presente trabajo. A su vez, el Trabajo Doctoral de Gary Behm (1992) representa tan sólo un ejemplo del interés por profundizar en el estudio y la difusión de repertorio moderno para

clarinete solo por compositores norteamericanos, con énfasis en el uso de los recursos extendidos del instrumento.

Finalmente, Jaren Hinckley (2002) con un impresionante trabajo también Doctoral donde traslada todas y cada una de las técnicas de actuación del grande del teatro moderno Constantin Stanislavski, expuestas en el libro “*un Actor se Prepara*”, hacia el área pedagógica y de interpretación del clarinetista. Sin lugar a dudas, una investigación que de manera directa coincide con nuestro criterio sobre el nuevo perfil del ejecutante. Un perfil lleno de retos interdisciplinarios como los que son necesarios para la interpretación de una obra como *Harlekin* de Stockhausen.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1. Igor Stravinsky: una aproximación a las tres piezas para clarinete solo

Igor Stravinsky representa “el espejo de su época”, así lo define Serge Gut (et al., 2001), al pasearse por las distintas corrientes de su tiempo e imprimirles su sello, su personalidad. Corrientes que se reflejan dentro de los tres grandes períodos en que se divide su obra: período ruso, neoclásico y serial (pp. 697 - 702). Para Jonathan Cross (et al., 2003, pp. 250-51) Stravinsky es un compositor que traspasa las barreras de su tiempo y se impone aún hoy en el siglo XXI. Esto gracias a lo que el autor denomina como su poder de anticipación, que se aprecia en la mezcla de elementos del llamado arte “culto” y arte “de las masas”, y cuyo ejemplo se encuentra en obras como el *Ragtime para once instrumentos* (1917-18) o el *Ebony Concert para clarinete y banda de jazz* (1945). Sostiene Cross que tomar la música del pasado (haciendo alusión al período neoclásico del maestro ruso) así como la música popular contemporánea y contextualizarla en un nuevo espacio, sugiere abundantes formas compositivas. De donde ya varias generaciones de compositores como Messiaen, Varése, Xenakis, entre otros, tomaron elementos que les hacen estar en deuda con el oriundo de Oranienbaum.

En deuda le estamos también todos los clarinetistas por su cambio de actitud hacia el instrumento, recordemos la cita de nuestra introducción, gracias a lo cual el clarinete tuvo un lugar importante en su repertorio. No sólo dentro de las grandes obras para orquesta como el *Pájaro de Fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La Consagración de la Primavera* (1913); sino en su repertorio de cámara: *Pribaoutki* (1914), *Berceuses du Chant* (1915), *Renard* (1916) y *La Historia de un Soldado* (1918).

Pero sin duda, nos atrevemos a asegurar, la obra más representativa la constituyen sus *3 Piezas para Clarinete Solo* (1918). Al momento de su composición ya Stravinsky tenía suficiente experiencia con el instrumento, basta con observar la manera como hace uso del mismo a lo largo de sus obras anteriores, lo cual le brindó el conocimiento acerca de las posibilidades del clarinete y de todo lo que podía aprovechar de él, tanto en el aspecto tímbrico como de destreza técnica.

Con relación a este tema, es oportuno traer a colación el argumento de la Tesis Doctoral de Jennifer Laubenthal (2009). Trabajo donde se presenta un análisis minucioso acerca del aprovechamiento de las posibilidades del clarinete por parte de Stravinsky en determinadas obras de cámara, con especial énfasis en la riqueza tímbrica de los distintos instrumentos de la familia del clarinete que el compositor emplea, así como la aproximación a una posible justificación para tal fin.

1918 es el año que ve nacer *La Historia de un Soldado*, obra que surge en condiciones muy especiales que empujan al compositor a requerir del soporte de un mecenas, Werner Reinhart. Aquel, en muestra de su agradecimiento, le dedica las *3 Piezas para Clarinete Solo* (1918) y al año siguiente la versión para trío de la *Historia de un Soldado*. En su trabajo, Laubenthal destaca la anécdota que Edmund Allegra⁹ diera a conocer a un alumno suyo, sobre la creencia que se tiene de que la inspiración para las tres piezas surgió luego de que Stravinsky asistiera al concierto de una banda afroamericana de jazz en donde el clarinetista se mantuvo tocando solo aún entre los sets, cautivando así la atención del maestro (pp. 329-30). Tal parece que el clarinetista, del cual nunca se supo el nombre, tocaba blues durante los descansos del resto de la banda. Hallase de esta manera el compositor ante una faceta del clarinete que no le era familiar pero de la que, en definitiva, emergió la idea de darle un tratamiento aún más osado al instrumento.

⁹ Clarinetista italiano radicado en Suiza desde 1916, y quien estrenara todas la obras que Stravinsky dedicó a Reinhart.

En *Las 3 Piezas para Clarinete Solo* se aprovecha entre otras cosas, como sólo una mente aguda podría hacerlo, el encanto y la riqueza tímbrica de los clarinetes en La y Sib bemol respectivamente. Cada una de las piezas destaca un aspecto diferente cada vez; por ejemplo: en la primera pieza con el clarinete en La se mantiene un carácter casi monótono en el registro del *chalmereau*. Ya en la segunda aumenta la dinámica y con ella la gama del registro utilizada, también el elemento rítmico es mucho más complejo típico de obras anteriores como *El Pájaro de Fuego*. Finalmente en la tercera pieza escoge el clarinete en Si bemol, tímbricamente de color más brillante que el anterior; aquí la dinámica es *sempre forte* y la variedad de acentos, articulaciones, metros y ritmos hacen gala del mejor estilo de Stravinsky. Para quien “el principal problema de interpretación de la nueva música es de carácter rítmico”¹⁰.

Naturalmente, en esta sección el análisis formal de la obra escapa a los efectos del presente trabajo de investigación. Lo que se ha pretendido con esta aproximación es justificar el valor de la importancia de estas piezas como obra pilar del repertorio moderno del clarinete en el siglo XX, marcando así un antes y un después que dio paso a un tratamiento cada vez más novedoso, osado y demandante del instrumento.

2.2. Darmstadt 1946 punto de encuentro para una nueva generación de compositores:

Durante el desarrollo de la II Guerra Mundial (1939-1945) preponderó un ambiente de desinformación y siendo que, al término de la guerra, era necesario hallar un medio que permitiese que las nuevas generaciones entraran en contacto nace en 1946 El *Curso Internacional de Verano para la Nueva Música* de Darmstadt, gracias a los esfuerzos de Wolfgang Steinecke. Siendo él mismo quien años más tarde, 1948, fundara El Instituto Internacional de Música de Darmstadt que desde entonces sirve de sede a los cursos¹¹.

¹⁰ Craft, R. (1991, p. 173-74). Conversaciones con Igor Stravinsky.

¹¹ Internationales Musikinstitut Darmstadt, [en línea]. Disponible en: www.internationales-musikinstitut.de [2011, 31 de mayo].

Para Alex Ross (2007) la palabra clave en Darmstadt era *libertad* (p. 427). Y es que no habría podido ser de otra manera, el tiempo de la guerra fue más que suficiente para mantenerse privado del acontecer en el mundo musical. Tener la posibilidad de interactuar con músicos de otros países europeos y no europeos, cada uno con sus planteamientos y diversas técnicas de composición derivó en un ambiente cosmopolita donde la composición, la interpretación y la investigación se dieron cita.

Grandes maestros como René Leibowitz en 1948, y Olivier Messiaen en 1949, asistieron en calidad de conferencistas ejerciendo una gran influencia sobre las jóvenes generaciones. Luego, en años posteriores también participaron figuras como Luciano Berio, Milton Babbitt, Pierre Boulez, Luigi Nono, John Cage, György Ligeti, Luis de Pablo, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen y Mauricio Kagel.

2.3. El Maestro, Olivier Messiaen:

Obligatoria resulta la mención de Oliver Messiaen en este punto, una vez que más allá de lo que él representa como compositor es de suma importancia su labor como maestro. Ya en Darmstadt sorprendió con la obra serial *Modo de Valor y de Intensidad*, aplicando el concepto de la serie a las duraciones, los tipos de ataque y las intensidades; lo que de alguna manera lo catapultó como el gran propulsor de la vanguardia en el siglo XX (Salzman, 1974, p. 147).

Continúa Salzman con la idea de que la relevancia de Messiaen como maestro estuvo también en el hecho de que, luego de la guerra, fue él uno de los pocos en enseñar la técnica serial de composición. Se mostró siempre libre de prejuicios en torno al sistema tonal y la ortodoxia de la mayoría de los seguidores de Schoenberg. Asimismo, habiendo sido el maestro de Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen puede asegurarse su influencia sobre el curso de la música en el período de post guerra y de lo que luego sería la corriente vanguardista (p. 148).

Cabe destacar tres elementos que se entretienen a lo largo de su obra: su amor por la naturaleza enfocado en el canto de los pájaros, lo que le sirviera de infinita fuente de melodía. Luego, su interés por los modos medievales, el canto gregoriano y los ritmos asimétricos de la música

hindú. Finalmente, el gamelán de Java (Machlis, 1979, p. 469). Siendo éstas sus fuentes de inspiración, queda en evidencia a través de su obra, entiéndase como tal tanto a su música como a la resonancia de sus más destacados alumnos Boulez, Stockhausen y Xenakis; la singularidad del bagaje intelectual del que disponía el maestro quien no aspiraba menos que sus alumnos fuesen más allá de las notas. Para él “la música era más que una obra de arte, era un modo de vida, un fuego inextinguible” (Boulez, citado por Machlis, p. 469).

Nada expresa mejor la obra de este gran pedagogo que la siguiente cita:

Al esfumarse definitivamente las anécdotas, o los zigzagues, queda la personalidad de un maestro que nos hizo descubrir la música moderna, percibir qué necesarias, ineluctables, son la investigación y la disciplina. Pero lo que queda más vivamente presente en estos contactos hoy evocados, es la generosidad con que Messiaen distribuía su enseñanza. No pienso sólo en esa generosidad, superficial después de todo, que consiste en prodigar benévolamente su tiempo de lecciones: la vocación pedagógica contiene en sí una parte de apostolado, y no es tan raro observar pruebas de ello. Me refiero a una generosidad más profunda, esa generosidad de comprensión frente a un ser aún joven y maleable, que el maestro se rehúsa a transformar en un simple objeto a modelar, pero en el que imprime sin embargo, a la vez, voluntad e inquietud. (Pierre Boulez, 1981, p.474).

2.4. Un “enfant terrible” llamado Pierre Boulez:

En el libro de Alex Ross (2007) se hace referencia a una anécdota de 1945 en París, durante un concierto en el Teatro de los Campos Elíseos, donde por muchos años se habrían interpretado obras de Igor Stravinsky. En aquella ocasión se presentaban los *Four Norwegian Moods* cuando un grupo de jóvenes dentro del público comenzó a silbar, gritar, abuchear, e incluso se reseña el golpe de un martillo. Naturalmente, para la sociedad francesa aquello fue todo un acontecimiento, un escándalo. En efecto, Poulenc llega a publicar un artículo en *Le Figaro* titulado *Viva Stravinsky* haciendo mención al hecho donde su héroe había sido insultado. Más

tarde se conoció que en una carta Poulenc se dirige a Milhaud, describiéndole a los saboteadores como una “*secta fanática de Messianistas*” (pp. 392-93). “*Secta fanática*” que estuvo encabezada nada más y nada menos que por el aquel entonces joven de veinte años, Pierre Boulez.

En su primera clase con Messiaen, en el Conservatorio de París, ya dio de qué hablar: “... él era muy agradable. Pero repentinamente se tornaba molesto con todo el mundo. Pensaba que todo estaba mal en la música”. Para su maestro era “como un león que había sido desollado vivo, ¡era terrible!” (Messiaen, citado por Ross, p. 392).

Hijo de su tiempo, de una época violenta heredada de la Segunda Guerra Mundial. El arte tenía que expresar otras cosas, ya no había cabida para el romanticismo. En 1948 a la edad de 23 años escribe: “pienso que la música debería ser histeria colectiva y encantamiento, con la violencia de hoy” (citado por Ross, 2007). Y es que Boulez no desperdiciaba oportunidad para hacer gala de su personalidad y actitud reaccionaria ante una sociedad que ya mostraba cambios drásticos, pero que éstos aún no se reflejaban tan claramente en el acontecer musical. Es así como en 1951, con motivo del fallecimiento de Arnold Schoenberg, escribe un obituario en donde por una parte muestra respeto y admiración hacia el maestro que revolucionó el arte de la armonía. Mientras que por la otra lo critica de forma muy tajante, una vez que no hiciera lo mismo en el área rítmica, estructural y formal de su música. Para Pierre el caso Schoenberg era sencillamente “irritante”. De hecho, cierra su escrito con la idea de que, aun cuando su intención no era la de crear un conflicto innecesario, sin ningún atisbo de nostalgia sentencia con la frase “¡Schoenberg ha muerto!” (Citado por Ross, 2007, p. 394). Resultan llamativas o si no encantadoras las maneras cómo se maneja Boulez; a la vista de cualquiera que analice la expresión con que finaliza dicho obituario, queda en claro que con la muerte del maestro de Viena también murió una escuela, una manera de hacer música que queda sin efecto a la luz de los cambios del mundo de la post guerra.

Boulez comienza como un compositor serial, claramente influenciado por Messiaen convirtiéndose en un serialista integral, aquel que aplica el concepto de la serie no sólo a las alturas de los sonidos, sino también al ritmo, las dinámicas, etc. Hacia los años 50 incursiona

en la aleatoriedad y mantiene contacto con Jonh Cage. Ya luego sencillamente tiene un lenguaje propio, no sigue corrientes. La idea del *work in progress* está muy presente, y consiste básicamente en el constante retomar de un material anterior para hacerlo más elaborado o bien para crear material nuevo a partir de él.

En 1976 crea el Ensamble Intercontemporáneo, el motivo para la creación del mismo era fundamentalmente contar con una agrupación que abriera los espacios para la difusión de la música del siglo XX. Los candidatos a tomar parte en el ensamble, jóvenes talentos con o sin experiencia, pero talentosos. Presentaban audiciones muy complejas donde la palabra final la tenía Boulez. En compañía de sus colaboradores, Michel Guy y Nicholas Snowman, determinaron que los músicos del ensamble serían 31 luego de haber hecho un estudio minucioso del repertorio más representativo del siglo XX (Boulez, P. 2003, p. 88).

Como primer objetivo se tenía conocer la música actual que para el momento abarcaba el repertorio de la primera mitad del siglo XX. Esto sin dejar a un lado el repertorio clásico, una vez que el mismo Boulez expresara que no se podía pasar de Haydn a Stockhausen sin haber pasado por Schoenberg por ejemplo. Importante la acotación del maestro, en cuanto al hecho de que los instrumentistas ya para ese momento conocían bien el repertorio del siglo XIX y por ende todas las dificultades técnicas que representaba para su instrumento; cosa que no sucedía con el repertorio moderno, conduciéndolos a un proceso exploratorio de nuevas posibilidades técnicas. El segundo objetivo fue el de interpretar las obras más recientes, descubrirlas y trabajarlas a profundidad a fin de familiarizarse con el nuevo lenguaje. Para ello, una misma obra recién estrenada era programada una y otra vez dentro de los conciertos para cultivar la cercanía de ésta con los músicos. Como tercer objetivo se tiene la relación de los integrantes del ensamble con el IRCAM (L'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) que, aunque no era obligatorio, los acercaba a los experimentos donde ciencia y tecnología se ponen al servicio de la producción musical. Finalmente, el cuarto objetivo se dividiría en tres aspectos: primero el pedagógico, donde los integrantes del ensamble dictan clases a jóvenes instrumentistas en sus últimos años de carrera. Seguidamente está el aspecto de la dirección orquestal, donde se les brinda la oportunidad a jóvenes directores de ponerse al frente de una orquesta o, en este caso, del ensamble. El tercer aspecto

estaría dirigido a los jóvenes compositores, aún en etapa de formación, cuya música pocas veces tienen la oportunidad de escuchar interpretada y además por una agrupación del más alto nivel; por el contrario, suele ser interpretada por otros estudiantes lo cual no permite valorar de forma justa la calidad de sus composiciones. Toda esta información la ofrece Pierre Boulez en sus conversaciones con Cécile Gilly (2003).

Hemos creído conveniente dedicar un párrafo extenso a la descripción de todo lo que es el Ensemble Intercontemporáneo Pierre Boulez, debido a su importancia artística y pedagógica. Es una institución cuya propuesta sintetiza los esfuerzos por revelar, abordar y difundir las diversas producciones del movimiento musical del siglo XX hasta la actualidad.

Ha sido este compositor francés un personaje único, incomparable y tal vez irrepetible. Su actividad no sólo como compositor, sino además como director de orquesta, fundador de importantes instituciones como las arriba señaladas y pedagogo dan muestra del genio que encierra este eterno *enfant terrible*.

2.4.1. Diálogos de la Sombra Doble

Diálogos de la Sombra Doble (1985), o *Dialogue de l'ombre Double* de su título original en francés, nace con motivo de la celebración de los 60 años de Luciano Berio. Se trata de una pieza para clarinete solo, o *clarinette première*, en la que se sostiene un diálogo entre el clarinetista y su sombra reflejada al fondo del escenario y representada al mismo tiempo por un clarinete pregrabado, o *clarinette double*, cuya proyección se realiza a través de seis parlantes distribuidos en la sala según las especificaciones impuestas por el compositor.

El concepto de la sombra es tomado por Boulez de una escena de la célebre obra del teatro francés *Le Soulier de Satin* (1924)¹² de Paul Claudel. Específicamente, se basa en la escena titulada *l'ombre double* o sombra doble, donde la sombra de un hombre y una mujer se reflejan en una pared y la misma es tratada como un único personaje. En el caso de los

¹² *El Zapato de Raso*, en su traducción al español, obra que se inmortalizó en la película de Manoel de Oliveira.

Diálogos de la Sombra Doble, la disposición del solista, los parlantes, el público y demás elementos que entran en escena es establecida por Boulez de la siguiente manera:

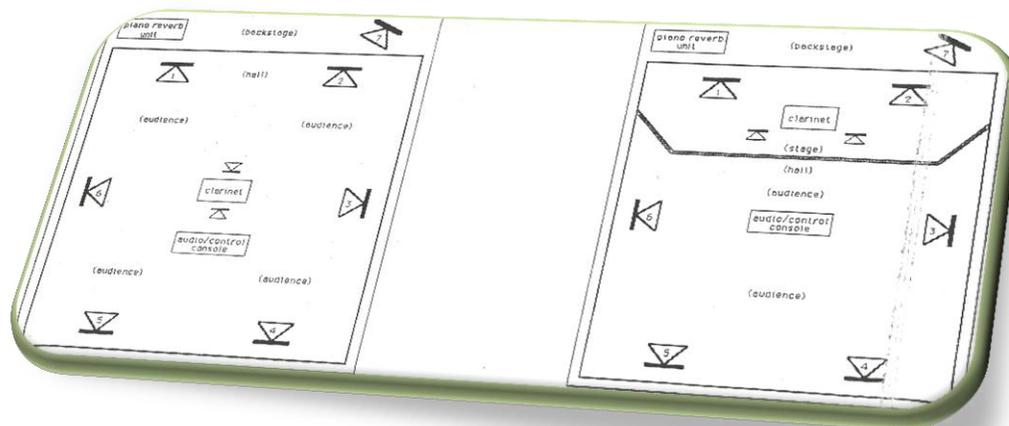


Fig. 1 Fuente: Universal Edition (1985)

Cabe destacar que también se dispone de 2 elementos extra: un proyector que ilumina al clarinetista que toca en vivo, aumentando o disminuyendo el foco sobre él o su sombra según sea necesario a los efectos de la pieza. Asimismo, se dispone de un micrófono que va desde la ubicación del clarinetista hasta el ala inferior de un piano, tal como se observa en la figura 2 teniendo como función obtener el eco, en algunos momentos, del sonido del clarinete que se ejecuta en vivo y para lo cual se requiere de un séptimo parlante.

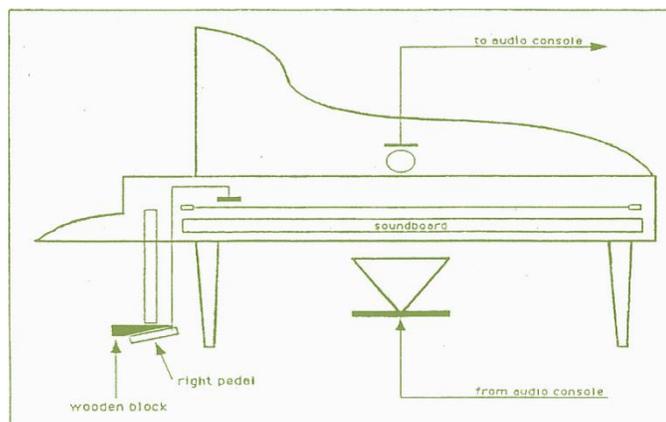


Fig. 2 Fuente: Universal Edition (1985)

En una entrevista con Jean-Pierre Derrien en 1998 a propósito de la grabación de esta obra junto a *Répons* también del mismo compositor; Boulez reconoce que *Dialogue* de alguna manera constituye una prolongación de la idea de *Répons* donde, aunque en vez de seis solistas sólo se emplea uno, se mantiene el recurso de los parlantes en pro de la especialización del sonido. Para tener una idea más clara se presenta a continuación el diagrama de la obra:

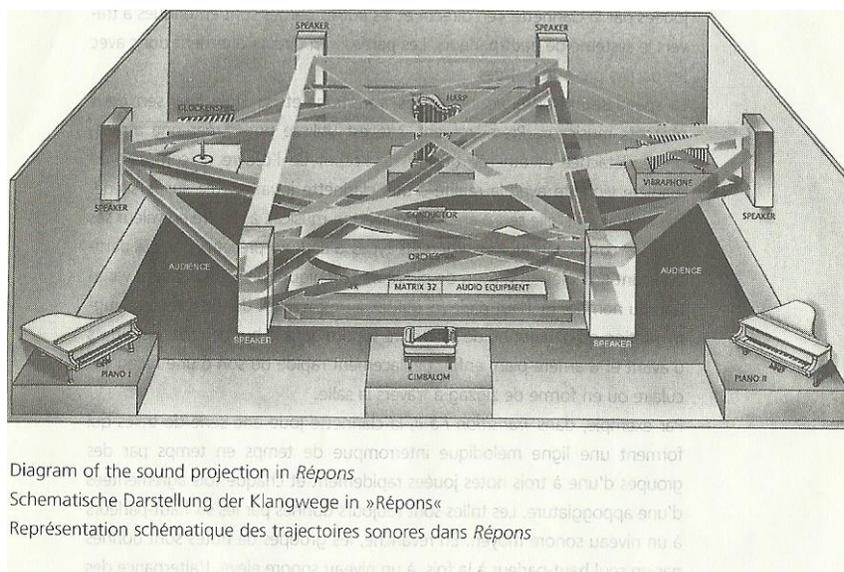


Fig. 3. Fuente: Boulez, P. (1998) *Répons – Dialogue de l'ombre doublé [CD]*. Hamburg: Deutsche Grammophon.

Por otra parte se cuenta con la opinión de Alain Damiens, clarinetista principal del Ensemble Intercontemporáneo y responsable de la grabación a la que se hace referencia en el párrafo anterior, en la que el maestro expresa durante una clase magistral en Caracas que *Dialogue* está basada en uno de los cuadernos de una obra anterior, *Domaines* (1968-69). De la que existen 2 versiones, una para clarinete solo y otra para clarinete y orquesta. Esta pequeña referencia sirve de ejemplo al concepto de *work in progress* del maestro francés. Asimismo, es importante señalar que la estructura formal de *Dialogue de l'ombre Double* consiste en una sigla inicial, seguida por seis estrofas conectadas por cinco transiciones, hasta llegar a la sigla final.

Para el propio Boulez resulta evidente la dimensión teatral de *Dialogue* (entrevista con Jean-Pierre Derrien, 1998). Y no se refiere a la escena de la citada obra de Claudel, sino al efecto

que se crea durante el performance una vez que se tiene sobre el escenario a un clarinetista ejecutando en vivo la voz principal, sumado al impacto del proyector que hace énfasis tanto en la presencia del clarinetista como en su sombra y, naturalmente, la atmósfera que se crea a partir de la aparición y desaparición o bien el juego sonoro por medio del cual va pasando la voz del clarinete pregrabado de un parlante a otro, o de manera simultánea, o en zigzag. Todo ello da vida a un evento sonoro y musical enriquecido con elementos hasta ahora ajenos a una producción musical para clarinete solo.

2.5. Karlheinz Stockhausen: la espacialización de la música y el concepto de fórmula

Al igual que Boulez, Stockhausen fue heredero del espíritu atrevido establecido por las condiciones de una época violenta. Ya no se siguen esquemas, por el contrario éstos se rompen haciendo espacio para nuevas tendencias. El mismo Stockhausen expresaría en una entrevista que data de 1968 lo siguiente:

Hoy es distinto el modo de aproximarse a la música: en lo que a mí concierne, tengo un modo de aproximarme científico; si se quiere, el de un biólogo que pretende ver cómo están las cosas ... No me interesa ya nada la cuestión de la expresión; hoy lo verdaderamente importante es que la música represente, efectivamente, una evolución del espíritu, como si de una nueva ciencia se tratara. (Citado por Fubini, 2005, p. 493).

Hacia la segunda mitad del siglo XX su figura emerge como una de las grandes abanderadas de la vanguardia europea. Éste llegó a definirse a sí mismo como el “proveedor” de la música serial, puntillista, electrónica, espacial, aleatoria, escénica, universal, espiritual, y de la composición de fórmula, entre muchas otras (Ross, 2007, p. 428). Destacándose muy por encima del resto sus aportes en el campo de la música electrónica, como resultado de su experiencia en el estudio de música electrónica de la Radio de Colonia bajo la dirección de su fundador Herbert Eimert. Hasta tener gran resonancia incluso más allá de los límites de la música culta, influyendo sobre músicos populares tales como: Paul McCartney, John Lennon,

Frank Zappa, Bjork, Charles Mingus, Miles Davis, entre otros¹³. Su obra más representativa en este género sería *Gesang der Jünglinge o Canto de los Adolescentes (1955-56)*.

A partir de *Gesang der Jünglinge*, Stockhausen comienza a profundizar en el concepto de la espacialización del sonido. Por tratarse de música electrónica, allí la espacialización se da por medio del uso de parlantes ubicados en distintos puntos de la sala de conciertos y alrededor del público para lograr el efecto del sonido en movimiento. Sin embargo, tal objetivo también puede ser logrado por el movimiento del intérprete:

Mis intérpretes deben poder moverse libremente entre el público y en cualquier lugar del espacio acústico y, por esta razón, deben aprender de memoria su parte y la de los demás, y tocar sin que nadie los dirija y coordine. ¡Soy el único compositor que realiza un trabajo de este tipo! Mi música rompe los esquemas tradicionales y plantea múltiples problemas que son la razón de sus dificultades en cada ejecución¹⁴.

Mantra (1970) es el nombre que lleva por título otra de las composiciones que marcaron un hito dentro de su creación una vez que en ella desarrollara una técnica que, en adelante, emplearía en todas sus composiciones. Se trata del concepto de *fórmula* sobre el que se basa la obra, y el cual fue producto de una “evolución orgánica a partir de la técnica serial” (Schenardi, A. 1995). En principio, funcionaba como una fórmula matemática de donde se podían generar diversidad de formas¹⁵. Vista como una evolución de la técnica serial de Schoenberg, va más allá del establecimiento de una serie de intervalos y alturas, definiendo una línea melódica en donde cada sonido tendrá asignado una altura, una dinámica, un ritmo, un timbre y una duración específicos, y será a partir de allí que se desarrolle toda la

¹³ Stockhausen y los Beatles, [en línea]. Disponible en: <http://www.stockhausen.org> [2011, 6 de junio].

¹⁴ Schenardi, A. (1995). Música en Forma de Espacio. *Amadeus*, (28), 43-47.

¹⁵ Castillo, J. (1996). Stockhausen, [en línea]. Disponible en: <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/anteriores/n145/7045.htm>. [2011, 6 de junio].

composición¹⁶. En otras palabras, Stockhausen argumentaba que dentro de cada sonido pueden reconocerse cinco dimensiones básicas: altura, intensidad, duración, timbre y posición en el espacio. De donde luego se derivarían el resto de elementos que constituyen la música, a saber: color, densidad de la textura, melodía, armonía, registro, tempo, ritmo y metro (Machlis, 1979, p.489). Esta manera de concebir el fenómeno musical da muestra de la aproximación científica a la que Stockhausen hacía referencia en la cita del comienzo de esta sección.

Al igual que Boulez, con quien sostuvo una amistad, recibió clases con Messiaen en París durante 1953. Asimismo, también asistió a los cursos de Darmstadt siendo que años más tarde se convertiría en uno de sus conferencistas:

En cuanto a Darmstadt, donde impartí clases durante veintiún años, era el lugar en el que los compositores podíamos ejecutar nuestras obras e intercambiar cada año informaciones y análisis en favor de una música que se orientaba hacia regiones desconocidas. Actualmente, en cambio, asistimos a un momento de relajación internacional, en el que los compositores noveles se interesan todavía por las posibilidades tradicionales, afirmándose en posiciones retrospectivas. (Schenardi, A. p. 44).

De la presente cita se pueden dar un par de lecturas. La primera, coincide con la descripción más divulgada y aceptada sobre los cursos de verano en Darmstadt, con relación a su relevancia como espacio dispuesto para la experimentación y el conocimiento de nuevas tendencias. Mas sin embargo, de una segunda lectura se infiere que la evaluación más actual, considerando la fecha de publicación de la entrevista (1995), no es para nada positiva. Por el contrario, siguiendo la línea de pensamiento del compositor revela un cierto estancamiento y un retroceso.

¹⁶ Formula Composition, [en línea]. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/Formula_composition. [2011, 6 de junio].

En 1994 queda establecida la Stockhausen Foundation for Music, una fundación sin fines de lucro. Su principal objetivo era y sigue siendo el de mantener un archivo con toda la música, los scores, grabaciones, instrumentos, escritos, instrucciones sobre vestuario, fotos; es decir, todo aquello que conforma la obra de Karlheinz Stockhausen. Conscientes de su valor nace la iniciativa que en 1998 da a luz al primer Stockhausen-Kurses-Kürten. Un curso donde el maestro compositor vio realizado su sueño de instruir a otros sobre cómo abordar su música, cómo interpretarla y llevarla a escena¹⁷. En este sentido, aun cuando las circunstancias hayan sido otras, observamos una similitud con la labor formadora de Pierre Boulez y el Ensemble Intercontemporáneo en función de asegurarle un futuro a la música contemporánea por medio de la consolidación de espacios para su promoción y difusión.

2.5.1. Harlekin:

Es una obra para clarinete solo de 1975, escrita y dedicada a la clarinetista norteamericana Suzanne Stephens. En ella se representa a la figura de un arlequín, personaje emblemático de la Comedia dell'Arte, que renace en el cuerpo de un clarinetista. Quien debe entonces usar un disfraz de arlequín y zapatillas de ballet, según las demandas que plantea la interpretación de la pieza.

*Harlekin*¹⁸ cuenta con un antecedente directo en *Inori* (1973-75), obra en que el compositor emplea como solista a un mimo y bailarín que se coloca frente a una gran orquesta realizando una serie de gestos que van en estrecha concordancia con los sonidos producidos por la orquesta. Con relación a esta creación Karlheinz señala lo siguiente:

Por primera vez me he propuesto medir cada gesto con precisión, es decir que en cada movimiento el tiempo esté exactamente definido. He tenido que inventar una anotación totalmente específica para describir los movimientos. Ha sido preciso, después, expresar esto por medio de notas ... es un método que he tenido que derivar

¹⁷ Stockhausen Foundation for Music [en línea]. Disponible en: <http://www.stockhausen.org> [2011, 6 de junio].

¹⁸ Arlequín, en su traducción al español.

enteramente del mismo proceso, no tenía ninguna referencia. Una cosa así no existe en ninguna parte. (Entrevista con K. Stockhausen, 1973, pp. 27-28).

Se evidencia claramente la experiencia adquirida por el maestro compositor en la elaboración de *Inori*, y su aplicación en *Harlekin* tal como se aprecia en la siguiente figura donde se indica el ritmo a reproducir con los pies:

"Harlekin's Tanz"
SEHR SCHNELL (ca 170)

Von hier ab hinreißender Tanz mit großen Sprüngen und räumlichen Änderungen (auch extreme Bühnenränder, Ecken, Wände ausnutzen und manchmal nur für einen Teil des Publikums oder nur für eine einzelne Person in der ersten Reihe spielen); mit leiseren Bewegungen, die bei jedem längeren Kinetikabstand in einer Pose stillhalten. Die schnellen Stellen sollen rhythmisch ähnlich wie Steppentanz klingen. Was zu schwierig ist, kann vereinfacht werden.

quasi steppen

ganz weiche Bewegung

ganz weiche Bewegung

auf Zehen hüpfen

von hier ab jeden staccato-Ton in eine andere Richtung blasen (oben ↔ unten, links ↔ rechts, auch zur Seite und nach hinten.)

mit großem Schwung l. Bein $\frac{1}{2}$ Schritt nach hinten | l. Bein aufsetzen | r. Bein l. Bein nachschlagen

Indica que la forma de danzar realizando el ritmo aquí indicado, debe parecerse al Tap.

Indica que debe escucharse el valor total de la figura deslizando el pie en el suelo.

Señala un golpe con el talón del pie.

Fig. 4 Fuente: Stockhausen-Verlag

Harlekin está basado en el concepto de fórmula ya desarrollado por Stockhausen en 1970. El maestro clarinetista argentino Marcelo González¹⁹, describe el uso de la fórmula de la siguiente manera:

Como en la mayoría de las obras de Stockhausen, aún en las más tempranas, toda una pieza musical se construye a partir de un boceto, un bosquejo muy general que da forma a la estructura de la obra. En el caso de “HARLEKIN”, deriva de una sola onda sonora, extensa, que partiendo del agudo, se expande en todo el registro, para aquietarse en el grave vibrando allí lentamente, y luego - casi como una imagen espejada - comienza a ascender otra vez para contraerse en una sola nota aguda. González, M (2010). *Harlekin, una Nueva Noción de Intérprete Musical*, [en línea]. Disponible en: http://www.sulponticello.com/wp-content/uploads/2010/03/20100228-PDF_harlekin-marcelo-gonzalez.pdf. [2011, 8 de junio].

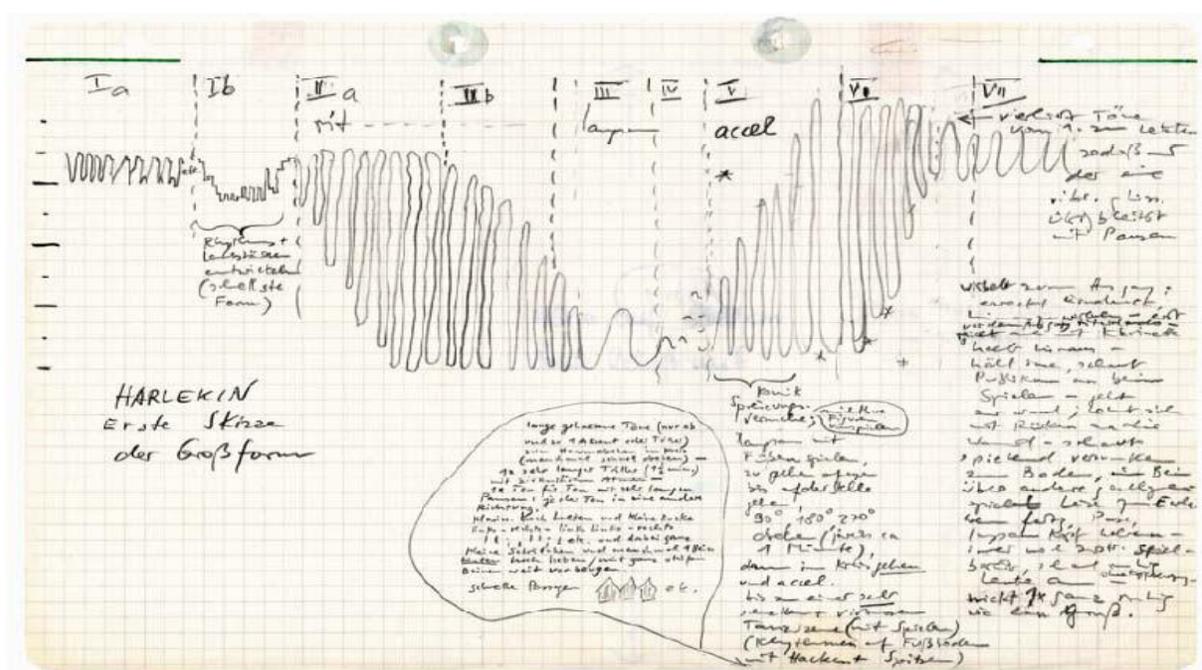


Fig. 5 Fuente: folleto del Cd 25 de la colección Stockhausen

¹⁹ Quien fuera ganador en 2004 del premio a la mejor interpretación de la obra en los Stockhausen-Kurses-Kürten, en presencia del compositor y luego de mes y medio de trabajo intensivo bajo la tutela de Suzanne Stephens.

El boceto anterior es una ilustración de la estructura de la obra. Sin embargo, la fórmula sobre la cual se basa se halla en su forma original en el episodio del *Lírico Enamorado*:

"Der verliebte Lyriker" / "The Enamoured Lyric"

Fig. 6 Fuente: Stockhausen-Verlag (1978)

Stockhausen no deja nada al azar, señala hasta el más mínimo detalle no sólo sobre la partitura, sino en una serie de instrucciones que se hallan en la introducción a la edición de la misma. En ellas se determina que el *Harlekin* puede ser interpretado tanto por un hombre como por una mujer y que, además, debe tener dotes para el baile y se hace la recomendación de que tome lecciones de baile y pantomima a fin de cumplir satisfactoriamente con las exigencias del performance.

Al comienzo de la obra el arlequín aparece bajo la figura de un clarinetista, siendo desde entonces un músico por completo. Descendiendo desde las alturas en forma de espiral hasta quedar de rodillas frente al público, presenta en ese tiempo toda su melodía para luego regresar a las alturas de donde vino, nuevamente, ascendiendo en espiral. Asimismo, durante el tiempo que el arlequín está frente al público, representado en el punto del boceto (fig. 5) donde la onda se ensancha mucho más, se pasea por diversos personajes con lo que marca las distintas secciones en que se estructura la obra. Los personajes son: el mensajero de los

sueños, el constructor lúdico, el lírico enamorado, el profesor pedante, el bufón burlesco, el bailarín apasionado y el espíritu exaltado del trompo.

Stockhausen plantea dos opciones más de cómo ejecutar el *Harlekin*: en la primera propone la inclusión de un percusionista, en el caso de que el clarinetista sólo quiera abordar la interpretación desde una postura únicamente instrumental, que ejecute sobre el redoblante el ritmo que se habría de hacer con los pies. Es necesario que el percusionista no use baquetas, sino que reproduzca el ritmo utilizando sus propios dedos y que exista diferencia de color entre un golpe y otro. La intención, es la de aludir al sonido de un pie diferenciado del otro. También, éste debe estar sentado en el suelo, muy cerca del clarinetista y ambos deben tocar preferiblemente de memoria. Ahora bien, una tercera opción sería la de que el clarinetista, limitándose a la ejecución instrumental, incluya a un bailarín vestido de arlequín y con un clarinete en mano. Para que sea éste quien dance y efectúe los ritmos de los pies, recayendo sobre él la transmisión del efecto visual (Stockhausen, K. 1978, p. VI).

De esta manera se tiene una pieza para clarinete solo sin parangón en lo que hasta ahora se conoce como el repertorio estándar del instrumento. Más allá de las exigencias técnicas en cuanto a la dificultad de ejecución, son todos aquellos elementos extras a la música los que hacen de ella una obra magistralmente concebida digna del reconocimiento como pionera de la composición de vanguardia para el clarinete.

2.6. Diana Arismendi: la intuición por encima de la racionalidad

Compositora venezolana de amplia y reconocida trayectoria. Desde temprana edad comienza sus estudios musicales y ya a los 15 años estaba en las clases de armonía de Inocente Carreño, donde nacería su interés por la composición. En efecto, rápidamente mostró interés por corrientes de vanguardia tanto en las artes plásticas, como en la literatura especialmente latinoamericana, el cine y la música; lo que la incentivó a cursar la materia de *música*

contemporánea dictada por el maestro uruguayo Antonio Mastrogiovanni quien fuera su primer maestro de composición²⁰.

En 1982 parte a Francia con el objeto estudiar composición en la *École Normale de Musique* en París, para esa entonces centro de vanguardias. Por ejemplo, al momento de su llegada a Francia el Ensamble Intercontemporáneo Pierre Boulez ya llevaba 6 años trabajando. A su vez, de 1984 a 1985 trabaja en el *Groupe de Recherches Musicaux* (GRM) de París en la práctica y creación de música electroacústica²¹. Tuvo entonces oportunidad de estar en el lugar y el momento indicado, al entrar en contacto directo con lo verdaderamente contemporáneo de la época. Ella misma asegura que:

... había oído toda la música contemporánea de la época. Muchas veces escuché en París a un clarinetista que tocaba mucho la música de Stockhausen, de cámara y solo, también había estado en un seminario no de clarinetistas sino de trompeta con el propio hijo de Stockhausen, Markus. Y quería escribir algo para instrumento solo. (Arismendi, D. Comunicación personal. 2008, octubre).

Notable ha sido su labor como compositora, profesora e investigadora desde su llegada al país en 1986. Destacándose como profesora y directora de programas académicos del *Conservatorio de Música Simón Bolívar*, profesora de composición de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar en donde, también, ha desempeñado el cargo de coordinadora. En la universidad Central de Venezuela ha dictado clases y seminarios para la Maestría en Musicología Latinoamericana. Precisamente, con relación a la música latinoamericana, mantiene una constante línea de investigación que la cataloga como conferencista a nivel internacional frecuentemente invitada a países de América y Europa. Paralelamente, ha formado parte de la junta directiva de la *Sociedad Venezolana de Música Contemporánea*, así como de muchas otras instituciones a nivel nacional.

²⁰ Arismendi, D. (dianaarismendi1@gmail.com) (2008, 25 de junio). Respuesta a tu Cuestionario. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

²¹ Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (2007). Directorio de Compositores: Diana Arismendi, [en línea]. Disponible en: <http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/directorio.html> [2011, 9 de junio].

Desde 1996 es Directora Ejecutiva del *Festival Latinoamericano de Música* que se realiza todos los años en Caracas, Venezuela. Más recientemente, lidera el programa de la *Academia Nacional de Composición* para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela incluyendo el trabajo creativo con niños desde los 8 años. Labor que concuerda con su opinión en relación con la iniciación de jóvenes estudiantes de música y sus primeros encuentros con la música contemporánea:

... la música es una sola y puede enseñarse sin prejuicios y con naturalidad, desde temprana edad. Los pintores aprenden dibujo, aprenden técnicas tradicionales pero se enfrentan a la obra desde temprano y también a la contemporaneidad²².

Continuando con la misma entrevista de donde se extrae la cita anterior, es importante destacar su postura ante las nuevas tendencias y técnicas de composición. En efecto, para Arismendi hacia el final del siglo XX se establece una similitud con el período Barroco, gracias al gran desarrollo en el diseño y la construcción de los instrumentos musicales. Lo cual genera la evolución de las técnicas de ejecución y de aprendizaje instrumental. Opina que cada vez se aprende más rápido, se identifican más rápidamente los talentos y por tanto los compositores pueden exigir más. Opinión, que coincide por entero con la problemática planteada desde la introducción de este trabajo de investigación.

2.6.1. Tres Noches sin Luna

Compuesta en 1987 y concebida bajo la referencia de la calidad interpretativa del clarinetista venezolano Jorge Montilla. En ese sentido es un claro ejemplo de lo que reseñaba Pamela Weston en sus libros, acerca del origen de una obra cuando era producto de la admiración de un compositor hacia un ejecutante en particular.

²² Arismendi, D. (dianaarismendi1@gmail.com) (2008, 25 de junio). Respuesta a tu Cuestionario. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

Debe su nombre a las circunstancias en las que fue compuesta. Tres noches continuas sin lograr concebir el sueño, impulsaron a la compositora a levantarse y componer estas tres piezas para clarinete solo, una por cada noche. Asimismo, apenas hacía un año de su regreso a Venezuela y durante sus últimos años en Francia se vio influenciada por la obra del poeta e. e. Cummings. Más que por el poeta en sí, por los compositores que se apoyaban en su obra: Boulez, Berio, Stockhausen, entre otros. “Era el poeta de moda, que propuso una poesía libre, sin rima y que buscó plasmar el principio de espacialidad en el papel”²³. De allí que la compositora venezolana escogiera uno de sus poemas, o bien algunos versos escogidos al azar y en base al efecto que perseguía, para insertarlos como elemento extramusical a la obra. Siendo que el clarinetista debe, en algunos casos, repetir o entonar versos completos o frases del poema. Así como también, desplazarse por el escenario a fin de buscar ese efecto del sonido en movimiento y dar de esta manera una sensación de espacialidad²⁴.

(Desde el fondo del escenario, repita uno de los textos tres veces rápido y sin interrupción
(From the back stage, repeat one of the text three times fast and without interruption)

Je suis un mendiant toujours qui mendie dans ton esprit
 Soy un mendigo siempre que mendiga en tu espíritu

The figure shows a musical score for a clarinet. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and dynamics are indicated by markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). There are also performance instructions: *pp* with a double-headed arrow, *p* with a double-headed arrow, *mp* with a double-headed arrow, and *p* with a double-headed arrow. A circled '2' is marked above the staff with a handwritten arrow pointing to it and the word 'Respirar' (Breathe) written above. The score consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together.

Fig. 7 Fuente: Diana Arismendi (1987)

La compositora hace hincapié en la relación música-texto como elemento que proporciona forma a la obra. La figura siete corresponde al comienzo del primer movimiento, donde el clarinetista pronuncia el texto a medida que camina desde el fondo del escenario hacia el frente; poniendo al sonido de su voz en movimiento para crear un efecto de aproximación, de abordaje hacia la audiencia. Vale resaltar la introducción del texto en francés, español o inglés,

²³ Arismendi, D. (2008). Entrevista personal con Carmen T. Borregales. Caracas, Universidad Simón Bolívar.

²⁴ Arismendi, D. (2008). Entrevista personal con Carmen T. Borregales. Caracas, Universidad Simón Bolívar.

como se verá más adelante, se debe a que para aquel momento Arismendi disponía de una versión bilingüe (francés/inglés) de la obra de Cummings y decide valerse del texto en una versión u otra, incluyendo a veces su lengua materna, por la fuerza del idioma: "... fue una cosa absolutamente intuitiva, sentía la fuerza del texto en inglés o en francés" (Arismendi, D. 2008). Más adelante, asegura que no consideró el número de sílabas en relación con el ritmo, o el aspecto fonético de un idioma u otro. Asimismo, al observar la partitura resulta curioso el hecho de que aun cuando existe una cifra indicadora de compás no hay barra divisoria y la duración de las notas queda entonces definida a voluntad del intérprete. De este modo, la obra sugiere una composición de estructura flexible muy abierta hacia un campo irracional e intuitivo que, además, adhiere la carga semántica de versos tomados de e.e. Cummings:

Son tres momentos que están bien mezclados al poema como te decía, y sí me encargué de tener ciertos gestos. Gestos llamo yo a ciertas células musicales que se repiten y dan cierta coherencia, aunque yo no estaba muy preocupada por eso, yo creo que la coherencia formal se la da el hecho de que hay un tratamiento bastante unificado del instrumento. Yo intenté ser muy idiomática y de explotar recursos que en ese momento eran conocidos obviamente, pero que agrupados de cierta forma se salían de lo más tradicional (Arismendi, D. Entrevista. 2008, octubre).

Edward Estlin Cummings (1894 - 1962) fue un poeta norteamericano muy seguido en el siglo XX. Sus poemas se caracterizaron por romper con la estructura tradicional del verso conocida hasta entonces; apostando por una concepción musical de la línea poética al aplicar procedimientos tales como: el descomponer una palabra de forma caprichosa, es decir, contrario a la manera silábica. También, el uso de espacios en blanco entre unas palabra y otra o grupo de palabras con el fin de causar un efecto visual en el lector, lo que pudiera entenderse como la espacialidad dentro del poema. Igualmente, el uso que hace de los signos de puntuación de tal modo que tiende a desorientar al lector complicando la asimilación del

verso²⁵. Todo lo anterior, visto entonces desde una perspectiva contraria a la escritura tradicional en la poesía. Inclusive, la manera como este autor firma es e. e. Cummings, rompiendo con una regla de escritura según la cual un nombre propio se escribe en letras mayúsculas. Nuevamente, no en vano era el poeta que más usaron Boulez, Berio y Stockhausen. En el caso de Tres Noches sin Luna, el poema utilizado por Arismendi fue el siguiente:

I Am A Beggar Always²⁶

i am a beggar always
who begs in your mind

(slightly smiling, patient, unspeaking
with a sign on his
chest
BLIND)yes i

am this person of whom somehow
you are never wholly rid(and who

does not ask for more than
just enough dreams to
live on)
after all, kid

you might as well
toss him a few thoughts

a little love preferably,
anything which you can't
pass off on other people: for
instance a
plugged promise-

the he will maybe (hearing something
fall into his hat)go wandering

²⁵ Lagmanovich, D. (2004). Cummings: Quince Poemas Tempranos, [en línea]. Disponible en: <http://www.facebook.com/notes/revista-de-cultura/cummings-quince-poemas-tempranos/145213452316> [2011, 8 de junio].

²⁶ PoemHunter.com (2004). I Am a Beggar Always, [en línea]. Disponible en: <http://www.poemhunter.com/poem/i-am-a-beggar-always/> [2011, 8 de junio].

after it with fingers;till having
 found
 what was thrown away
 himself
 taptaptaps out of your brain, hopes, life
 to(carefully turning a
 corner) never bother you any more

A lo largo del poema se observa el uso de mayúsculas y minúsculas a placer. Por ejemplo en el inglés, idioma en que está escrita la versión del poema que aquí se muestra, la primera persona del singular I(yo) se escribe siempre con mayúscula. Considerando que era la lengua materna del poeta y que más allá de cómo se presente en cualquier otra traducción, preferimos partir del análisis de la versión en el idioma de origen. Asimismo, de los espacios en blanco, aunque en este poema en particular no sea tan evidente como en otros que se conocen de Cummings, pudiéramos inferir que se trata de separar las ideas que se expresan como también aprovechar los espacios en el papel. Naturalmente, un análisis en términos literarios e incluso lingüísticos va más allá del objetivo que aquí nos hemos planteado. Sin embargo, se justifica una breve descripción a fin de comprender el porqué un compositor, independientemente del contenido semántico del poema, toma este tipo de recursos para aplicarlos a una obra en aras de asignarle un carácter determinado a la pieza que produzca luego el efecto deseado. Véase el ejemplo de las siguientes figuras tomadas del inicio y el final del tercer movimiento respectivamente.

(Desde el fondo)
(From the back stage)

15"

dramático y triste

(avance decididamente)
(go forward decidedly)

tr

Just enough dreams to live on
Apenas suficientes sueños para vivir

pp < mp > ppp < mp > f pp mf p mf fmf f

Fig. 8 Fuente: Diana Arismendi (1987)

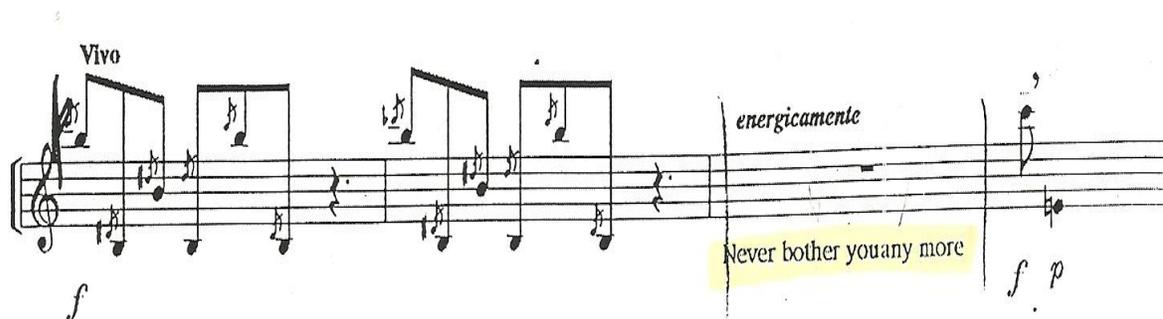


Fig. 9 Fuente: Diana Arismendi (1987)

En el caso de *Tres Noches sin Luna*, tal como se observa en las figuras 8 y 9, Arismendi además de aprovechar la idea de la espacialidad con la indicación de que el clarinetista dé algunos pasos a lo largo del escenario. En la obra también se abraza el contenido semántico del poema y se exige del intérprete una apreciación al respecto, que le permita imprimir el carácter adecuado a las frases que debe decir en la misma. Para la compositora el tono del poema es casi de “despecho” y por tanto se requiere de mucha pasión al momento de decir cada palabra, se debe sentir el carácter bien definido en cada una de ellas. Por ejemplo, los matices indicados debajo de la frase “*apenas suficientes sueños para vivir*”, evocan un aire quejumbroso y de resignación a la vez. Por su parte, en la figura 9 para la frase “*never bother you any more*²⁷” se requiere de un talante mucho más fuerte en vista del sentimiento de rabia que se manifiesta apoyado además por la velocidad, dinámicas y articulación del pasaje que le precede. En pocas palabras, se estaría hablando de una actuación por parte del clarinetista. Igual que sucede en *Harlekin* donde si bien no hay un texto sí hay un título para cada sección y es a través de la música que se representa la idea del título; con lo que toda la danza y la pantomima adquieren un sentido semántico.

De esta manera se llega al cierre de nuestro Marco Referencial. Tres obras para clarinete solo, tres compositores, tres contextos diferentes, pero muchos elementos en común. Aun cuando Boulez y Stockhausen sean contemporáneos entre sí, Arismendi igualmente participa de esa herencia que ellos han dejado como dos de los maestros compositores más importantes e

²⁷ En español: “ya no te vuelvo a molestar”.

influyentes de la corriente vanguardista de mediados del siglo XX. Lo que permite valorar las similitudes presentes entre las obras aquí señaladas como muestra del campo de posibilidades al que se abre la escritura para un instrumento solista, como lo es en este caso el clarinete. A raíz de la integración de factores ajenos al acto de la ejecución del instrumento que enriquecen la obra y su experiencia; redimensionando el concepto que hasta el momento se tenía sobre el performance y su realizador, el intérprete.

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1. Introducción a una nueva concepción del intérprete:

Pero antes, ¿qué es la interpretación? Pasa por preguntarse acerca de la importancia de la partitura y de lo que en ella se refleja como un set de instrucciones que permiten la producción de la obra musical que encierra (Kivy, P. 2002, p. 204). Inclusive, siguiendo la línea de pensamiento de este autor la interpretación, o bien lo que sería la producción de una obra musical, se concibe como un evento sonoro complejo pudiendo distinguir entre el acto de tocar y el producto del mismo (p. 205). A los efectos de este trabajo de investigación se opta por la noción de evento sonoro como un acto, y no se aspira caer en mayores discusiones filosóficas al respecto.

Controversia, es lo que se aprecia a lo largo y ancho de la bibliografía consultada. En casi todos los textos se abre con títulos tales como *la Problemática de la Interpretación, Tradición y Modernidad en la Interpretación Musical*, entre otros. Por tanto, independientemente de las discusiones que el tema genera aún así se ha considerado importante la introducción de una idea que sirva de base al planteamiento sobre el intérprete. Cuya labor pasaría a ser entonces la de un traductor que decodifica, asimila y transmite al público la obra musical contenida en la partitura. Teniendo en cuenta que un aspecto como la fidelidad en la interpretación musical constituye material suficiente para el desarrollo de un trabajo de investigación aparte.

De esta manera, se conduce la presente investigación hacia un enfoque más cercano al intérprete como traductor de un discurso musical impreso en la partitura de, más específicamente, obras de mediados del siglo XX en adelante donde su actuación excede los límites tradicionales de ejecución.

La herramienta metodológica consiste en una entrevista aplicada, con un guión predeterminado, a una serie de maestros clarinetistas de talla internacional. Quienes destacan por su trabajo docente en reconocidos conservatorios y universidades de Europa y América, así como por su trayectoria solista. Dichas entrevistas, expuestas en su totalidad como parte de los anexos, son cotejadas entre ellas con el propósito de revelar las opiniones en común, a sabiendas de las oposiciones, que permitan establecer una matriz de opinión sobre el intérprete y su nueva concepción. Basado en sus propias experiencias como intérpretes del repertorio contemporáneo del clarinete, pasando algunos por sus consideraciones sobre el repertorio anterior. Viéndose más tarde en la necesidad de enseñar a jóvenes clarinetistas, contribuyendo así directamente con el asentamiento de las bases que de una forma u otra marcan los trazos de un perfil que apunta hacia un nuevo intérprete.

Múltiples son las circunstancias que llevan a un instrumentista a voltear la mirada hacia la producción más actual de su época. Dado el caso de estar en una etapa de formación, la figura del maestro como guía es de una importancia capital más allá, naturalmente, del programa de estudios establecido en conservatorios y universidades. Incluso, dichos programas han ido cambiando a la par de la metodología de cada maestro, ajustándose a la realidad del arte musical más contemporáneo. Es ésta una de las características más resaltantes que se desprende de entre todas las entrevistas aplicadas.

Mas sin embargo, hoy día seguimos interpretando obras que a pesar de haber sido compuestas en décadas anteriores, continuamos calificando de contemporáneas. El mejor ejemplo está en las tres obras que han servido de referencia al capítulo anterior de esta investigación. ¿Cuál sería entonces el adjetivo calificativo para el repertorio que se crea hoy? Y si vamos más allá, ¿de qué nuevo intérprete se está tratando en realidad?

La realidad precisamente es que si bien el lenguaje musical ha sufrido una inmensa evolución, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, no ha ocurrido por igual en el entorno del intérprete. La larga trayectoria y experiencia de nuestros entrevistados así lo confirman. En más del cincuenta por cierto de las respuestas obtenidas se dan a conocer los detalles de un proceso de formación que, en la mayoría de los casos, careció de una orientación dirigida al

estudio de repertorio contemporáneo para cada uno de los participantes y en sus respectivas épocas. En consecuencia, son muchos de ellos los que ahora se tornan a la tarea de inculcar el respeto, la apreciación y el gusto por dicho repertorio en sus estudiantes. El punto es que este repertorio que llamamos contemporáneo, como Harlekin y Dialogue por ejemplo, explota recursos que ya hoy no representan la novedad de antaño. Pero lo cierto es que mantienen su atractivo lo cual habla muy bien de la trascendencia de dichas composiciones pero deja mal parados a los intérpretes que aún hoy se sorprenden ante las demandas técnicas, por sólo mencionar un aspecto.

En el planteamiento del problema, ya citábamos a Roger Heaton quien asevera que el estudio del repertorio del clarinete debe extenderse fuera de los límites que van de Mozart a Poulenc. Opinión que la autora del presente trabajo comparte profundamente, una vez que sobre este repertorio pareciera haberse sellado una especie de pacto que difícilmente otorga espacio al abordaje de una música distinta. Bien lo señala Alain Damiens, cuyos amigos compositores durante sus años de estudio en el Superior de París le insistían:

Mira, qué es lo que vas a hacer con tu clarinete donde tú tienes obras de Brahms, Mozart, Weber pero no hay mucho. Pero si compraras con el piano y el violín ellos pueden pasar toda su vida tocando Brahms, Mozart, Debussy; pero nosotros los compositores actuales necesitamos de los intérpretes para tocar nuestra música, nosotros existimos también²⁸.

De allí las nueve preguntas de nuestra entrevista, a saber:

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?
- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

²⁸ Damiens, A. (2008). Entrevista personal con Carmen T. Borregales. París, la Cité de la Musique.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?
- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.).
- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?
- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?
- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.
- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?
- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Antonio Saiote, es un maestro consciente del valor de la nueva música y exige a sus alumnos estar en contacto con eso; como ejemplo se tiene la premier en Portugal del Harlekin a cargo de uno de sus alumnos. Lo que además lo ubica como pionero del repertorio moderno en su país. Es de resaltar que a lo largo de la entrevista se aprecia que el eje sobre el cual gravita su pensamiento es la música por sobre el efecto. Y lo confirma con un duro juicio hacia lo que él observa como una actitud destructiva para con la música contemporánea. Destructiva, en el sentido de deformar una obra al desvirtuar la técnica de ejecución, llevándola siempre hacia el borde de lo grotesco.

Actitud que podría cambiar si se tuviera más consciencia sobre la diversidad en las técnicas de composición como un proceso de retroalimentación; una vez que tanto compositor como intérprete evolucionan, aportándose el uno al otro. Así opina el clarinetista venezolano Alan Troudart quien igualmente señala que en la actualidad a los intérpretes les ha tocado asimilar una música difícil y particularmente compleja. Por su parte, la autora piensa que se trata de un

fenómeno que se ha dado siempre en los distintos períodos de la historia. Y es que tal como indican algunos de los entrevistados, compositores como Mozart y Beethoven fueron los vanguardistas de su tiempo y su música también representó dificultades. Es decir, el repertorio que hoy se estudia perteneciente a períodos anteriores (barroco, clásico y romántico, fundamentalmente) aparenta ser ahora de fácil acceso, en cuanto a su comprensión y asimilación, puesto que ya existe una tradición de cómo interpretarlo cosa que aún no sucede con la música contemporánea.

Sin embargo muchos, como Kari Kriikku, sostienen que el nuevo repertorio está constituido por elementos viejos ahora empleados de forma distinta. Planteamiento éste en el que convergen la gran mayoría de las opiniones. Por tanto, la manera de abordar este tipo de música no debería ser distinta a como se estudian las obras del repertorio anterior. Al respecto, la explicación más completa la ofrece el maestro Jorge Montilla²⁹:

Los estudiantes deberían ser expuestos a este lenguaje, a través de grabaciones o la asistencia a conciertos. El estudio y análisis de esta música debería ser parte importante en el programa de estudios de las instituciones educativas de música. También se deberían incluir las técnicas contemporáneas dentro del programa de estudio del instrumento. Me parece muy importante la doble visión de ver este lenguaje de afuera hacia adentro y viceversa, o lo que es lo mismo, escucharlo y analizarlo. Esta doble visión es clave para el ejecutante que aborda una obra de música contemporánea pues hará más fácil su entendimiento y ejecución. Asumiendo que el estudiante tiene un conocimiento previo e integral del lenguaje contemporáneo entonces al momento de abordar una obra nueva debería comenzar por:

Separar y trabajar los elementos de la música contemporánea o técnicas extendidas de los elementos extramusicales y de los de la música tradicional.

²⁹ Montilla, J. (montillajorge@yahoo.com) (2008, 3 de junio). Urgente USB. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

Codificar los elementos de la música contemporánea o técnicas extendidas por categorías (multifónicos, cuartos de tono, etc.).

Continuar con el estudio como se hace con cualquier partitura.

“Asumiendo que el estudiante tiene un conocimiento previo e integral...”, no dudamos de las buenas intenciones del maestro Montilla al tomar esta asunción. Pero lamentablemente, lo que se percibe en la realidad del día a día dista mucho de ser así. Sin embargo, su aporte y detallada apreciación acerca del cómo abordar obras contemporáneas siguen siendo valiosos.

En efecto, parte del ejemplo del porqué no se podría tomar como una asunción lo arriba expuesto por Montilla, está reflejado en la experiencia de Paulo Sergio Santos y Luis Mora. El primero, alumno de un importante maestro brasileño, desde temprano tuvo conocimiento de las *Tres Piezas para Clarinete Solo* de Stravinsky así como del *Abismo de los Pájaros*³⁰ de Messiaen. Muy a pesar de ello, no fue sino hasta el momento en que tuvo interés por participar en un concurso internacional, realizado en Francia, donde se vio en la obligación de estudiar repertorio verdaderamente contemporáneo y el cual desconocía por completo. En el caso de Luis Mora, clarinetista formado en su tierra natal México, debió esperar hasta la realización de estudios de especialización y maestría en Montreal, Canadá, para enfrentarse con el repertorio contemporáneo. Casualmente, esta situación tiende a repetirse entre la mayoría de los participantes restantes, en especial, los latinoamericanos: Marcelo González, Alan Troudart, Carlos Céspedes, Jorge Montilla, Marco Mazzini.

Insistiendo un poco más sobre la perspectiva del estudio, el maestro británico Anthony Pay piensa que por ser nueva o novedosa no toda la música es interesante, cuidándose de no caer en juicios de valor al catalogar algo de bueno o malo. Donde en cualquier caso lo más importante será mirar la partitura como el mapa que ofrece las coordenadas de la pieza; manteniendo como principio la idea de que la música contemporánea se aborda igual que la de épocas anteriores. Además, hace hincapié en que aun cuando el intérprete puede plasmar algo de él en la obra, no se debe perder de vista el hecho de que el compositor sabía lo que hacía,

³⁰ Edición Durand.

teniendo el intérprete siempre algo que aprender. Y sustenta su opinión citando a Charles Rosen³¹:

Es responsabilidad del intérprete tocar una pieza tal como él piensa que debería ser, independientemente de lo que el compositor haya escrito. Pero también es su responsabilidad hacer su mayor esfuerzo por convencerse a sí mismo de que el compositor sabía lo que hacía.

Siguiendo otro orden de ideas, los compositores de este tiempo independientemente de la diligencia con que los intérpretes asuman o no el estudio de su música; deberían mantener una actividad más estrecha y continua con los músicos que más tarde serán los intérpretes de su obra. Tal como señala la maestra francesa Aude Camus, el contacto entre intérpretes y compositores es de suma importancia puesto que hoy en día muchos de los compositores más jóvenes no tienen suficiente cultura, y suelen componer frente a sus computadoras sin tener conocimiento alguno, o suficiente, sobre lo que un instrumento realmente puede o no hacer. Con lo cual los músicos toman parte en la producción local, así lo afirma el maestro belga Ronald van Spaendonck.

De la misma manera, el clarinetista y director de orquesta español José Luis Estelléz, dirige parte de su planteamiento a los compositores y la forma como insertan elementos nuevos que, o aportan algo a la pieza o la convierten en un muestrario, tal vez aludiendo a un manual de efectos de lo que se puede hacer. Sería ésta una opinión en donde claramente los compositores hallarían una justificación para la alta, baja o nula popularidad de la que gozan sus obras entre los clarinetistas, en este caso. A su vez, el maestro les señalaría un criterio de selección a los jóvenes intérpretes a la hora de inclinarse por el estudio de una obra contemporánea u otra.

Para Estelléz mientras más repertorio mejor, así aprendemos y profundizamos más en técnicas específicas, aportando con ello la idea de la enseñanza del repertorio contemporáneo como terapia. Es decir, como un mecanismo que contribuye a expandir la visión del joven

³¹ Nota: el maestro Pay no brinda más detalles acerca de la fuente de su cita.

clarinetista, en especial cuando de alguna manera existe un estancamiento en el estudio del repertorio estándar. Lo cual hace empatía con la opinión de Richard Stoltzman quien se confiesa entusiasta de todas aquellas obras que logran sacar al intérprete de su “zona de seguridad”, ampliando sus horizontes. Dicha amplitud pudiera traducirse como el agente que progresivamente va redimensionando el perfil del intérprete.

Nuno Pinto, es un buen ejemplo de ese perfil. Como clarinetista formado principalmente por el antes citado Antonio Saiote, da fe de la enseñanza oportuna que le brindó su maestro quien desde temprano en su proceso de formación lo puso en contacto con repertorio contemporáneo. En efecto, Pinto asegura que: “con el pasar de los años pienso que no sólo yo estaba interesado en la música contemporánea sino que la música contemporánea estaba interesada en mí”. Fabuloso sería que muchos más clarinetistas, en especial los jóvenes, estuviesen en condiciones de expresarse de esta manera. He aquí parte esencial de la motivación por el desarrollo de este trabajo.

Finalmente se tiene el caso de maestros clarinetistas, tales como el argentino Carlos Céspedes, que aunque no se dedican a la interpretación de repertorio contemporáneo muestran gran interés por ser buenos oyentes del mismo. Postura por demás sabia e incluso humilde, ante un arte con el que posiblemente este maestro no se sienta identificado pero al que muestra profundo respeto y total disposición para enseñarlo. Siendo que las obras de esta época pasan por ser iguales a las de épocas anteriores; es decir, son música al fin y al cabo, y por lo tanto con un análisis serio de la partitura cualquier músico, sin necesidad de ser un especialista del área, debería poder apreciar el concepto fundamental de la obra y su efecto con el fin de transmitirlo a otros.

3.1.1. Bajo una óptica analítica: cotejo de los datos obtenidos

Para el desarrollo de esta sección se confrontaron las diversas opiniones de los participantes a cada una de las preguntas, siendo el universo de entrevistados de un total de veinticuatro. Luego del análisis, se revelaron puntos de convergencia y divergencia; de donde se desprenden una serie de ítems que son reflejados en los gráficos a continuación. Cada gráfico

tiene como encabezado la pregunta correspondiente, mientras que los resultados son expresados en porcentajes y de los cuales se originan algunas observaciones.



Gráfico 1 Fuente: elaboración propia

El interés personal constituye el componente decisivo para la incursión en la interpretación de obras contemporáneas. Seguido por la influencia del maestro y situaciones de diversa índole a las que se enfrentaron los entrevistados. Llama poderosamente la atención que el interés personal sea secundado por el aporte del maestro, debiendo ser lo contrario. Una vez que es dentro de la programación académica donde se debería, en principio, recibir una instrucción más integral que abarque todos los períodos y sus estilos. Si de allí nace o no el interés personal por continuar y profundizar sobre la línea de estudio del repertorio contemporáneo ya sería parte de otro tema, y tendríamos un resultado más coherente.



Gráfico 2 Fuente: elaboración propia

Equilibrada, es la apreciación que hacemos de los resultados obtenidos. Observando mayor contraste entre los campos en verde y azul del gráfico. Se podría inferir que para la mayoría de los entrevistados si bien ha habido una evolución en el lenguaje musical, de la misma manera se evidencia una falta de cultura por parte de los compositores que tienden a hacer uso poco racional de gran variedad de elementos, extras o no, que realmente no aportan nada ni a la música ni al intérprete.

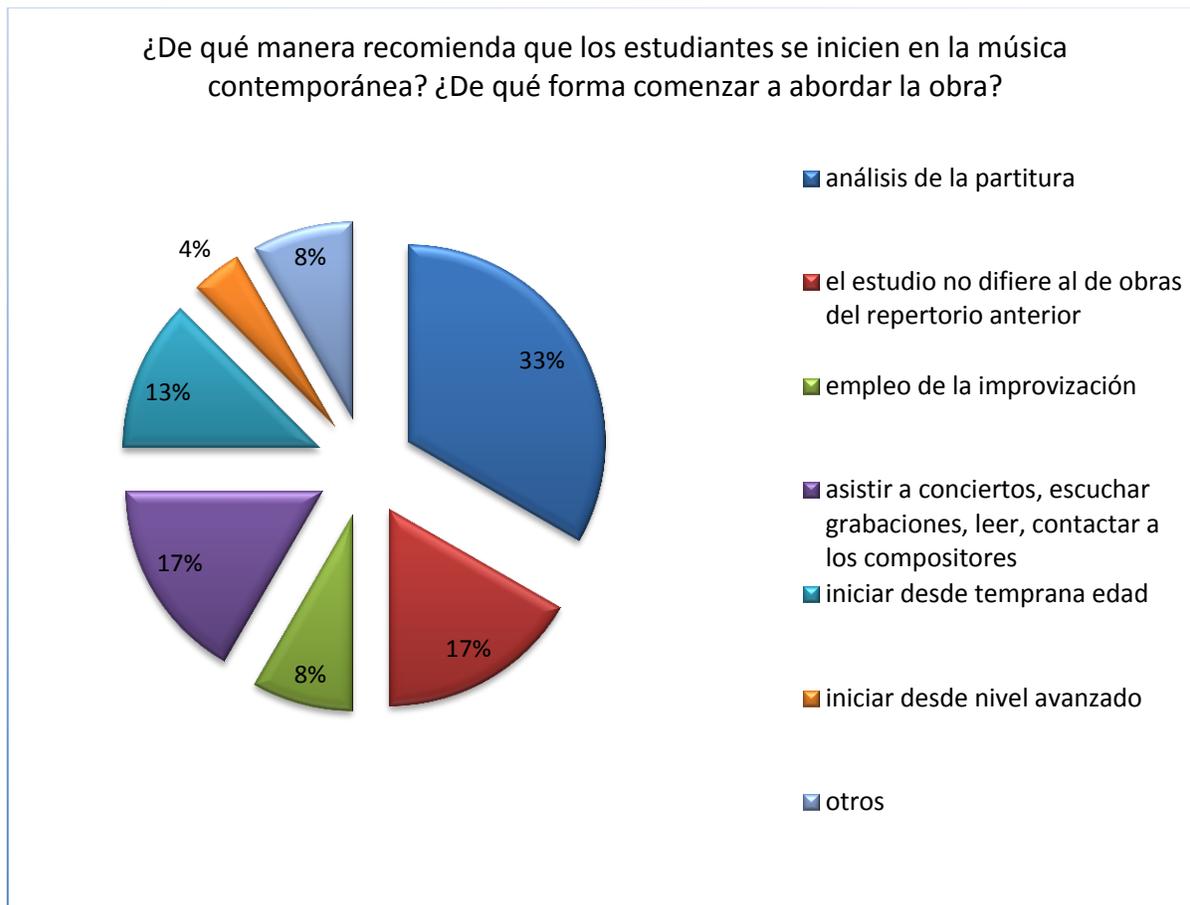


Gráfico 3 Fuente: elaboración propia

Se debe brindar una formación que permita contar con las herramientas que faciliten el análisis formal de obras de este tipo. Pudiera ser esta la conclusión más relevante del análisis de los resultados, y lo cual guarda relación con la forma de estudiar cualquier obra de período anterior. Surge entonces otra interrogante ¿en la mayoría de los casos, se cuenta con esa formación? Finalmente, la asistencia a conciertos de música contemporánea parece ser una opción bastante interesante y práctica una vez que contribuye a la educación del oído frente a las nuevas sonoridades; al igual que el aprendizaje de este lenguaje desde la niñez.

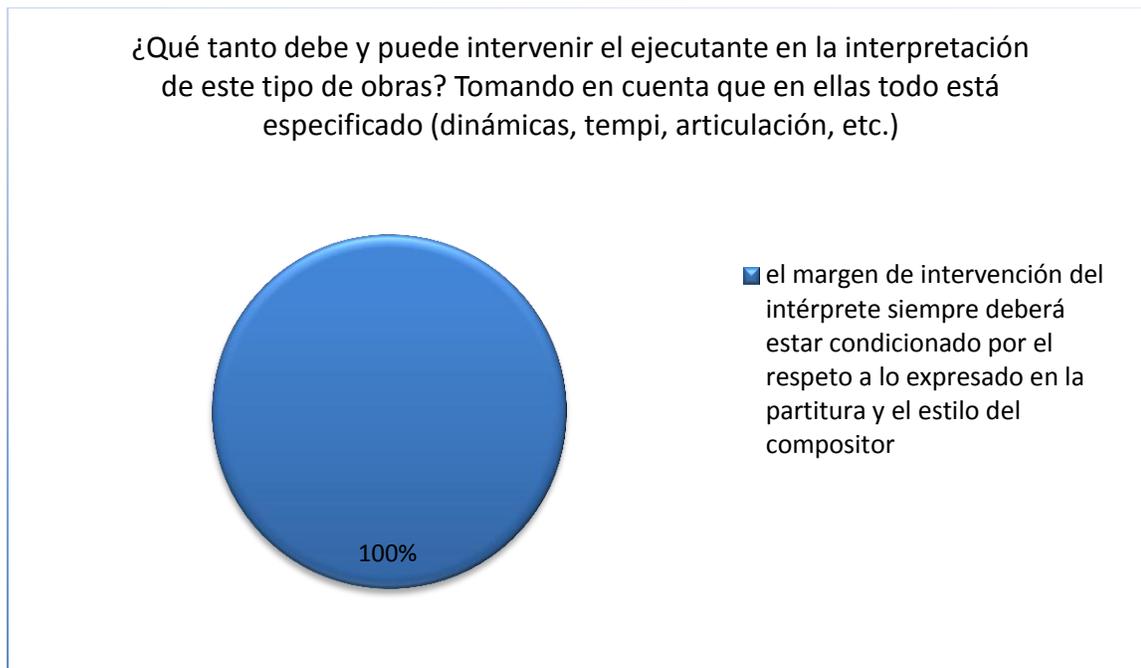


Gráfico 4 Fuente: elaboración propia

La gráfica se explica por sí misma. No hay lugar para normas inquebrantables, tampoco para la limitación de la imaginación y el gusto del intérprete. Por el contrario, tal parece que mientras más consciencia de las reglas se tenga se puede entonces ser más libre y tener verdadera inspiración. Así lo afirmaría Igor Stravinsky en relación con el tema de la inspiración y el proceso creativo de la composición; cita, que creemos se ajusta a la naturaleza del también proceso creador de la interpretación: “mi libertad consiste en mi movimiento a través de los límites del marco que yo mismo he establecido para cada una de mis obras” (1942, p. 65). Claro, en este caso se trata de parámetros que él se autoimpone como compositor, pero que bien pudiéramos tomar como referencia para un intérprete que respeta dichos parámetros que el autor de la obra que estudia se ha planteado.

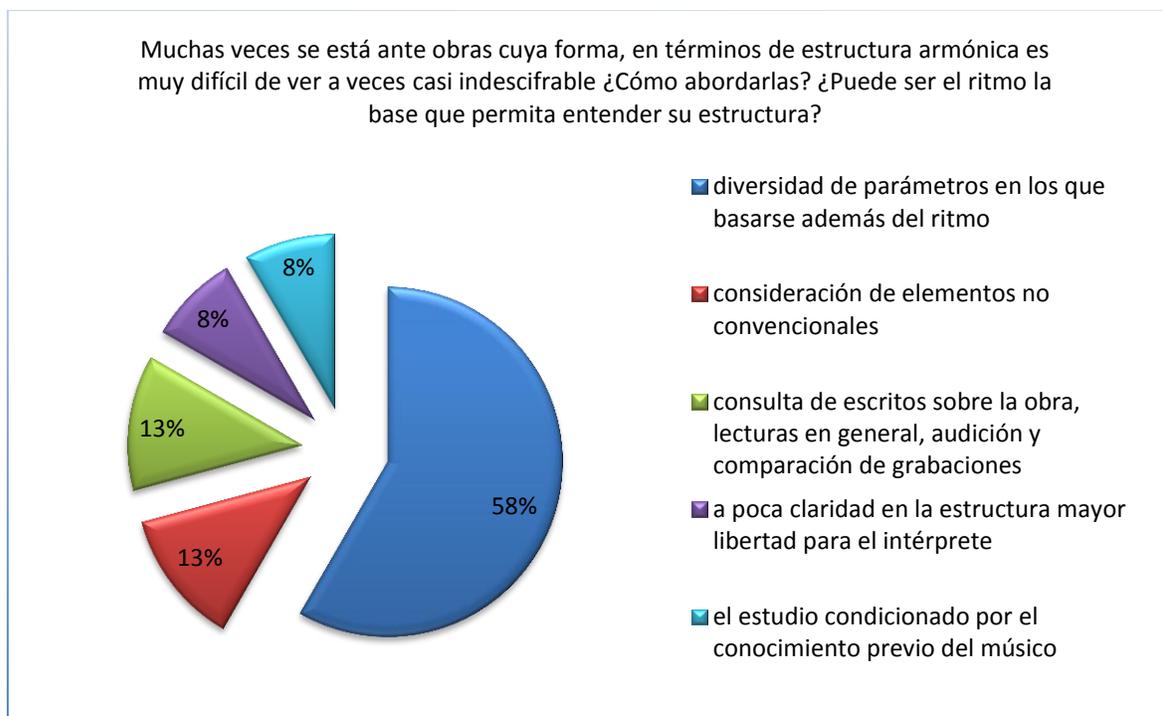


Gráfico 5 Fuente: elaboración propia

En este caso, hemos decidido poner el acento sobre dos de las opciones de menor porcentaje. Al referirse los participantes a “elementos no convencionales”, señalan parámetros tales como: la psique, el entorno intelectual, el aspecto espiritual y la sensación física. Tratar sobre dichos parámetros nos resulta muy controversial. ¿Acaso no están presentes en las obras de períodos anteriores? ¿O tal vez la diferencia radica en la forma como se presentan? Por otra parte, una vez que el intérprete no logra comprender la estructura de la pieza da paso a una libre especulación del cómo interpretarla alegando que dicha estructura carece de definición, con lo que justifica su acción.

Con relación a dicha especulación, muchos de los entrevistados llamaron la atención sobre el hecho de que generalmente los clarinetistas, jóvenes o no, tienden a ver en la música contemporánea una invitación al desarme casi total de la técnica. Lo cual guarda relación con la “actitud destructiva” a la que alude el maestro Antonio Saito, citado al comienzo del marco metodológico. En tal sentido, resultan oportunas las palabras de Pierre Boulez en torno a la postura que suelen asumir los intérpretes ante la música contemporánea:

Muchos son los instrumentistas, y aún más los cantantes, que se quejan de que la música contemporánea destruye su sonoridad y su voz. Es cierto que las obras nuevas exigen mucho del intérprete, pero, en los mejores casos, ¿exigen mucho más que las obras aceptadas? Desde el punto de vista de la virtuosidad, las dificultades no son mayores, pues si el ingenio de los compositores no tiene límites, las facultades humanas que estos deben tener en cuenta, son fisiológicamente limitadas. Se utilizan entonces en forma distinta los recursos de un intérprete, pero no se los extiende realmente más allá de ciertas normas (1981, pp. 445-6).

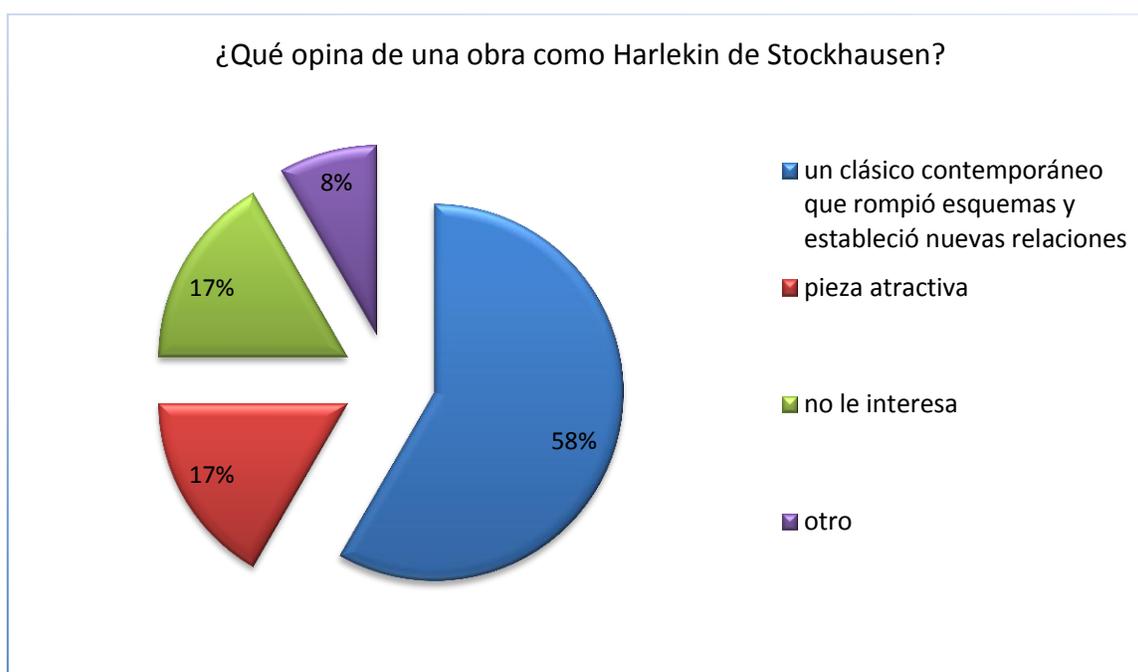


Gráfico 6 Fuente: elaboración propia

Considerar la obra como atractiva definitivamente dista mucho de considerarla un clásico contemporáneo, los rangos de valoración son bastante contradictorios. Aspecto éste que llama la atención porque da a entender que por muy osada y/o novedosa que sea la obra, incluso más allá de estar magistralmente estructurada o no, no es motivo suficiente para captar el gusto y la predilección de todo el público; como tampoco garantiza que la obra se aprecie como buena,

observación hecha por el maestro Marcelo González. Más llamativo aún, es ver el porcentaje de aquellos a quienes ni siquiera les importa la obra. En lo que se busca poner la lupa aquí no es el número de personas a quienes les gusta interpretar, presenciar o enseñar Harlekin; sino en conocer el valor o bien la importancia que se le da a la obra en líneas generales. Una vez que, partiendo de la información suministrada en nuestro Marco Referencial, Harlekin se cataloga como una obra sin parangón en el repertorio del clarinete.

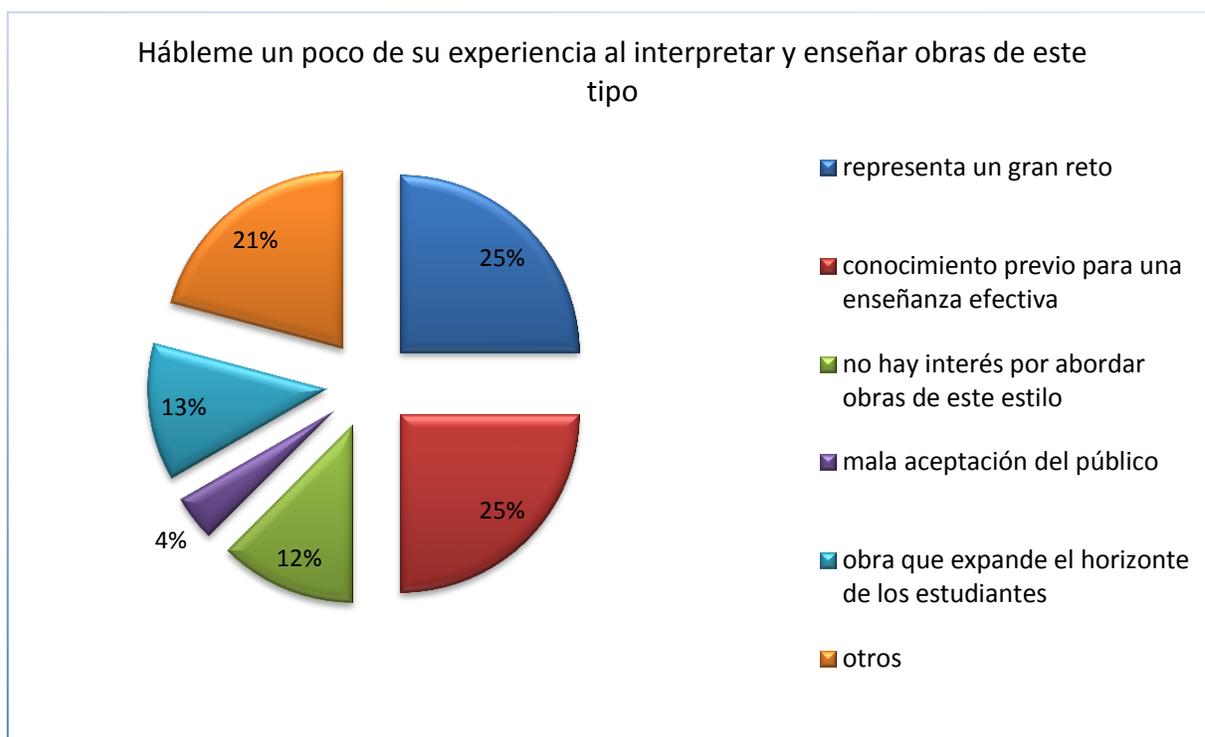


Gráfico 7 Fuente: elaboración propia

Insistimos, independientemente del genio con el que haya sido concebida una obra siempre habrá espacio para su rechazo. El cual debe respetarse, una vez que la cultura y el grado de conocimiento por parte de la audiencia, conocedora o no, juegan un papel importante en ello. De igual forma, no se pretende juzgar a aquellos que expresan su falta casi absoluta de interés por abordar obras de este tipo; en especial, cuando se reconocen los beneficios que sobre el desarrollo técnico y musical de los estudiantes trae su abordaje.



Gráfico 8 Fuente: elaboración propia

Recordamos que los ítems expuestos en cada uno de los gráficos surgen de las respuestas obtenidas y los distintos planteamientos. Por tanto, ante una pregunta tan abstracta como ésta bien pudiera constituirse en un único ítem como respuesta. Sin embargo, hemos decidido dar muestra de la variedad de opiniones en vista de que no se trata de calificar de correcto o incorrecto ninguna de las posturas de los entrevistados, sino sólo enfrentarlas. En todas las actividades del ser humano la belleza es un factor inherente a la naturaleza del fenómeno en sí, y en consecuencia se rige por parámetros de índole diversa.

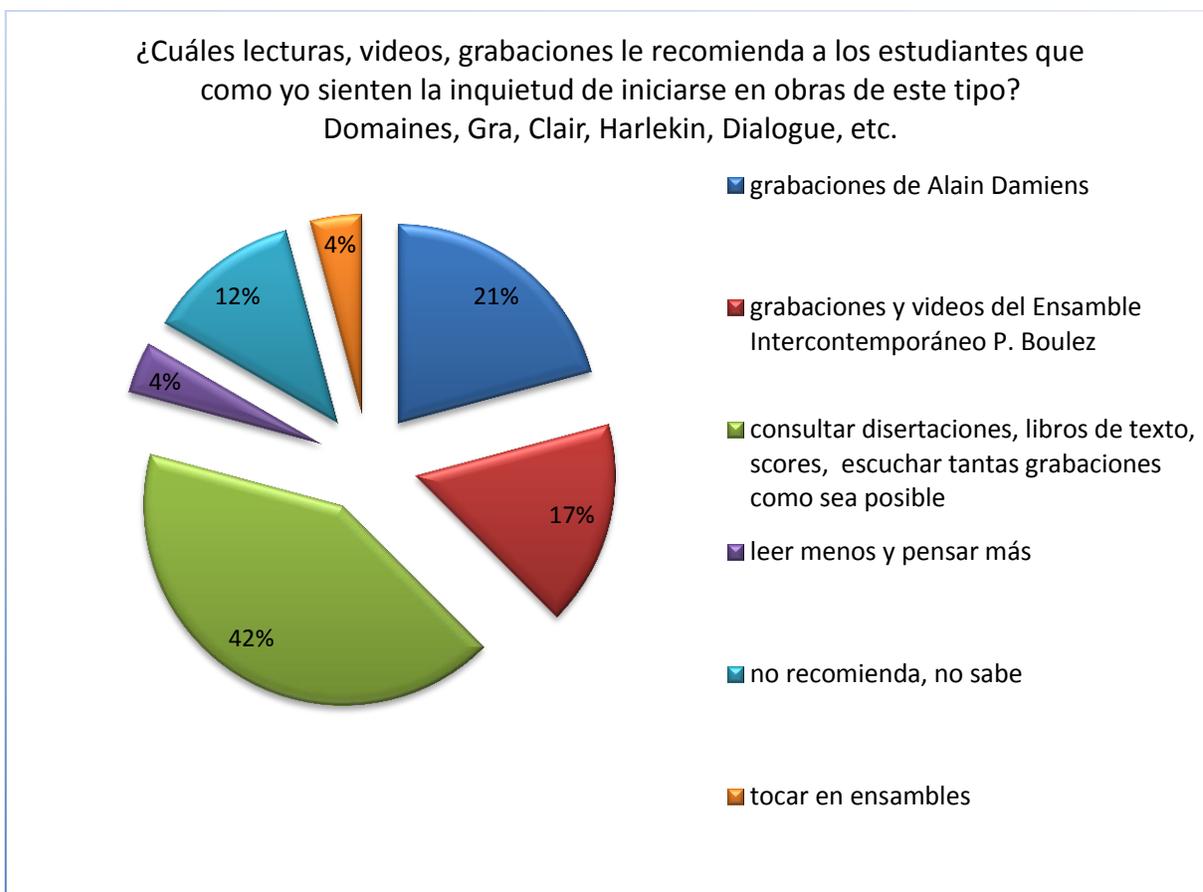


Gráfico 9 Fuente: elaboración propia

Muchos más fueron los ensambles especialistas en música contemporánea citados, así como los maestros clarinetistas. Mas sin embargo, se consideró importante destacar tanto al maestro Alain Damiens como al Ensamble Intercontemporáneo Pierre Boulez por su repetida mención, como primera opción además, en buena parte de las respuestas obtenidas. Más allá de ello, se aprecia la extensión de una invitación a la lectura y apreciación de videos y grabaciones considerable.

3.2. A propósito de los jóvenes clarinetistas

Ante la naturaleza de este trabajo de investigación, no se puede dejar a un lado la opinión de los jóvenes. Más si se trata de estudiantes en nivel avanzado o, en algunos de los casos, egresados de importantes centros de estudio a nivel mundial como por ejemplo: el Conservatorio Superior de París y el Conservatorio de Ginebra. De esta manera, se tiene un total de 12 entrevistados con edades comprendidas entre los 21 y 32 años: Bálazs Rummy (Hungría), Catalina Ramírez (Costa Rica), Ivette Geraud (Venezuela), Jademar Suárez (Venezuela), Benito Meza (Colombia), Edison Gualotuña (Ecuador), Ranieri Chacón (Venezuela), Marly Santamaría (Venezuela), Bryan Crumpler (USA), Valentina Palma (Venezuela), Régis Vincent (Francia) y David Medina (Venezuela)³².

Cabe destacar que de los seis venezolanos participantes tres viven fuera del país desde hace más de cinco años; considerando su opinión doblemente oportuna una vez que pueden valorar no sólo la situación de los lugares donde se encuentran actualmente, sino que además hacen una proyección hacia Venezuela. Lo mismo sucede con el resto de clarinetistas entrevistados, quienes en su mayoría tampoco residen hoy en sus respectivos países de origen.

En principio, el formato de la entrevista fue igual al planteado a los maestros internacionales. Debido a que así se lograría tener una referencia, en los mismos términos, de lo que piensan los jóvenes sobre la problemática planteada. Sin embargo, una vez que dicha entrevista fuera enviada muchos no siguieron el esquema de pregunta respuesta sino que optaron por responder a manera de ensayo. Ante tal eventualidad, consideramos que no se puede concretar el análisis de sus respuestas de la misma manera en que se realizara con la opinión de los maestros internacionales.

En consecuencia, se decide entonces establecer cuatro parámetros, a saber: situación de la música contemporánea en su entorno académico, consideraciones a partir del estudio de obras

³² Ver anexos.

contemporáneas, perspectiva sobre el valor de la importancia de su estudio y recomendaciones finales.

3.2.1. Situación de la música contemporánea en su entorno académico

Como ya se señalara en la sección anterior la mayoría de los participantes no residen en su país de origen. Se suman a los tres venezolanos en esta condición, los participantes procedentes de Hungría, Costa Rica y Colombia; quienes hoy se hallan todos en los Estados Unidos cursando estudios de especialización, maestría, o ya desarrollando una carrera artística profesional.

En el cincuenta por ciento de los casos, se trata de jóvenes que pasaron por un proceso de formación que de alguna manera consideraron deficiente en sus inicios; situación que los llevó a emigrar en busca de más información, experiencia y conocimiento. Cabe destacar, que la decisión de dejar su país no estuvo necesariamente ligada al hecho de no tener información sobre el repertorio contemporáneo en lo absoluto. Por el contrario, el problema estuvo en la cantidad y la calidad de dicha información. El mejor ejemplo de ello es Catalina Ramírez, quien sale de su país:

...en busca de más información, para seguir mejorando, ya que tenía claro que todo lo que había cosechado hasta la fecha no era lo máximo que podía hacer y sabía que me faltaba mucho por aprender y que eso no lo iba a aprender en mi país³³.

Igualmente, está la evaluación que hace Jademar Suárez al asegurar que el país es un condicionante del trabajo en base al repertorio contemporáneo debido a que en unos lugares se muestran más conservadores que en otros. Desde su apreciación, en Venezuela aún compositores como Stravinsky y Messiaen son vistos como “contemporáneos”, y lo compara con la realidad de países como Holanda y Bélgica mucho más abiertos a la creación más actual.

³³ Ramírez, C. (catalinarac@hotmail.com) (2011, 28 de marzo). Tu Tesis. Correo electrónico enviado a Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

Muestra de un país bastante conservador se tiene en Hungría, tal es la opinión de Balázs Romy quien bajo la tutela del importante maestro Béla Kovács no logró satisfacer su curiosidad e interés por este tipo de repertorio. Todo por una razón, el maestro no era entusiasta del mismo. De esta manera, parte a Suiza y es con el apoyo y la guía oportuna del maestro Thomas Friedli, fallecido en 2008, que comienza su verdadera apertura hacia obras de un lenguaje menos explorado con él. Con ello, repite una problemática que se viene arrastrando desde generaciones anteriores, tal como lo demuestran las entrevistas formuladas a los maestros internacionales en la sección anterior donde muchos no contaron con el apoyo de sus maestros. Sin embargo, para otros como Régis Vincent la experiencia ha sido positiva ya que desde los quince años aborda repertorio contemporáneo y, para el momento de la entrevista, como alumno del Conservatorio Superior de París está en la obligación de incluir obras de este tipo en su examen anual. También en Bélgica, como estudiante del Royal Conservatory of Ghent, Jademar Suárez señala:

Acá sólo es contemporáneo el repertorio escrito 50 años antes de la fecha del examen (en el caso del conservatorio). Así que si te graduaste en el 2004 como yo, Stravinsky, Copland, Messian, Hindemith, Nielsen, están todos fuera y sólo los puedes incluir en el repertorio normal de "relleno"³⁴.

A continuación se muestra un gráfico que ilustra porcentualmente los diversos factores en que los participantes calificaron el estado de la música contemporánea en su ambiente de estudios.

³⁴ Suárez, J. (jademar.suarez@gmail.com) (2009, 10 de agosto). Some Idea. Correo Electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

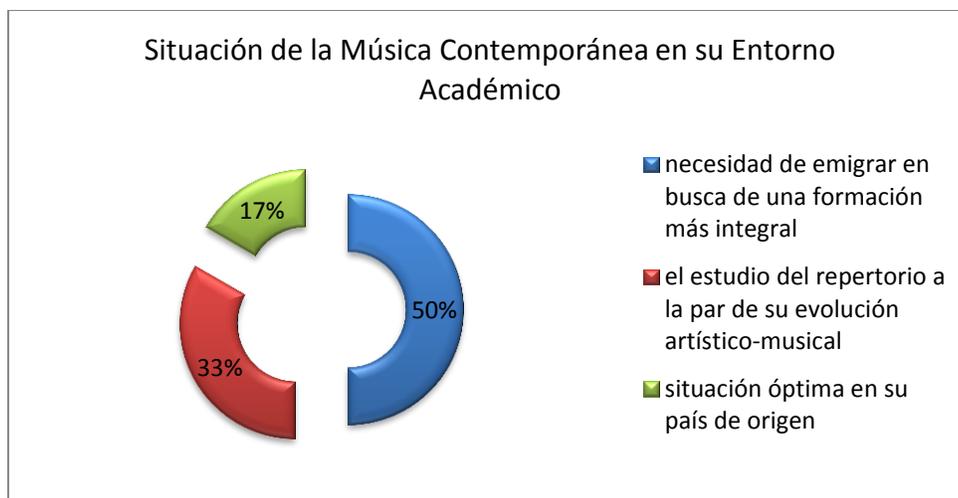


Gráfico 10 Fuente: elaboración propia

Aunque pueda parecer contradictorio, pensamos que lo más resaltante es ese 17% que estima óptima las condiciones de su entorno. Porcentaje que justifica sobradamente la emigración de la población estudiantil de una región. Nos preguntamos ¿son conscientes las diversas casas de estudio, entiéndase conservatorios y/o universidades, de esta situación?, y si es así ¿qué plantean al respecto, cuál es su postura? Evidentemente, son temas que exceden el marco de esta investigación.

3.2.2. Consideraciones a partir del estudio de obras contemporáneas

Contrario a lo que se pudiera pensar, el 100% de los entrevistados coinciden sobre el efecto positivo y enriquecedor del estudio de este tipo de repertorio. Independientemente de la particularidad con que es expresado cada punto de vista, la idea que subyace es la de una valoración positiva. Incluso, personas como Bryan Crumpler van más allá al tildar de innecesario el uso si se quiere decorativo de elementos extra a fin de camuflar la posible inconsistencia de una obra. Es decir, Crumpler le da un valor tan importante a los nuevos recursos que desestima aquellas obras donde claramente no han sido empleados con un objetivo claro, lleno de contenido y sentido.

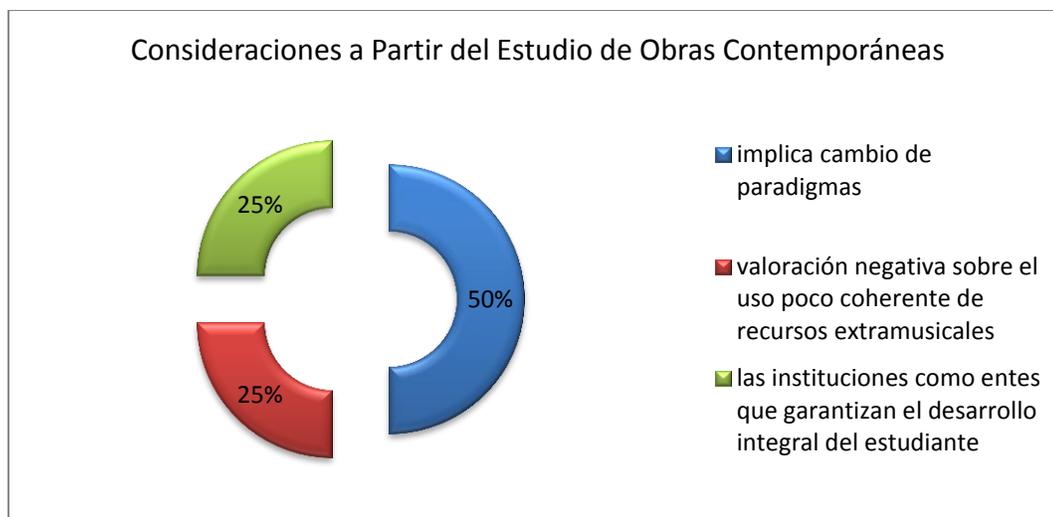


Gráfico 11 Fuente: elaboración propia

El cambio de paradigma se refleja en expresiones como “abrió mi mente” Balázs Rummy, o:

París marca para mí el primer encuentro real con la música contemporánea, a mi llegada a la clase de Alain Damiens, la primera obra que comencé a trabajar fueron las 3 piezas de Stravinsky, ya las había comenzado a estudiar en Caracas, y pues como ícono del repertorio del clarinete, fue la llave que me permitió acceder a las diferentes corrientes y lenguajes de la música del siglo XX, algunos paradigmas tuvieron que ser puestos en duda, y mi manera de pensar la música cambió completamente. Recuerdo que las palabras “espacio” y “resonancia” fueron nombradas constantemente, algo que me parecía casi científico, ver la música allí escrita desde otro punto de vista³⁵...

En otro orden de ideas, cuando varios de los participantes hacen breves señalamientos relacionados con el contenido del programa de estudios en sus conservatorios catalogándolo de positivo, pensamos se tiene allí la primera llave de acceso a una educación musical que abarca todos los períodos y la mayor cantidad de estilos; lo que la hace más integral y completa.

³⁵ Geraud, I. (ige007@hotmail.com) (2010, 28 de mayo). Ensayo Ivette. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

3.2.3. Perspectiva sobre el valor de la importancia de su estudio

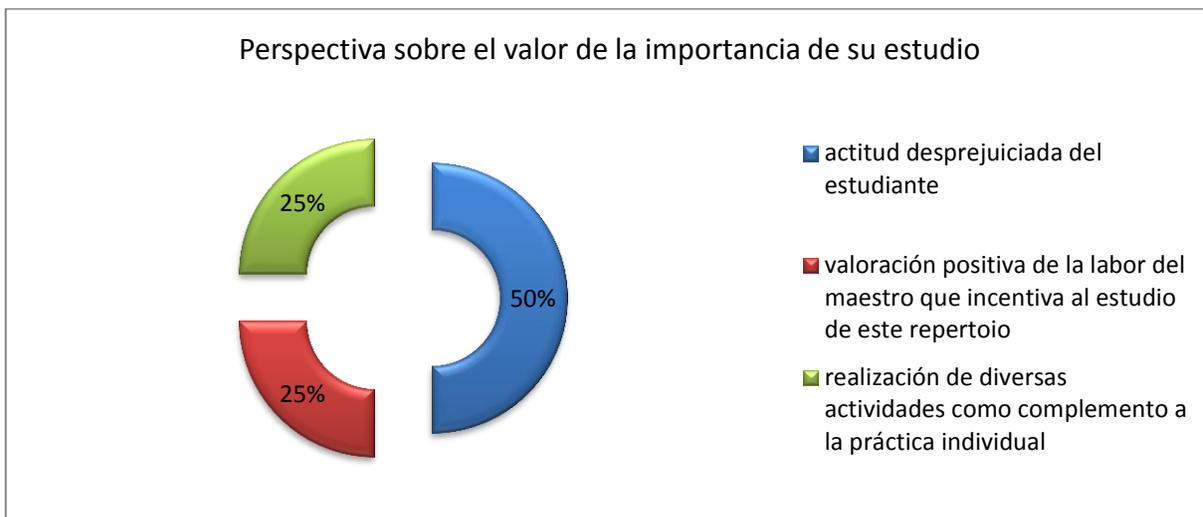


Gráfico 12 Fuente: elaboración propia

En general, puede señalarse que en un 75% el joven clarinetista acoge positivamente el estudio de obras de corte contemporáneo.

3.2.4. Recomendaciones finales

A continuación se presenta una lista con la bibliografía recomendada y demás sugerencias hechas por algunos de los entrevistados:

Joven Clarinetista	Libros de texto, grabaciones, videos, entre otros
Benito Meza	Whittall, Arnold. 2003. Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation. Watkins, Glenn. 1994. Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists. Griffiths, Paul. 1995. Modern Music And After: Directions Since 1945.

Bryan Crumpler	<p>Recomienda las grabaciones de Charles Neidich y Alain Damiens, en especial por haber trabajado directamente con muchos de los compositores o realizar la primera grabación de diversas obras: Gra, Domaines y Clair. En los siguientes links versiones de cómo no interpretar una obra como Clair:</p> <p>http://www.youtube.com/watch?v=gO-4NDqzFoo</p> <p>http://www.youtube.com/watch?v=TtXXEVhPTVw</p> <p>http://www.youtube.com/watch?v=oeVhm5jzMrs</p> <p>así como una buena versión de Harlekin:</p> <p>http://www.youtube.com/watch?v=QkRIuN4TJ6Y</p>
Ivette Geraud	<p>Penser la musique d'aujourd'hui y l'écriture du geste, libros por P. Boulez. Entrevistas con Rossana Dal Monte, basadas en L. Berio. Tout est bruit pour qui a peur, de Pierre-Albert Castanet.</p>
David Medina	<p>Asistir a conciertos</p>
Marly Santamaría	<p>Asistir a conciertos y conocer el repertorio contemporáneo de otros instrumentos</p>
Ranieri Chacón	<p>Grabaciones de Alain Damiens y Jonathan Cohler</p>
Valentina Palma	<p>CDs de Martin Fröst, Alain Damiens, Phillippe Cupper, Richard Stoltzman, Sabine Meyer.</p> <p>Método: <i>14 Etudes et Duos Contemporáins de Claude Crousier.</i></p>

3.3. Martin Fröst un clarinetista fuera de serie:

A lo largo de este marco metodológico se han expuesto las opiniones de 36 clarinetistas, entre maestros internacionales de reconocida trayectoria y jóvenes clarinetistas de nivel avanzado. Opiniones que ilustran una inquietud en torno al clarinetista y un proceso formativo más integral; de donde obtenga las herramientas necesarias para el estudio, la interpretación y el cumplimiento con todas las exigencias, principalmente técnicas, de obras de mediados del siglo XX hasta nuestros días. Las razones encuentran justificación en la evolución del lenguaje musical, el desarrollo técnico del instrumento, así como la presencia de ejecutantes del más alto nivel que se sirven del instrumento para hacer gala de un dominio técnico, musical y artístico antes inimaginable.

Los maestros entrevistados entran en esta categoría, poseen todos un control magistral sobre la ejecución del clarinete y, más allá de eso, el genio del artista que hace de todos ellos grandes intérpretes del repertorio. Sin embargo, Hay clarinetistas que sobresalen muy por encima del resto. No necesariamente por ser mejores músicos, tampoco se cuenta con los elementos para lanzar semejante juicio, sino por lo que hacen de su arte. Se trata pues de clarinetistas que se mueven libremente por el repertorio de los siglos XVIII al XX, pasando por el jazz o la música klezmer, hasta llegar a la música contemporánea.

Considerando lo anterior, en el mundo del clarinete y sus intérpretes se debe hablar en singular porque sólo hay uno como Martin Fröst. Clarinetista egresado de la Real Academia Sueca de Música y más tarde alumno del alemán Hans Deinzer.

Este joven maestro destaca por su ejemplar interpretación tanto del repertorio estándar como contemporáneo; siendo este último el que atañe a los intereses de la presente investigación. Martin Fröst además de abordar obras como *Harlekin* de Stockhausen, los *Domaines* de Boulez o el concierto para clarinete de Corigliano que ocupan un lugar privilegiado dentro de la literatura moderna y contemporánea del clarinete; mantiene una activa y muy productiva relación con compositores principalmente suecos y también de otras nacionalidades.

De esta forma, han sido compuestas para él importantes obras como el concierto para clarinete y orquesta de Anders Hillborg “*Peacock Tales*”³⁶ (1998), Kalevi Aho³⁷ (2006) y Rolf Martinsson³⁸ (2010). De los tres indicados es el concierto de Hillborg el que incluye elementos extramusicales, se trata de un monodrama³⁹ para clarinete solista, orquesta y danza en donde Fröst suma coreografía y mímica a su virtuosismo musical⁴⁰. En una obra como esta se adhieren a la parte del solista una serie de elementos pertenecientes a otras disciplinas conjugándolas en una sola, lo que demanda una intervención más rica y compleja del clarinetista. Bajo la misma visión interdisciplinaria, este maestro sueco crea y recrea el personaje principal de la ópera *Der Rattenfänger* con música de Wilfried Hiller y libreto de Michael Ende; rol que requirió de su actuación, interpretación y baile. De la misma manera, ha desarrollado proyectos tales como *Dance to Black Pipe*, *No Strings Attached* y *B-A-C-H (Beyond All Clarinet History)*, entre otros. En el primero se mezcla música contemporánea con música folklórica sueca y coreografía, mientras que en el segundo en colaboración con la cantante Malena Ernman presenta una producción musical con elementos multimedia basada en determinados aspectos de las relaciones entre un hombre y una mujer; finalmente, en *B-A-C-H* se presenta acompañado por un piano y un violonchelo empleando recursos multimedia y coreografía basándose en versiones de obras de Bach. Para mayor detalle sobre estos proyectos, se pueden acceder a los siguientes links vía YouTube:

<http://youtu.be/IqCUDbNaQZM>

<http://youtu.be/sbQwQetKm2g>

<http://youtu.be/OWlxobYLhoc>

Para Martin Fröst el maestro es fundamental, en su caso uno de los que más lo influenció fue Hans Deinzer quien no sólo le condujo hacia la profundización y el redescubrimiento de obras como el concierto de Wolfgang Amadeus Mozart y las sonatas para clarinete y piano de

³⁶ Edición Peters.

³⁷ Ediciones Boosey & Hawkes.

³⁸ Ediciones Gehrmans Musikförlag.

³⁹ Término que hace referencia a una obra dramática de un solo actor que monologa representando a uno o a varios personajes de forma sucesiva. Diccionario de términos literarios, [en línea]. Disponible en: <http://diccionario.babylon.com/monodrama/>. [2011, 28 de junio].

⁴⁰ Martin Fröst Special Projects [en línea]. Disponible en: <http://www.martinfrost.se/page.asp?show=3>. [2011, 28 de junio].

Johannes Brahms. Sino que también lo orientó en el estudio de obras que implicaban el uso de movimiento corporal más orientado al repertorio contemporáneo:

En realidad esto también viene de Hans Deinzer, ya que él me mostró algunas obras que requerían movimiento, ya que él mismo ha realizado varias presentaciones de obras que así lo requerían, como “Domains” de Boulez, y “Harlekin” de Stockhausen que incluyen movimientos en ellas⁴¹ ...

Deinzer es, en definitiva, el héroe de Martin Fröst una vez que éste reconoce la calidad de la instrucción que aquel le diera. Hallamos de esta manera en el maestro alemán una muestra ejemplar del que deja una huella en el alumno. Como complemento a lo que se señala antes, también se debe tomar en cuenta la motivación y el consejo que este maestro le diera para que incursionara en concursos internacionales; por ejemplo, el Concurso Internacional de Ginebra del que en 1997⁴² resultara ganador:

He tenido varios, y creo que los mejores han venido de Hans. Por ejemplo, él me presentó el clarinete de basseto, y también me aconsejó participar en un concurso internacional, y fue así que animado por él tomé parte del Concurso de Ginebra, el cual gané. Musicalmente, siempre me decía que debo ser muy leal a la música, y estudiar cuidadosamente las partituras. En Suecia también vi mucha música - repertorio francés, romántico... todo - pero la manera como abordamos la música en mi país es un poco más sencilla (loc. cit.).

De la cita anterior destacan dos elementos importantes en cuanto a la manera de abordar la música, pregunta que se hiciera a los entrevistados al comienzo del capítulo. Este músico afirma su postura cuidadosa y respetuosa ante el texto; al mismo tiempo, trae a colación la

⁴¹ Mazzini, M. (2006). Entrevista Martin Fröst, [en línea]. Disponible en: http://www.clariperu.org/Entrevista_Martin_Frost.html. [2011, 29 de junio].

⁴² Concours de Genève international Competition. (2011). Prizewinners, [en línea]. Disponible en: <http://www.concoursgeneve.ch/index.php/en/laureates/search/laureates.html>. [2011, 29 de junio].

situación de un estudiante que debió dejar su país, en este caso se traslada a Alemania, en busca de una formación menos sencilla tan como él mismo describe la situación en Suecia. A continuación en la misma entrevista con Marco Mazzini, Fröst trata sobre la forma de estudiar el repertorio contemporáneo. Pregunta que guarda relación directa con las anteriormente planteadas en este trabajo:

En el caso de la música contemporánea el proceso es complejo. Esta música es difícil y siempre me siento como un novato ante una partitura nueva, y muy a menudo no comprendo a una primera vista lo que encierra el papel. Creo que no tengo una manera fija de operar, pero lo que sí hago es estructurarla en partes para estudiarla – de esta página a esta página voy a estudiar hoy, luego este movimiento mañana, etc. Intento también tener una visión clara de la obra en conjunto, y no sólo desde el punto de vista musical sino también de organización, ya que debo saber calcular el tiempo que una obra nueva me va a demandar, ya que la planificación de mi tiempo es muy importante ... (loc. cit.).

Si se ha de considerar otra de las preguntas planteadas en el guión de nuestra entrevista, acerca de la opinión que se tiene sobre las técnicas de composición y los recursos empleados por los compositores en el nuevo repertorio resulta oportuno citar lo señalado por Fröst:

Al estudiar una obra siempre tengo una idea sobre ella, de lo que quiero hacer... Si se trata de un compositor actual, trato de trabajar directamente con él y de entenderlo, y con esto debo decirte que soy muy selectivo en lo que toco ... No quiero tocar obras que no entiendo o que no me provocan mayores sentimientos. Si la obra no captura mi espíritu, estoy seguro que no la tocaré. Esto lo trato de evitar en lo posible ... No quiero tocar música compleja horrible que no tiene significado alguno para mí. Yo quiero provocar algo nuevo, importante, hermoso y con un fuerte mensaje ... y esto una vez más me motiva como músico. Yo tengo la fortuna de mantener una saludable

relación con varios compositores (loc. cit.).

En conclusión, se tiene aquí al ejemplo de un artista que ha contado con la formación oportuna para llegar a desarrollarse como tal. Uno que, no conforme con abordar magistralmente repertorio clásico y romántico, se toma muy en serio todo lo que ha sido la producción de mediados del siglo XX para el clarinete hasta la actualidad y bajo distintos formatos: clarinete solo, clarinete y orquesta, y música de cámara en general. No obstante, hoy día una de las razones que hacen de Martin Fröst un clarinetista excepcional es su iniciativa por incorporar al evento interpretativo, o performance, elementos pertenecientes a otras disciplinas. Si bien, ya compositores como Stockhausen causaron revuelo al concebir obras como *Inori* y *Harlekin*; Fröst se revela como un intérprete creador que propone un desenvolvimiento del clarinetista mucho más complejo y rico, traspasando los límites de lo tradicional. Su trabajo constante y cercano con compositores de la actualidad europea, básicamente, han dado como resultado obras maestras como las anteriormente citadas. Es este pues, un maestro en el arte de la ejecución del clarinete y la interpretación del repertorio para el mismo, que reconoce el valor irrefutable de toda la literatura anterior a la época actual en que se vive y que, de la misma manera, asume una postura en clara defensa de la producción contemporánea:

Mi actividad interpretativa se centra en el repertorio clásico en un 80%, deberíamos tocar toda esa música tan fantástica que ya tenemos pero también deberíamos mirar hacia delante⁴³...

⁴³ YouTube (2011). Martin Fröst the Performer, [en línea]. Disponible en: <http://youtu.be/gQJF8ed0DL4> [2011, 29 de junio].

4. CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo se ha hecho un repaso por los acontecimientos históricos que han significado cambios importantes en la sociedad y las diversas actividades en que esta hace vida. En principio, el enfoque de este trabajo se ha centrado en el ámbito musical y las transformaciones que ha sufrido a partir de los eventos ocurridos en la Segunda Guerra Mundial; estableciéndose así el punto de partida de la investigación.

Necesaria ha sido la revisión de los diversos aspectos que han hecho del clarinete un instrumento solista: el perfeccionamiento de su mecanismo, el aumento de la destreza adquirida por los ejecutantes, pasando por la constante evolución del lenguaje musical. En ese sentido, el énfasis hecho en la obra de Igor Stravinsky como un compositor que sentó un precedente en el repertorio para el clarinete del siglo XX y, por qué no afirmarlo, para el clarinetista del siglo XX deja en claro el nuevo rumbo de la creación musical.

Darmstadt ofreció el espacio que poco a poco sería abonado por los aportes de todos los que en sus cursos participaron tanto como estudiantes y jóvenes entusiastas, como conferencistas. Un compositor como Olivier Messiaen es referencia obligatoria de dichos cursos y de dos de sus más brillantes estudiantes: Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. Compositores estos que legaron a la literatura para el clarinete obras de gran valor estético que invitaban al músico a adaptarse al ritmo de las más recientes tendencias compositivas de entonces; a través de las nuevas exigencias técnicas y de interpretación, el uso de elementos extramusicales o bien la adopción de elementos propios de otras artes dando paso a un resultado interdisciplinario. Por su parte, Latinoamérica no queda fuera de esta investigación. En la obra de Diana Arismendi se cuenta con un ejemplo de vanguardia, *Tres noches sin Luna* sin duda abre las puertas hacia un concepto novedoso sobre una composición para instrumento solo y su intérprete.

Es así como se requirió de la opinión de destacados maestros de talla nacional e internacional, para dilucidar el concepto que impera en la comunidad clarinetística de hoy en torno al repertorio de mediados del siglo XX hasta nuestros días.

De las entrevistas realizadas se extrajo una matriz de opinión que, al mismo tiempo, abarcó varios elementos: la consideración del maestro, incluso muy por encima de las instituciones de educación musical, como la entidad de mayor influencia en la formación del estudiante y su consecuente desenvolvimiento artístico. Seguidamente, las cualidades del programa de estudios y sus exigencias en los centros de estudio musical, bien sean conservatorios o universidades. Sin embargo, este par de aspectos están estrechamente ligados al factor país. Es decir, a lo largo de las entrevistas analizadas quedó más que demostrado el condicionante que surge de las facilidades de que se disponen en el país de origen de un joven músico que aspira a una formación completa e integral.

En la mayoría de los casos, los maestros entrevistados expresaron su falta de orientación en el estudio de repertorio contemporáneo. Son realmente escasas las declaraciones de ventaja con relación a un abordaje temprano de obras de este tipo. Pero lo más importante es que, independientemente del cómo hubiera sido la aproximación de estos clarinetistas al repertorio más nuevo, la valoración que todos ellos hicieron de la misma fue siempre positiva. Se reconocieron reiteradas veces las virtudes de un repertorio cuyo lenguaje enriquece la experiencia musical y contribuye al desarrollo técnico e intelectual inclusive del clarinetista. Sin embargo, censuraron la labor de compositores que aparentemente muestran un bajo nivel cultural, haciendo uso exagerado y falto de sentido de elementos extramusicales y de recursos de la técnica extendida del clarinete. Lo que originó una dura crítica hacia una música que, en opinión de los participantes, no tiene nada que decir.

En el caso de los jóvenes clarinetistas, su intervención fue tan relevante como la de los maestros. Una vez que ellos reflejan la realidad del presente, el cual no parece radicalmente diferente a lo que vivieron los maestros entrevistados en su época de estudiantes. Si bien, muchos podrían compartir la opinión del joven francés Régis Vincent, egresado del Superior de París, quien aludiendo a sus maestros asegura que: "... ellos comenzaron a tocar esa música

luego de terminar sus estudios, porque no tenían a nadie con quién trabajarla. Ahora ellos son nuestros profesores y por eso es que comenzamos a abordar este repertorio más temprano⁴⁴”. Ojalá esta imagen se repitiera en todas partes pero a la vista de los resultados obtenidos, no es así. Especialmente en los países latinoamericanos.

Venezuela, ha sido cuna de brillantes intérpretes que hoy son reconocidos a nivel mundial: Gabriela Montero, Alexis Cárdenas, Jorge Montilla, Francisco Flores, Edicson Ruíz, entre otros. No queda ya la menor duda de la capacidad técnica así como de las condiciones de infraestructura con que se cuenta en el país. La Escuela de Música José Ángel Lamas, el Instituto Universitario de Estudios Musicales (ahora parte de la Universidad de las Artes, UNEARTE) y el Conservatorio de Música Simón Bolívar; por tan sólo mencionar algunas de las instituciones más emblemáticas, han servido de sede al desarrollo musical académico y artístico de gran parte de los músicos venezolanos y en sus distintas áreas.

En el caso más concreto del clarinete, se tiene en Venezuela una escuela del más alto nivel reconocida así por todos los maestros internacionales que regularmente vienen a dictar clases magistrales, así como a participar de las frecuentes ediciones del Festival de Jóvenes Clarinetistas Venezolanos impulsado por el maestro Valdemar Rodríguez.

Sin embargo, al tomar como referencia el pensum⁴⁵ de estudios vigente en la cátedra de clarinete del Conservatorio de Música Simón Bolívar y efectuar un análisis somero del mismo, se aprecia una situación bastante singular. De un total de 56 obras sugeridas a lo largo de los ocho niveles en los que se estructura el período de estudio de un clarinetista en dicha institución, 6 son obras de compositores latinoamericanos y sólo 1⁴⁶ le pertenece a un compositor venezolano. Es de destacar, que la secuencia en que cada una de las obras se va planteando sugiere una estructura de estudios absolutamente coherente y orgánica en cuanto al

⁴⁴ Vincent, R. (reg.vince@gmail.com) (2009, 3 de agosto). From Venezuela. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

⁴⁵ Ver anexos.

⁴⁶ El subrayado es nuestro.

incremento de la dificultad técnica de cada nivel; así como el abordaje de repertorio de finales del siglo XVII hasta llegar a la primera mitad del siglo XX.

Ante tal señalamiento, no se persigue hacer una crítica destructiva del pensum de la mencionada casa de estudios. Menos aún en el caso de la autora del presente trabajo, quien se formó en dicha institución y que desde hace más de 5 años forma parte de su cuerpo docente; tanto a nivel de la cátedra de clarinete como del programa de la Academia Latinoamericana de Clarinete. Por lo tanto, se está en posición de plantear una evaluación que permita considerar la renovación de dicho pensum. No es suficiente con que ya desde el primer nivel se indique que el profesor es libre de sumar al programa las obras que considere oportunas porque esto, aún estando especificado o no, siempre va a suceder. En consecuencia, el estudio de un mayor número de obras de la segunda mitad del siglo XX en adelante, perteneciente a los compositores más relevantes como Boulez, Stockhausen, Liberman, Berio, Martino, etc.; así como una mayor inclusión de obras de compositores latinoamericanos distintos a Carlos Guastavino, Arturo Márquez o Blas Emilio Atehortúa: Manuel de Elías, Mario Lavista, Andrés Alcalde, Claudio Santoro, Ernst Mahle, Gerardo Gandini, entre otros. Ni qué decir de la gran cantidad de destacados compositores venezolanos que han compuesto para el clarinete, basta con que se remitan al trabajo de grado de la clarinetista venezolana Esmeralda Hernández (2003), titulado: Catálogo de Composiciones Venezolanas con Clarinete (1950 - 2003). Debería todo ello estar desde un principio contemplado en el programa de estudios.

El objetivo a alcanzar será siempre el de brindar una educación musical que, sin dejar de darle la importancia y el valor que corresponde a todo el repertorio que va desde la primera mitad del siglo XX hacia atrás, tome en cuenta de una forma más equilibrada el repertorio producido de 1945 en adelante y con especial énfasis en la producción local y regional. Un ejemplo de este tipo de inquietud se evidencia en la actitud de maestros clarinetistas venezolanos ya citados en el planteamiento del problema

La mejor manera de darle cierre a los planteamientos hechos a lo largo de este trabajo de investigación, es tomando como punto de partida para la reflexión en palabras de Ivette

Geraud, joven clarinetista venezolana radicada en París donde actualmente cursa estudios en la Sorbona:

Cuando pienso en Venezuela, mi tierra natal, puedo ver con más claridad los detalles que nos han hecho diferentes y únicos a nivel musical y veo también el largo camino que debemos recorrer, a nivel educativo y profesional para lograr una verdadera posición en el mundo musical moderno, debemos afirmar nuestra personalidad sin aislarnos de la verdadera corriente mundial y las diversas tendencias de nuestra época. A nivel educativo existe un problema gravísimo, los programas de estudio, siguen siendo los mismos a través del paso de los años, no hay una adaptación, haciendo que lo que antes funcionó en un momento determinado hoy se encuentra absolutamente obsoleto ... El triunfo sin precedentes del sistema de orquestas a nivel mundial nos demuestra que el proyecto del maestro José Antonio Abreu ha traspasado su finalidad social, un nivel profesional de alta calidad es posible en Venezuela, con la tolerancia y el trabajo, apuesto al futuro grandioso que nos espera si aceptamos las críticas y las diferencias, abriéndonos a la discusión de nuestros paradigmas, sea música antigua, clásica o contemporánea, sean orquestas o música de cámara, hay que reflexionar, discutir y reaccionar⁴⁷.

Probablemente, no se comparta en su totalidad el pensamiento de Geraud cuando señala que los programas de estudio en Venezuela están “absolutamente obsoletos”, actitud que pareciera un poco radical. Pero no deja de ser cierto que por mucho tiempo no ha habido suficiente voluntad a nivel de la enseñanza para inculcar en los jóvenes clarinetistas la apreciación seria sobre la música contemporánea. Aun cuando algunos pudieran señalar que desde hace muchos años existen en el país iniciativas en pro de este tipo de música como el Festival Latinoamericano o el recientemente fundado Ensamble Latinoamericano Simón Bolívar, a través del cual comienza a establecerse relación con los miembros del Ensamble Intercontemporáneo de Pierre Boulez, e incluso la también reciente convocatoria del

⁴⁷ Geraud, I. (ige007@hotmail.com) (2010, 28 de mayo). Ensayo Ivette. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

Conservatorio de Música Simón Bolívar para la creación de un ensamble de música contemporánea. En la actualidad, nuestros clarinetistas no están preparados para afrontar de forma desenvuelta este repertorio por la sencilla razón de que no se les ha preparado para ello; y cuando deben enfrentarlo la mayoría opta por tomar una actitud de rechazo, en principio por el mismo desconocimiento que existe, o bien deciden no abordarlo en ninguna de las etapas de su formación. Bien señala Boulez:

No se trata de una novedad que haya que comprobar: hay en la pedagogía una definida desazón, que se prolonga desde hace un cierto número de lustros ... en efecto, ¿qué se enseña en un conservatorio? Un cierto número de reglas tradicionales, muy limitadas en el tiempo y en el espacio; después de lo cual, si uno quiere lanzarse al dominio contemporáneo tiene que saltar, por así decirlo, con un paracaídas en miniatura, a su cuenta y riesgo este salto a lo desconocido, ¿cuántos se atreven a darlo? ¿Y cuántos sentirán que tienen las fuerzas necesarias para ello? (Boulez, P., 1981, pp. 96-7).

Finalmente podemos señalar que el perfil propuesto por la autora de este trabajo contempla a un clarinetista quien, dentro del marco de su proceso formativo, experimente un contacto temprano con los recursos propios de la música compuesta para clarinete solo desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Entiéndase como tal todos aquellos elementos de la técnica extendida del clarinete: frulato, slap tongue, multifónicos, cuartos de tono, ruido de llaves, entre otros. La metodología a aplicar dependerá de la estrategia de enseñanza de cada maestro; bien pudiera darse de manera lúdica según indica la maestra francesa Aude Camus al enseñar música contemporánea a principiantes partiendo del concepto de lo que ella denomina improvisación generativa. Otra opción sería la de seguir el esquema de métodos tales como: *14 Etudes et Duos Contemporáins de Claude Crousier (Ediciones JM. Fuzeau)*, o *Clarinette 20 – 21 (Ediciones Henry Lemoine)* publicado por la ya citada Aude Camus.

Todo ello contribuirá con la desinhibición del joven clarinetista de cara al repertorio contemporáneo conocido, y el que está por escribirse. Una vez que para entonces obtendrá destrezas y/o desarrollará habilidades que le facilitarán el estudio de las obras, al tiempo que

su lenguaje no le será ajeno en la medida en que esté al tanto de la evolución del repertorio del instrumento; en términos del desarrollo técnico (diversificación de recursos y efectos implementados, ampliación del rango de dinámicas posibles, entre otros) y de la estética propia de cada compositor. Como ejemplo de obras para clarinete solo, además de las 3 tomadas como muestra en este trabajo de investigación, tenemos:

Para un nivel básico: *El Abismo de los Pájaros* de Olivier Messiaen, *el Lied* de Luciano Berio; obras estas que exponen al joven clarinetista al desarrollo más profundo y detallado en la flexibilidad del sonido, el uso de la lengua y un estudio riguroso para lograr gran control en la emisión del sonido ampliando su rango de dinámica. También para la introducción a buena parte de los efectos que forman parte de la técnica extendida del instrumento, se cuenta con la obra *Inventio* de Alfredo Rugeles. En ella el estudiante debe aprender a ejecutar frulato, vibrato, multifónicos, smorzato, glissandi, entre otros.

En un nivel intermedio: pudieran abordarse obras como *Madrigal* de Mario Lavista o la *Sonata* para clarinete solo de Edison Denisov, donde se implementa el uso de cuartos de tono y multifónicos de naturaleza diversa. *De los Suburbios* de Marlon Hernández, obra que contiene elementos rítmicos y melódicos de la música tradicional venezolana a la vez que incluye el uso de frulato, glissandi, slap tongue, ruido de llaves, aire con poca presión a través del instrumento, secciones polirítmicas donde se debe marcar un ritmo determinado con el talón del pie y tocar simultáneamente. Ya a partir de aquí, el joven clarinetista se enfrenta a un nivel de abstracción superior, pudiendo abordar también una obra como *Sistemas Volátiles* de Adina Izarra para clarinete y medios electrónicos, en donde además de la implementación de frulato con más ruido del aire que sonido en sí, multifónicos, glissandi y repetidas secciones *ad libitum*, es el propio clarinetista quien activa a través de un pedal el efecto de la pista, balance de los electrónicos, sincronía y mezcla.

Una vez consolidada la experiencia y el dominio en la técnica de ejecución del clarinete por medio del estudio de repertorio contemporáneo como el citado arriba, el estudiante puede ahora aspirar al abordaje de obras con un lenguaje mucho más complejo y abstracto: *Clair* de Franco Donatoni, es una obra donde se explota al máximo la destreza técnica del clarinetista

con grandes saltos interválicos, gran contraste en el uso de dinámicas que pueden ir desde *fff* hasta *pppp* con la indicación *al limite dell' udibilità*. También demanda mucho control y virtuosismo en la digitación de pasajes con valores rítmicos muy pequeños *il più veloce possibile*, acentos y articulación en general variada. Son todos factores que requieren del clarinetista un alto dominio de la columna de aire, destreza en el juego de aumentar o reducir la velocidad del aire emitido, firmeza en la embocadura y al mismo tiempo flexibilidad de la lengua para lograr satisfactoriamente aquellos intervalos tan amplios a gran velocidad dentro de una misma ligadura o atacados con la lengua. En esta misma corriente se insertan los *Cantos Veloces* de Luis Ernesto Gómez, la cual empuja al clarinetista al extremo de sus zonas de seguridad haciendo gala de la velocidad, tal como su título lo indica, con que puede mostrar los cambios drásticos indicados entre las dinámicas, la métrica, los tipos de articulación y ataque, cambios de color en una misma nota, así como de efectos y, por sobre todo, ser expresivo.

Ejemplo de otras obras para clarinete solo que llevan al músico a enfrentar escenarios más riesgosos en el dominio técnico del instrumento se hallan en *In Freundschaft* de Karlheinz Stockhausen y *Searching* de Andy Pape. Ambas tienen la particularidad de acompañar la ejecución musical con movimiento; el clarinetista sin abandonar su ubicación frente al atril debe sí cambiar constantemente la dirección del sonido moviendo el instrumento hacia un lado o hacia otro. Más específicamente, en la obra de Pape esa indicación está en colores dispuestos por los cuatro costados de la partitura; en donde el violeta apunta hacia la parte superior central de la hoja, el rojo hacia el lado izquierdo, el verde hacia el derecho y, finalmente, el azul hacia abajo. Todas en la parte central de cada lado. De este modo, la partitura viene a ser un recorrido por estos cuatro colores, incluyendo los silencios, forzando al clarinetista a cambiar o movilizar la ubicación de la campana de su instrumento hacia un lado y hacia otro y, por si fuera poco, a esto se suma la ejecución de diversos efectos, dinámicas, ataques, ritmos en compases compuestos, etc.

En otro orden de ideas, el contacto con compositores de su entorno. Siguiendo la línea trazada por las obras que sirvieron de muestra al presente trabajo donde se refleja el producto de un esfuerzo mancomunado entre compositor e intérprete: Harlekin (K. Stockhausen – S.

Stephens), Dialogues de L'ombre Double (P. Boulez – A. Damiens) y Tres Noches sin Luna (D. Arismendi – J. Montilla). Esfuerzo que resulta del interés del compositor por el intérprete o el instrumento, o bien del intérprete por el compositor y que tendrá como fin último la difusión del repertorio contemporáneo a la par de la comisión de nuevas obras. Todo esto considerando la disposición del clarinetista para asimilar e integrar a su performance elementos de otras disciplinas: danza, teatro, pantomima, actuación y declamación (como sucede en las obras de Stockhausen y Arismendi), entrenamiento para lograr la sincronización entre medios electrónicos y la ejecución en vivo (en la obra de Boulez). Lo que en definitiva se han denominado elementos extramusicales.

En conclusión, un novel clarinetista que tenga la oportunidad de involucrarse oportunamente en un proceso de enseñanza que contenga las características arriba señaladas, dispondrá de una serie de herramientas que repercutirán positivamente en su actuación dentro del escenario musical y clarinetístico de hoy; desde su participación en festivales hasta concursos internacionales. Siendo estos últimos la mejor vitrina donde se exponen las obras más emblemáticas de mediados del siglo XX y XXI, con énfasis en el repertorio para clarinete solo, gracias a la comisión de obras especialmente compuestas para dichos eventos. Dejando en claro que la intención tampoco es la de proponer la formación de clarinetistas ajenos a toda la producción anterior del instrumento. Por el contrario, abogamos por una formación más balanceada que contribuya al surgimiento de un intérprete de su tiempo, que conozca la música de su tiempo, que la aborde, la enseñe y la valore; sustentado en la experiencia adquirida luego del estudio de las obras más relevantes del repertorio anterior. Obteniendo así el perfil de un nuevo intérprete que si no domina, al menos posee una cultura sobre los distintos estilos, con especial énfasis en la música de hoy, en que se ha escrito para el clarinete.

4.1. Libros, videos y grabaciones recomendadas

- Grabaciones (por intérprete o compositor): Op. 6 de Alban Berg, grabaciones de Alain Damiens y/o las piezas de Helmut Lachemann, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Boulez, Donatoni, Berio, Jarrell, Denisov, Paul Meyer – 20th Century Music

for Unaccompanied Clarinet, Alain Damiens – Clarinete. Suzanne Stephens – Toda su producción sobre la música de Stockhausen.

- Ensamblés: Ensemble Intercontemporáneo Pierre Boulez, Ensemble Modern de Frankfurt, London Sinfonieta, Cuarteto Arditti New Ensemble, Nouvel Ensemble Mouderne.
- Métodos: 8 Etudes Atonales de Giuseppe Ruggiero (Leduc).
- Consultar los libros: New Sounds for Woodwinds de Brunno Bartolozzi, New Directions for Clarinet de P. Rehnfeldt, Introducción a la música del siglo XX de Ottó Károlyi.
- Páginas web: <http://www.stockhausen.org/>, YouTube.
- Videos y grabaciones de Martin Fröst.

5. ANEXOS

5.1. Lista de obras (pág. 4):

Concierto para clarinete (1947) Paul Hindemith, concierto para clarinete (1948) de Aaron Copland, Sonata de Poulenc (1962) para clarinete y piano, contrastes (1938) de Béla Bartók, concierto para clarinete Op. 230 (1941) de Darius Milhaud.

5.2. Lista de obras (pág. 5):

Carl Stamitz (11 conciertos para clarinete), Wolfgang Amadeus Mozart (quinteto para clarinete y cuerdas K. 581, cuarteto para clarinete y cuerdas K. 378, trío para clarinete, piano y viola K. 498, concierto para clarinete y orquesta K. 622), Felix Mendelssohn (piezas de concierto Op. 113 y 114), Carl Maria von Weber (concertino para clarinete y orquesta Op. 26, tema y variaciones sobre temas de Silvana Op. 33, quinteto Op. 34, concierto No. 1 Op. 73, concierto No. 2 Op. 74), Beethoven (trío Op. 11), Johannes Brahms (Sonatas Op. 120 No. 1 y 2, trío Op. 114, quinteto Op. 115), Franz Schubert (*el pastor sobre la roca* D. 965, Op. 129).

5.3. Entrevista a maestros clarinetistas de Europa⁴⁸:

5.3.1. Alain Damiens (Francia): *miembro del Ensamble Intercontemporáneo Pierre Boulez desde 1976, fue profesor del Conservatorio de Estrasburgo y del Superior de París. Actual profesor del Conservatorio Regional de Aubervilliers-La Courneuve⁴⁹.*

⁴⁸ Nota de la Traductora: a lo largo de todas las entrevistas se buscó conservar el estilo en que cada uno de los entrevistados se expresó. Sólo cuando fue necesario se parafraseó el contenido, con el propósito de lograr mayor fluidez y claridad de redacción hacia el idioma destino. En especial, en las entrevistas de aquellos participantes cuya lengua materna no es ni el inglés ni el español, pero que en su mayoría se valieron del primero por ser un idioma de mayor acceso.

⁴⁹ Damiens, A. (2008). Entrevista personal con Carmen T. Borregales. París, la Cité de la Musique.

➤ ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Mi interés es personal, la verdad es que cuando yo terminé mis estudios en el Conservatorio Superior de París me di cuenta de que iba a pasar toda mi vida en una orquesta Sinfónica en el mismo puesto y eso me inquietó, que yo iba a tocar siempre una bella música Beethoven, Mozart, Berlioz, Debussy, Brahms y yo no iba a cambiar. Y hay una cosa que me ha interesado siempre dentro de la música o dentro del arte contemporáneo, es que el arte contemporáneo se plantea interrogantes pero nunca te da las respuestas, y eso me interesa. Toda esa música que te da la posibilidad de pensar y ver de otra manera, y luego en el conservatorio de París no te hablan ni se hablaba de Messiaen, Stravinsky, de la Escuela de Viena, pero más allá del Conservatorio estaban los compositores y estos me han dicho: “mira, qué es lo que vas a hacer con tu clarinete donde tú tienes obras de Brahms, Mozart, Weber pero no hay mucho. Pero si compraras con el piano y el violín ellos pueden pasar toda su vida tocando Brahms, Mozart, Debussy; pero nosotros los compositores actuales necesitamos de los intérpretes para tocar nuestra música, nosotros existimos también”. Entonces empecé a tener contacto con ellos y comenzamos a escribir, a tocar, a reflexionar y experimentar juntos sobre la música. Luego hay que sumar el hecho de la evolución que estaba teniendo la improvisación en el jazz que servía también a la música pop y la electrónica muy presente para la época. En ese momento el clarinete era considerado un instrumento muy bello, ¿pero qué harás con él? Por ello me incliné hacia la música contemporánea.

➤ ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Yo pienso que eso ha evolucionado enormemente y ahora el lenguaje contemporáneo (frulato, multifónicos, cantar y hablar con el instrumento, etc.) se ha vuelto completamente natural y está muy bien. Vengo de tocar *Domains* una pieza de 1967 y puedes decir que es la modernidad. En 1967 ya había todo esto, en *la Torrê de la Vie* de Luigi Nono una gran pieza de los años 60, yo no tengo la fecha exacta... aquí hay una cantante y un clarinete donde uno debe improvisar un poco y muchos multifónicos, allí ya había un mundo pero en este momento hay otra cosa. En Stockhausen siempre ha habido una interrogante: el espacio, el movimiento, la relación con un espacio más profundo, etc. Entonces por qué no meter en

escena a un músico que pueda danzar, moverse sin problema... en Domains también hay un espacio que se piensa más en la forma de un espectáculo vivo, se presta más para pensar, reflexionar y cambiar el encuentro con el público, con la gente y entre nosotros mismos.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Ir a ver el espectáculo, tener esa primera relación para ver cosas diferentes, una cultura diferente, pintura, escultura, escuchar mucha música. Ver los textos, qué es lo que eso hace, dejar que tu imaginación entre en juego, tocar y divertirse en una relación donde la imaginación tiene un rol preponderante. Improvisar unos solo, jugar con eso.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Claro que sí podemos hacer más si no terminamos tocando de una manera académica. Uno puede cambiar pequeñas cosas como el tempo y dinámicas, también dependiendo de la acústica de la sala donde tocas. Uno ve siempre la música contemporánea como algo estricto. Hay mucha más libertad... hay la música del gozo, del divertimento, claro eso está bien... y luego está la música un poco más enigmática donde el compositor ha buscado un poco más, se ha quebrado el ritmo. Otra cosa apasionante es que la música no da un sentido de modernidad son sonidos, acordes.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Hay un factor que se encuentra en el orden de la sensación física que es: las notas, el ritmo, las dinámicas, puntuación y luego todo lo que es la conexión... lo que debemos pensar es que el concierto es un acto único que termina 5 ó 10 minutos después, es un momento único de reencuentro con el silencio... claro que hay que ver bien el texto. Yo creo en el trabajo de memorizar lo que uno hace, yo digo siempre uno lee, escucha y transmite la música. Cuando

uno trabaja lee la música escuchando físicamente en su cuerpo y luego uno transmite... pero las notas también hay que verlas como signos y no simplemente notas.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Primero hay que trabajar mucho, es muy difícil, es necesario tener siempre ganas de tocarla y a eso sumarle la coreografía. Pero cuando uno la quiere tocar creo que se puede buscar una bailarina para la puesta en escena ¡claro! Uno mismo lo puede hacer también y hay que tocarlo de memoria... me parece fabuloso donde tienes que plantearte una relación diferente con el cuerpo... una técnica para memorizar, o no, la música hay que preguntarse...es decir, te vas a sentar sin moverte y recitar lo que estás tocando para ver hasta dónde has llegado, y para que tengas relación con el silencio, cantarla, hablarla, recitarla sin presión.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Mientras haya piezas que se planteen una relación con el espacio, que hayan comediantes, actores, bailarines yo siempre digo Sí, soy entusiasta de esas obras.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Si uno ve a los compositores del siglo XX y actualmente todos los compositores se han interesado en el clarinete cuando tienen el dominio de la escritura, porque todos los compositores que yo he conocido me han dicho que el clarinete les fascina por la extensión de su registro, es un instrumento con diferentes dinámicas, de enormes posibilidades, cambios de timbre... todos los compositores (nombra varios) siempre tienen obras para clarinete.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Eh... que escuche la Op. 6 de Alban Berg, puede ser la forma donde está todo. Yo creo que hay una pieza que he tocado mucho y que reúne todo (virtuosismo, la forma) el Dialogue d'l Ombre Double de P. Boulez. Muy simple es la historia, Boulez escribió Domains en 1967 y en 1985 para el aniversario de Berio él dijo, bueno escribiré una pieza. Como todo compositor

toma obras antiguas, entonces tomó el cuaderno 1 de Domains y él comenzó a pensar y desarrollar con 6 notas una estrofa que dura 10 minutos. Y luego tomó el segundo cuaderno, siempre tomó las mismas notas y luego con el cuarto, el quinto, el sexto y ha hecho lo mismo. Luego reflexiona ¿qué haré?, escribió las siglas del final y en medio metió las 6 estrofas.

5.3.2. Harry Sparnaay (Holanda): *clarinetista bajo solista. Antiguo profesor en los conservatorios de Amsterdam y Utrecht. En la actualidad dicta clases magistrales alrededor del mundo y mantiene una intensa actividad solista*⁵⁰.

➤ ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Comencé tocando jazz contemporáneo con saxofón tenor. Siempre preferí la música de compositores que aún estuvieran vivos.

➤ ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Pienso que la música contemporánea no sólo es difícil para nosotros sino también para la audiencia, así que cuando podemos hacer que sea un poco más fácil para ellos escuchar nuestra música, es bueno. Bailar, hablar, introducir la música, etc., todo esto ayuda a que la gente disfrute más la música.

➤ ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Primero debes ver, antes de tocar. Ver y descubrir los problemas para luego comenzar a tocar. ¡Es una pérdida de tiempo cuando comienzas inmediatamente!

➤ ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

⁵⁰ Sparnaay, H. (harrysparnaay@telefonica.net) (2008, 5 de julio). A Student from Venezuela. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

Tú siempre eres el intérprete y tus ideas y musicalidad son lo más importante y el único criterio para tocar la pieza. Weber es bien conocido por los clarinetistas y normalmente les gusta, pero a mí nunca me gustó y nunca lo toqué (sí lo estudié mas no lo toqué).

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Sí, eso podría ser, pero también las líneas melódicas son importantes y yo no estoy pensando en líneas como las de la música clásica, sino en líneas emocionales.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

La versión corta me gusta, la larga es muy larga. Lo cual sucede muchas veces con las últimas obras de Stockhausen.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Cuando toqué la versión para clarinete bajo de In Freundschaft me gustó pero cuando la escuché desde atrás sin ver el performance no me gustó mucho. Lo cual es una señal para mí.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Oh sí, en términos de colores (como en la pintura contemporánea) de cómo es tratado el instrumento. Por ejemplo, el Capriccio detto l'ermaphrodite de Claudio Ambrosini es una obra para clarinete bajo solo sin una nota normal y es súper no, re-súper.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Escucha algunas de las grabaciones de Alain Damiens y/o las piezas de Helmut Lachemann, también los 8 estudios atonales de Ruggiero y el libro de Phillip Rhenheldt sobre nuevas técnicas para el clarinete (University Press California).

5.3.3. Kari Kriikku (Finlandia): *solista internacional, profesor de la Academia Sibelius, miembro y actual Director Artístico de la Avanti! Chamber Orchestra*⁵¹.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Cuando tenía 17 años mi profesor me dio una pieza para clarinete solo de Paavo Heininen, un compositor finlandés vivo para entonces. Primero, el lenguaje era muy extraño para mí, luego recuerdo el momento en que había calculado todos los ritmos y tocado la pieza por un tiempo. En ese momento en particular de alguna manera noté que realmente podía hacer música con ese material, inclusive de manera más libre que con música clásica más temprana.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Estos elementos han sido parte de la música a lo largo de la historia. La manera como los compositores hacen uso de ellos hoy en día está cambiando considerablemente. Un buen ejemplo de cómo usarlos se aprecia en compositores como Mauricio Kagel, Vinko Globokar and K. Stockhausen.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Esto debería suceder desde el momento en que un niño comienza a tocar música. De hecho, resulta muy raro cómo algunos músicos jóvenes, quienes van a estudiar a un conservatorio, no han tenido relación alguna con la música contemporánea. Trata de comparar esto en el mundo de otras artes (teatro, pintura, danza, arquitectura...). Cómo abordar la obra... pues depende de la obra.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

⁵¹ Kriikku, K. (kari.kriikku@siba.fi) (2008, 16 de septiembre). Carmen Borregales. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

Siempre ha habido música contemporánea. En su tiempo, la música de Beethoven era muy vanguardista y moderna; así que ésta es una pregunta que se ha hecho siempre. Esta pregunta surge porque no ha nacido una tradición interpretativa en este particular. Personalmente encuentro la situación muy liberadora e impresionante.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Hoy en día muchos estilos están presentes al mismo tiempo. Diversos compositores están teniendo diferentes valores. Pienso que la clave está en estudiar la música a partir de la historia y desde allí encontrar los valores de los diferentes estilos.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Es una obra contemporánea clásica que por desgracia muy poca gente toca, lo cual es comprensible porque bailar y moverse representan cosas muy distintas a como hemos sido formados. Sin embargo, tengo fe en que más clarinetistas asumirán la responsabilidad y harán la pieza seriamente. Incluso el Pequeño Arlequín (der Klein Harlekin), la cual es una versión mucho más corta de la obra.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Interpretar al pequeño arlequín es una experiencia que no podré olvidar, me enseñó mucho en un sentido muy bueno e importante. Espero que también se haya visto bien. Enseñar In Freundschaft de Stockhausen ha sido siempre muy divertido para mí y el estudiante.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

¡Por favor, méncioname una pieza que no sea bella!

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Oh lo siento, no soy bueno para eso. Ni siquiera recuerdo un buen libro para multifónicos, creo que era americano... lo siento.

5.3.4. **Anthony Pay (Inglaterra):** *solista y maestro internacional, miembro fundador de la London Sinfonietta*⁵².

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Cuando estaba en Cambridge estudiando matemáticas, a decir verdad el curso de música no estaba enfocado hacia la música contemporánea. Pero había muchos estudiantes capaces quienes estaban mucho más interesados y fue entonces cuando interpretamos Pierrot Lunaire y otros clásicos, en una época donde no se hacía mucha música nueva en Gran Bretaña. Entonces, en 1968, David Atherton y Nicholas Snowman fundaron la London Sinfonietta, y yo era el clarinetista de la agrupación. Teníamos como objetivo la interpretación de música propiamente nueva. Y debido a que para la época no habían otros grupos haciendo lo mismo, nosotros tuvimos éxito inmediatamente. Estuve en la London Sinfonietta hasta 1983, tocando mucha música nueva y trabajando con compositores como Berio, Boulez, Stockhausen, Birtwistle, Goehr, entre otros.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Algunas son interesantes, otras no.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

⁵² Pay, A. (tony.p@ypay.org) (2009, 23 de febrero). Entrevista. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

No creo que haya necesidad de pensar que la música contemporánea es distinta a los demás tipos de música. Uno aborda toda la música de la misma manera; pienso que el score es como un mapa de algún territorio. Por lo general, nuestro trabajo consiste en encontrar la experiencia musical contenida en el mapa.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Pienso que la idea no es cambiar el mapa porque lo contrario afecta la concepción del compositor, además si nosotros alteramos algo a nuestra conveniencia en realidad no aprendemos nada. Compositores verdaderamente buenos siempre tienen algo que enseñarle al intérprete. Sin embargo, si después de un gran esfuerzo el intérprete se convence a sí mismo de la necesidad de cambiar algo dentro de la pieza, entonces debe hacerlo. Charles Rosen ha escrito lo siguiente: “es responsabilidad del intérprete tocar una pieza tal como él piensa que debería ser, independientemente de lo que el compositor haya escrito. Pero también es su responsabilidad hacer su mayor esfuerzo por convencerse a sí mismo de que el compositor sabía lo que hacía”.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

A menudo lo mejor que podemos hacer es mirar la estructura motívica o por motivos.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

No la encuentro particularmente interesante, pero sucede que nunca he visto una interpretación en vivo.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo

No he enseñado Harlekin, pero he trabajado con algunos estudiantes In Freundschaft y pienso que sí puede ser efectiva. Pero la música en sí no me atrae mucho. También he tocado la

Sequenza de Berio unas 25 veces y creo que también puede ser una buena obra. Por otra parte, también he disfrutado mucho el interpretar *Domaines* de Pierre Boulez.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Sí, yo diría que algunas secciones en Berio son realmente hermosas, al igual que en las tres Piezas de Stravinsky. Y ciertamente *Domaines* encierra música hermosa en ella.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? *Domaines*, *Gra*, *Clair*, *Harlekin*, *Dialogue*, etc.

Me temo que no tengo una respuesta para eso. Yo trato de enseñar la música nueva como una continuación de las viejas tradiciones; algunas de las cuales ofrecen claras ventajas en la ejecución de obras complejas.

5.3.5. Antonio Saiote (Portugal): *solista y director de orquesta. Actual profesor de clarinete del Escuela Superior de Música, Artes y Espectáculos de Porto*⁵³.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

En 1977 yo tenía 17 años. Se hizo un concierto de música de Rumania y nadie quiso o podía hacer técnicas modernas, así que se arriesgaron conmigo. Así empecé con la música contemporánea sin profesor. Era el Grupo de Música Contemporánea de Lisboa el mejor en ese tiempo.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

⁵³ Saiote, A. (antoniosaiote@hotmail.com) (2010, 19 de septiembre). Entrevista. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

Habrá siempre intentos de ir más allá. Pero creo que es el momento de consolidar lo adquirido y tornar lo universal y accesible a más público y a más músicos.  Ya es tiempo de que se ponga la música en el centro más que el efecto!

-  De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea?  De qué forma comenzar a abordar la obra?

Recomiendo que se empiece de niño por sonidos largos con intervalos disonantes. Así el joven abrirá sus oídos a lo anormal. También puedo demostrar que los que tienen mejor sonido hacen mejor los acordes, por ejemplo. Cada uno piensa que los efectos contemporáneos presuponen destrucción de la embocadura, este es el error. El alto nivel la obra debe ser abordado desde la música siempre. La técnica jams  debe sobreponerse a la idea musical. Hay una actitud destructiva hacia la música contemporánea en que el abordaje se hace de una manera mecánica como si los compositores actuales no fueran músicos o su objetivo no fuera la comunicación.

-  Qu  tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo est  muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

De mi experiencia con los compositores qued  que ellos por mucho cuidado que pongan en las indicaciones siempre piden flexibilidad y más música. El jazz es un buen ejemplo donde jams  la idea podrá ser representada 100 por 100 por símbolos. En la poesía pasa lo mismo, el peso de una palabra nunca estará representado. Wittgenstein decía que las señales no son la realidad pero su representación. Claro que después interviene el conocimiento y la  tica del intérprete. Pero habrá siempre lugar para su personalidad.

- Muchas veces se est  ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver casi indescifrable.  C mo abordarlas?  Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Yo pienso más en la métrica. Pero dejo que la obra me hable. Para eso tengo que leerla y dejar que su mensaje me encuentre. Con los dedos esto no pasar .

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Mis alumnos hicieron el estreno en Portugal con danza. Es ya un clásico del repertorio que recupera el siglo 18 donde las artes no estaban alejadas. Nos lleva a la danza pero también recupera el espíritu de improvisación y el teatro.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

El cuidado de explicar que la técnica no es el objetivo. Que se trata siempre de música y cuando referencia hay que entender de arte. Por ejemplo mis alumnos les obligué a trabajar Harlequin con bailarines claro.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Lo más excitante para el público es el ritmo y la dinámica, eso no falta en la mayoría de estas obras. Después hay el elemento virtuosístico que es casi fundamental. Por último, y es el desafío para todos, le añadimos la música y un gusto musical exquisito haciendo que la obra gane otra dimensión.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domaines, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Tuve la suerte de conocer Ciro Scarponi, Alain Damiens, Michel Arrignon y Pascal Gallois, gente que ha grabado y trabajado estas obras con los compositores. Más que las grabaciones hay que escuchar y hablar con estos guardianes de la virtud como hemos hecho con los que conocían a Copland o Berstein, etc.

5.3.6. Ronald van Spaendonck (Bélgica): solista internacional y profesor de los Conservatorios de Bruselas y Mons respectivamente⁵⁴.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Cuando eres profesional tienes que tocar música muy distinta, de clásica a moderna. Debes hallarle interés si quieres que la audiencia te reciba. Algunas veces, te ves forzado a tocar obras que no te gustan pero debe hallar la manera de transmitir un mensaje a la audiencia, que está pagando por oírte.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Tienes un montón de Nueva Música distinta. Personalmente me gusta tocar la nueva música consonante, y trabajo mucho con un compositor quien también es mi amigo: Michel Lysight. El ejecutante puede dar su opinión de la composición y es realmente interesante para ambos. Algunas veces, no puedes tocar todas las notas de las obras contemporáneas, pero en este caso lo más importante son los efectos que deben estar bien hechos.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Lo primero es pensar en el mensaje que el compositor quiere dar. Luego, tú también puedes dar tu mensaje. Debes pensar más en la música contemporánea que en un concierto de Mozart porque en este caso la música no habla por sí sola y necesita de tu ayuda.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc).

⁵⁴ Van Spaendock, R. (r.vanspaendonck@skynet.be) (2008, 11 de junio). From Venezuela. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

Bueno, hay que respetar el texto, pero también te puedes sentir libre de dar tu propia opinión. ¿Te imaginas que todas las personas interpretan una obra de la misma manera? Puede ser aburrido y no somos computadoras. En realidad creo que siempre será distinto.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿cómo abordarlas? ¿puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Por supuesto, lo primero es aprender las notas perfectamente (con el metrónomo), luego las dinámicas. Cuando conoces bien la obra técnicamente entonces puedes darle tu toque personal e interpretación.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Por favor no me preguntes (sonrisa).

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

No es fácil porque no conozco todas las nuevas piezas. Antes debo leerlas, pensar en el mensaje y cómo tocarlas. Enseñar no siempre es fácil.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Perdona, no entiendo la pregunta.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Tienes un montón de grabaciones e interpretaciones distintas. Lo mejor es escuchar la mayor cantidad de Cds para tener una idea, pero siempre debes tener tu propia idea, opinión e interpretación. Eso es tan sólo una manera de ayudar y de descubrir diferentes mensajes.

5.3.7. Nuno Pinto (Portugal): *solista internacional. Profesor de clarinete de la Escuela Superior de Música, Artes y Espectáculos de Porto*⁵⁵.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Durante mis estudios en la escuela Superior de Oporto mi profesor, Antonio Saiote era un pionero al introducir nuevas maneras de concebir al clarinete en la música contemporánea de Portugal. Luego, estudié en París con Michel Arrignon, quien fuera el primer clarinetista del Ensemble Intercontemporáneo de Pierre Boulez. Entonces las cosas sucedieron rápidamente. Fui invitado a tocar en grupos de música contemporánea en Lisboa (Orchestra Utopica) y en Oporto (Grupo Musica Nova). Muchos compositores escriben para mí, también he participado en más de cien premieres de más de ochenta compositores, en donde algunas obras están dedicadas a mí. Con el pasar de los años pienso que no sólo yo estaba interesado en la música contemporánea sino que la música contemporánea estaba interesada en mí.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Por lo general, yo prefiero la música por sus cualidades como música pura. Pero si estos elementos extramusicales están allí para mejorar la calidad o dar un elemento extra para entender la obra, yo estoy abierto a ello. En caso de que sean utilizados tan sólo para “mostrar” no estoy de acuerdo con su inclusión.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Considero que los estudiantes deben ser introducidos al estudio de la música contemporánea. Los músicos, aún cuando prefieran tocar música de otros estilos, deben conocer e interpretar la música hecha en nuestros días y no sólo la música de hace 200 ó 300 años atrás. Y en cuanto a cómo abordar la obra, pues de la misma manera que con cualquier obra del resto de repertorio.

⁵⁵ Pinto, N. (nunopinto@nunopinto.pt) (2010, 14 de noviembre). Nuno Pinto Answers. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Al igual que con cualquier otra obra del repertorio estándar. Muchas veces los músicos olvidan que la música contemporánea también es música.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Depende de la pieza. Debes dejar que tu intuición te guíe, respetando el texto tanto como sea posible.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

No soy un gran fanático de la obra. Sé que no es políticamente correcto, pero nunca la he tocado y tampoco estoy muy interesado, lo siento. Pienso que todas las indicaciones de movimiento, lo cual no me gusta, distrae al oyente de la música. Creo que la música es buena pero no me siento libre de tocarla sin los movimientos que Stockhausen propone. No obstante, respeto a las personas a quienes les agrada la pieza y reconozco que hay quienes la interpretan muy bien.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Bueno, me gusta mucho tocar obras para clarinete solo. Pienso que es un gran reto cautivar a la audiencia a través de la esencia de la música que estás tocando. Enseñarlas también representa un gran reto porque por lo general son muy difíciles técnicamente y después de todo, los estudiantes deben ser libres para entender la música y hacer música apartando las dificultades.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Por su puesto, cada uno debe hallar lo que esta música le dice. Como en otras áreas de la vida donde algo puede ser hermoso para mí y horrible para ti y viceversa.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Tanto como puedas encontrar. Compáralos, trata de entender cada uno y no olvides tu propia opinión y, naturalmente, el texto.

5.3.8. José Luis Estelléz (España): intérprete, profesor y director de orquesta.
Enseña en el Centro Superior de Música del País Vasco Musikene y el Rotterdam Conservatorium⁵⁶.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Nace del mismo interés por la música en general y desde que era muy joven. Creo que la curiosidad es la base del conocimiento, y lo único que te lleva a explorar las cosas menos convencionales.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Hay muchas obras en las que todos los elementos utilizados tienen una coherencia, y aunque añadan un grado de complejidad a la hora de entender y preparar el repertorio siempre es un esfuerzo recompensado. En otras he observado que hay simplemente un muestrario gratuito de qué se puede hacer con un instrumento.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

⁵⁶ Estelléz, J. (info@joseluisestelles.com) (2011, 8 de febrero). Entrevista. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

Para mí la única diferencia está en el tipo de lenguaje. Humor, drama, descripción, misterio, luces y sombras ha habido siempre desde que la música es música. Por tanto, hay que profundizar en el trabajo de las técnicas específicas instrumentales y en el conocimiento de cuanto más repertorio mejor.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Creo que estamos de acuerdo que cuando la partitura dice, por ejemplo, piano hay muchas formas, grados y colores de tocarlo. Las diferencias entre dos interpretaciones correctas siempre está en lo que no está escrito.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

La estructura de muchas obras contemporáneas es mucho más sencilla de lo que aparenta su textura escrita. Armonía (o su ausencia) es solamente un parámetro más. Textura rítmica, desarrollos motivicos, personajes, coloraciones tienen también mucha importancia.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Es una buena obra, idiomática para el clarinete, sólida en su construcción y de hermosa realización teatral.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Mi experiencia como intérprete ha hecho convivir por igual la música actual con la música más tradicional. Lo mismo ocurre en mi faceta como director de orquesta. He disfrutado y aprendido mucho mediante el contacto con decenas de compositores, de los que he estrenado obras. Personalmente, pienso que en la docencia la música más de vanguardia puede actuar de revulsivo en la manera de pensar de los estudiantes, abriendo el horizonte de su sonoridad y capacidades expresivas. Es una buena terapia cuando la música tradicional va quedando

demasiado rígida. Pienso que se ha de comenzar cuanto antes, incorporarlo de manera natural al proceso del aprendizaje.

- En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clar. solo en estos días?

La belleza está escondida tras las cosas más sencillas. Posiblemente cuando transmitimos con simplicidad las cosas más complejas estamos proyectando un equilibrio que trasciende al propio mensaje.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Hoy día, para lo que problema presenta es el acceso a la información. Cualquiera persona puede escuchar o ver lo que sea. De todas formas, creo que tocar en un ensemble dedicado a esta música es lo mejor para introducirse en ella de forma contextualizada.

5.3.9. Aude Camus (Francia): *solista internacional, miembro del ensemble L'itinéraire, profesora del Conservatorio de Rouen. Director Artístico del Concurso Internacional de Clarinete Jacques Lancelot*⁵⁷.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Mi madre era miembro del Ensemble Intercontemporáneo dirigido por Pierre Boulez.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Adoro descubrir cosas nuevas en cualquier campo. Cuando era más joven, era esa una buena forma de aprender mi instrumento. Extremando los límites de mi conocimiento, mejorando mi técnica, tocando multifónicos me forzó a controlar las pifias (notas falsas).

⁵⁷ Camus, A. (camus.aude@free.fr) (2011, 21 de junio). Interview. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Yo enseño música contemporánea a principiantes a través de una improvisación generativa. Los efectos musicales pueden ejecutarse como en el jazz o en la música klezmer: cuartos de tono, glissandi, gruñir, los multifónicos, etc. Luego, publiqué un libro titulado Clarinete 20-21 publicado por Lemoine, Francia. 7 compositores, 11 piezas para clarinete, 2 clarinetes, clarinete y piano; es bueno para estudiantes que tenga ya cuatro años tocando y para cualquier otro clarinetista que quiera aprender música contemporánea sin comenzar por ¡Donatoni! Se debe abordar de la misma manera como aprenden una obra clásica. Aprendiendo el texto, conociendo sobre el compositor, escuchando otras piezas del mismo compositor o piezas del mismo estilo compositivo y apoderarse de la pieza para ser convincentes al interpretarla.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Para mí es igual que en Mozart o Weber. A menos que no exista tradición o haya poca, o que tengamos la opción de hablar al compositor. Yo toco en el Ensamble L'itinéraire, ensamble de música contemporánea y nosotros trabajamos constantemente con los compositores. A menudo, nosotros adaptamos lo que a ellos les gustaría con lo que ellos escriben. Lo “malo”, en los últimos 10 años, es que la mayoría de los compositores jóvenes tienen menos cultura y conocimiento; ahora escriben en la computadora y hay una falta de conocimiento sobre los instrumentos y el aspecto técnico. Tiempo para pasar las páginas, respirar, tragar la saliva, descansar. La complejidad del ritmo, hay muchas cosas que resultan efectivas con la computadora pero que el ser humano no puede tocar.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Depende de la pieza y del estilo del compositor. Todas las piezas que son buenas tienen estructura, puede tomarse un tiempo encontrarla y ser capaz de restituirla.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

La amo, para ese momento, fue una revolución. Stockhausen inventó un lenguaje, trabajó mucho con bailarines. Conectó al cuerpo y la escritura musical, como el efecto 3D del cuerpo en las líneas de la música, haciendo que la partitura y el cuerpo sean una misma cosa. ¡Es un genio!

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Interpretar música contemporánea es siempre un reto. La música contemporánea siempre requiere de más tiempo porque no tiene antecedentes, no hay historia o memorias de la infancia. Tenemos que aprender la música y a la vez aprender el lenguaje cada una de las veces, tenemos que memorizarla. Enseñarla es lo mejor, pero siempre resulta difícil motivar a los estudiantes debido a su falta de conocimiento sobre la pieza, porque la hemos escuchado en la radio, o porque está dentro de nuestra cultura como la música tradicional.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Es muy raro que la gente use ese término. Cuando toqué Diálogos de la Sombra Doble, el público vino a mí con lágrimas en los ojos y me hablaron de que habían perdido la sensación temporal y geográfica. Aparentemente estaban muy conmovidos. Hay obras como esa que mueven a cualquier público. El tiempo lo dirá.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlequin, Dialogue, etc.

Tratándose de la música de Boulez, todas las grabaciones del Ensamble Intercontemporáneo son las mejores y más cercanas al espíritu de Boulez, así como de la calidad que éste fabrica con sus músicos. Con respecto a las demás piezas, recomiendo escuchar y leer mucho con el fin de obtener conocimiento y hacerse de una cultura. Me encantan las conexiones con cualquier otra forma de arte: pintura, escultura, danza, cine, etc.

5.3.10. Karel Dohnal (República Checa): *solista internacional*⁵⁸.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Tenía 14 años cuando entré al conservatorio. Mi profesor era estupendo y las dos primeras piezas que me dio fueron el concierto en Si bemol de Johann Stamitz y una pieza contemporánea *Monology Vsedniho Dne* de Jiri Pauer. Ésta obra fue mi primer contacto con música contemporánea, y yo estaba muy impresionado por las posibilidades que tenía para su interpretación: libertad en las dinámicas, tempo y musicalidad. Esta primera experiencia me dio deseo y energía para estudiar otras composiciones de este tipo. Al poco tiempo, una amiga compositora me pidió estrenar una obra suya y desde entonces quedé prendado de la música contemporánea.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Pienso que el uso de nuevas sonoridades y técnicas, más la danza y el canto es bueno pero tiene sus limitaciones. Si un compositor se vale de estos elementos sin significado musical alguno por lo general no tiene ningún efecto, no funciona. Mi experiencia me dice que el uso de estos efectos aún es muy complicado para muchos compositores. Por otra parte, las dificultades técnicas no son tan grandes cuando se las aprende apropiadamente.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Recomiendo que los estudiantes aborden la música contemporánea desde muy temprano en su formación, por supuesto, acorde con sus habilidades. Al principio, comenzar con una obra con pocas o ninguna técnica nueva, y poco a poco estudiar piezas que tengan más y más técnicas. En primer lugar no deben temer comenzar a aprender música nueva. El profesor debe explicar la pieza y los estudiantes deben primero aprender a leerla y luego a tocarla. También, el profesor debe señalar los lugares donde haya que tener especial atención, tales como:

⁵⁸ Dohnal, K. (<http://facebook.com/karel.dohnal>) (2011, 12 de abril). From Venezuela. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

dinámicas, articulación, duración de las notas, silencios, técnicas especiales y también debe enseñarles a sentirse cómodos al tocar la pieza.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Los músicos deben respetar el deseo del compositor y su score. Así que es muy importante entender qué quiso decir el compositor y seguir su voluntad. A su vez, nosotros como intérpretes somos también compositores, le damos un rostro a alguna composición contemporánea. En especial, a aquellas que dan mayor libertad en el tempo, la articulación, etc. Mas sin embargo, aún en obras donde todo está rigurosamente indicado y donde el deseo del compositor es obvio, como en Stockhausen, podemos dar un poco de nosotros mismos y darle un rostro a la obra, tal como sucede en Harlekin. Ésta, requiere que se sigan estrictamente sus instrucciones pero también está llena de lugares que dan paso a la modificación del intérprete y con ello a la diversidad interpretativa.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Para mí es siempre un reto estudiar una obra nueva. Cuando la estructura rítmica y armónica no siempre es clara, lo tomo como una ventaja que me permite tener más opciones de explicármelo a mí mismo y poder tocarlo diferente cada vez.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Recientemente interpreté Harlekin en Praga y debo decir que por mucho tiempo esta obra fue un sueño para mí. Tuve la partitura en casa por mucho tiempo y nunca había tenido ni el tiempo ni el coraje para estudiarla. Al ver la partitura temí por la dificultad de aprenderla de memoria. Finalmente, trabajé durante 9 meses en ella, incluyendo una preparación de dos meses con un profesor de baile y pantomima. Así que para mí fue un gran reto, pienso que Harlekin es una gran obra donde se debe estar muy involucrado. Quiero decir, que no

cualquiera puede hacer la obra, ya que no se trata sólo de aprender las notas; sino de tener la habilidad de tocar solo por aproximadamente 50 minutos y comunicarse con la audiencia por medio de la música, la pantomima, la danza y el lenguaje corporal. También es físicamente demandante, al terminar yo estaba completamente exhausto, algo así como jugar tenis por dos horas. También fue interesante recibir los comentarios del público, todos estaban muy impresionados por la pieza y no se esperaban algo así. Decían que no era difícil aprenderse la música de esta pieza ya que era parte del performance así que cuando les mostré la música pudieron ver lo grande y larga que es. Harlekin, es una gran pieza.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Como ya he escrito, fue un gran reto para mí. Lo más difícil fue conectar la música con el baile y el tap con la pierna hasta el suelo. Esto es inusual para un clarinetista. Otras piezas de Donatoni, Berio, Jarrel, Denisov, etc., son difíciles pero comparadas con Harlekin son muy sencillas de tocar. Todo lo que necesitas es aprender la música, pero con Harlekin necesitas mucho mucho más.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

En música la belleza tiene un significado muy amplio y abstracto. La belleza puede estar en los cambios de timbre del sonido, en pasajes rápidos, o en melodías clásicas que en ocasiones aparecen. Como sucede en la pintura, la belleza en un cuadro de Picasso es distinta a la de uno de van Gogh. Pienso que la belleza de la música contemporánea está en su diversidad.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

De libros el pionero es Brunno Bartolozzi (New Sounds for Woodwinds) y por supuesto, New Directions for Clarinet de P. Rehnfeldt.

5.4. Entrevista a maestros clarinetistas de América:

5.4.1. Luis Rossi (Argentina): *solista internacional y constructor de clarinetes. Actual profesor de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar. Mantiene una intensa actividad de clases magistrales alrededor del mundo, especialmente en Latinoamérica*⁵⁹.

➤ ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Aunque hoy se los ve como clásicos del siglo XX, Stravinsky, Schoenberg y Messiaen eran los compositores contemporáneos durante mi época de estudiante y primeros años de profesión orquestal. Su manera de escribir para el clarinete fue un incentivo para abordar este repertorio.

➤ ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Con los años, el repertorio contemporáneo se diversificó e incorporó los llamados efectos. Para ellos se necesita incorporar técnicas diferentes de las empleadas anteriormente. Creo que se han escrito bastantes obras que basan su idioma en estos efectos, pero con poca inspiración musical.

➤ ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Por sobre todo, recomiendo buscar el hilo conductor, la inspiración musical subyacente bajo el lenguaje y/o efectos utilizados por el compositor.

➤ ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

⁵⁹ Rossi, L. (info@rossiclarinet.com) (2011, 2 de marzo). Desde Chile. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

Debussy fue uno de los que inauguró el estilo de componer precisando todo, con puntos y comas. Pero eso no fue suficiente para asegurar una buena interpretación. Si el artista es fluido, la obra será vertida con más interés. Si por el contrario la interpretación es puntillosa pero estática, y carece de inspiración, será también carente de interés para el público. La sensibilidad del artista para transmitir la obra es siempre crucial. En un concierto en vivo, es importante sentir que pasa algo.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Creo que en cada caso es diferente. Pero al estudiar una nueva obra, poco a poco se logra acercarse al interior de la misma. Y ante la deliberada ausencia de melodía, es generalmente la estructura rítmica la que domina. Es el caso de *Mon Cher Lit*, de Andrés Alcade (CD Fantasía Sul América).

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Creo que sólo una vez la escuché. ¿O quizás debo decir la presencié? Pero no logro recordar ni una sola nota de ella. Sólo me quedó la imagen de la clarinetista teatralmente vestida, moviéndose mientras tocaba. (¿Será ese el efecto deseado por el compositor?).

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Toqué la Sinfonía de Cámara de Schoenberg en su versión original y también en la versión para Orquesta Sinfónica. En ambos casos utilicé el clarinete en Re que la obra requiere. (Luego hay un clarinete en La y un clarinete Bajo). Esta obra de inspiración extraordinaria recoge el idioma del romanticismo, incluyendo influencia del estilo de compositores como Cesar Frank entre otros. Es una obra de transición, justo antes del estilo hermético. En recitales sólo escojo las obras contemporáneas que me motivan. El CD Fantasía Sul América justamente toma su nombre de la inspirada obra de Claudio Santoro, la que quizás no ha sido suficientemente reconocida por los clarinetistas latinoamericanos. También disfruté tocando el SolOneiron de Gerardo Gandini que ya en la década de los años 70 incorporaba sonidos

multifónicos como parte o complemento de un texto cantabile. Esta obra tiene su versión como Duoneiron (clarinete y viola), Trioneiron (clarinete, viola y piano que toqué con el compositor) y finalmente Oneiron IV (clarinete, viola y orquesta de cuerdas) que aparecerá en un próximo CD.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Se trataría de una belleza diferente de la propuesta por una obra del período romántico. Stravinski marcó bien el rumbo con sus tres piezas, que siempre parecen recién compuestas. Es un idioma diferente, una estética que nada tiene que ver con lo anterior. Y también una personalidad diferente para el clarinete, en la cual se expresa de otra manera que en las obras clásicas.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Nunca he sido un experto en este campo, sino que he seleccionado algunas pocas obras de mi gusto para algunos recitales o grabaciones. Pero por ejemplo, me impresionó mucho asistir en Chile a un ensayo de Pierre Boulez y su Ensemble Contemporáneo. Boulez exigía a sus músicos la misma pureza de afinación necesaria para Mozart. Paraba en un punto preciso y afinaba las notas de cada instrumento, con un rigor sorprendente. El resultado de este trabajo era una transparencia sonora espectacular, algo que diferencia la música contemporánea del usual “ruido” de una orquesta desafinada. Me imagino que existen videos de este famoso Ensemble, es un grupo que recomiendo. Allí tocaban Alain Damiens y Michel Arrignon, ambos clarinetistas que han dado clases en Caracas y que seguramente tendrán mucho que aportar en el conocimiento y difusión del repertorio contemporáneo.

5.4.2. **Richard Stoltzman (Estados Unidos): solista internacional**⁶⁰.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Cuando yo estaba en Yale como estudiante, tuve la primera oportunidad de conocer compositores de mi edad tales como William Thomas McKinley y Bill Douglas, que me hicieron darme cuenta de que contemporánea es mi música.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Adoro todos los elementos de la nueva música. Pero debes recordar que todos ellos han formado parte de la música durante cientos de años y tal vez tú puedas estar interesada en el taller de compositor en el que estoy participando en la Universidad de Hong Kong en abril y mayo, con el compositor Bright Shen.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

La mejor manera de introducir a los estudiantes a cualquier tipo de música es a través de sus oídos y sus corazones. Hay tantos tipos de nueva música que la mejor manera de comenzar es estando abierto. Para abordarla, se debe comenzar por hallar un pasaje lírico el cual puedas cantar sin preocuparte por la técnica al comienzo.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Como intérprete joven, nos corresponde ser conscientes de las tradiciones. Las notaciones que los compositores utilizan ahora algunas veces pueden ser desalentadoras y también muy restrictivas porque a la final, el compositor tan sólo quiere que su música se toque con honestidad, sinceridad y pasión; lo que significa que tu compromiso debe ser fuerte.

⁶⁰ Stoltzman, R. (info@richardstoltzman.com) (2011, 22 de enero). From Venezuela. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Ciertamente en la música contemporánea aún es natural para la mayoría de los ejecutantes aferrarse a los bloques de construcción armónica, rítmica o melódica. Pero algunas veces, otro tipo de construcción es presentada por el compositor: dramática, atmosférica, evocativa, humorística, de ordenador, etc.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Pienso que es importante cuando los compositores retan a los intérpretes a ir más allá de sus zonas normales de seguridad. Pienso que cada intérprete debe expandir su horizonte musical y técnico. Sin embargo, afortunadamente hay ahora mucha literatura contemporánea para clarinete que un intérprete puede escoger responsablemente entre muchas obras para tocar y expresar aquellas que realmente lo mueven.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo

Nunca he tocado ni enseñado Harlekin así que no puedo hablar sobre esa experiencia.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Usar la palabra “belleza” es muy apropiado para todas las eras en música. Un simple sonido puede ser hermoso. Sin embargo, la belleza es tan sólo un aspecto de la música y de nuestra vida. Alguna música debe reflejar y exponer partes de la vida que no siempre son bellas.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Recomiendo si estás interesada en piezas como esas que obtengas el score, lo estudies personalmente y con el consejo y ayuda de músicos a quienes tú respetes. No tienen que ser necesariamente clarinetistas. En cualquier tipo de música, vieja o nueva, tu instrumento (el

clarinete) es sólo un vehículo para expresar y comunicar ideas del compositor. Así que tú no sólo tocas el clarinete, piensa siempre en la voz y el canto.

5.4.3. Jorge Montilla (Venezuela): *solista internacional, clarinetista principal de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar y profesor de la Academia Latinoamericana de Clarinete*⁶¹.

➤ ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

El interés por la música contemporánea no nació en mí sino que las circunstancias de varias índoles me llevaron a su estudio, ejecución y posterior interés. Puedo decir que el gusto por esta música fue un gusto “adquirido” que surgió luego de su estudio, ejecución y análisis. En mis inicios como clarinetista, la discográfica a la que tenía acceso no iba más allá de la música de Stravinsky, (Tres piezas) Messiaen (Cuarteto para el Fin de los Tiempos) y de alguna música orquestal de Berg, Webern o el mismo Schoenberg. Por lo tanto, no estaba en mi cotidianidad el escuchar música con los manierismos y la estética que podría denominar como contemporánea o que utilizase elementos y técnicas extendidas para el clarinete u otro/s medio/s. La situación Venezolana del clarinete de la segunda mitad de los años ochenta y principios de los noventa todavía veía la música contemporánea con un poco de tabú y recelo mientras que el idioma contemporáneo en el resto del mundo e incluso en Venezuela pero solo para los compositores e instrumentistas de otros instrumentos ya era algo mas cotidiano y, si se quiere, la tendencia predominante. Me tocó en los primeros años de los noventa, por aquello de estar en el lugar correcto en el momento correcto, asumir el estreno de música, compuesta o no para mí, que utilizaba este lenguaje y estas técnicas extendidas. Los eventos fueron los Festivales de Música Latinoamericana, los Festivales de Juventudes Musicales de Venezuela y los Festivales de Jóvenes Compositores Venezolanos. Abordar, estudiar y ejecutar estas obras me obligó a profundizar e incluir dentro de mis prioridades el estudio de las técnicas de música contemporáneas aplicables al clarinete. Pronto, luego de este contacto inicial, me encontré dando charlas acerca de estas posibilidades, enseñando a otros clarinetistas y

⁶¹ Montilla, J. (montillajorge@yahoo.com) (2008, 3 de junio). Urgente USB. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

generando, en compositores de mi círculo de amigos y colegas, un buen número de piezas para mí y mis grupos de música de cámara.

De cierto modo, en un principio no escogí ni me interesé sino que me vi forzado coyunturalmente a estudiar e interpretar esta música. Ahora veo esta coyuntura como algo muy importante en mi vida artística actual por cuanto la música contemporánea, en todas sus facetas, constituye una parte importante del material que interpreto o enseño a diario.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Opino que una de las cosas más fascinantes de la música contemporánea es su diversidad. Esta diversidad se traduce en diferentes texturas y diferentes elementos técnicos que pueden ser combinados de maneras ilimitadas. Los elementos extramusicales también añaden diversidad a las obras y en total existen muchos elementos técnicos, elementos extramusicales y maneras de combinarlos para crear obras de grandísimo interés para el ejecutante y el público. El ejecutante, por su lado, entra en una de las siguientes posibilidades con respecto a la obra:

- a. La obra fue compuesta para un ejecutante en particular y hubo colaboración compositor/ejecutante. La obra se ajustaría a las destrezas del ejecutante y podría o no incluir alguna especie de reto para el ejecutante.
- b. La obra fue compuesta para un ejecutante en particular pero no hubo colaboración entre ambos. El compositor sabe para quien escribe pero como no hubo colaboración la obra generalmente presentara más retos para el ejecutante.
- c. El compositor escribe para el instrumento y no para un instrumentista en particular.

Estas obras generalmente son las que ayudan a que la técnica de los instrumentos se desarrolle. El ejecutante debe descifrar la obra y desarrollar la parte técnica necesaria para tocarla. En cada caso, el ejecutante debe dominar las técnicas contemporáneas generales incluidas en

cualquier obra, deberá aprender el caso individual de estas técnicas presentado en la obra que estudia y hasta deberá desarrollar una técnica o técnicas particulares que se estén “inventando” o presentando por primera vez en esa obra (si es el caso).

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Los estudiantes deberían ser expuestos a este lenguaje, a través de grabaciones o la asistencia a conciertos. El estudio y análisis de esta música debería ser parte importante en el programa de estudios de las instituciones educativas de música. También se deberían incluir las técnicas contemporáneas dentro del programa de estudio del instrumento. Me parece muy importante la doble visión de ver este lenguaje de afuera hacia adentro y viceversa, o lo que es lo mismo, escucharlo y analizarlo. Esta doble visión es clave para el ejecutante que aborda una obra de música contemporánea pues hará más fácil su entendimiento y ejecución. Asumiendo que el estudiante tiene un conocimiento previo e integral del lenguaje contemporáneo entonces al momento de abordar una obra nueva debería comenzar por:

- a. Separar y trabajar los elementos de la música contemporánea o técnicas extendidas de los elementos extramusicales y de los de la música tradicional.
- b. Codificar los elementos de la música contemporánea o técnicas extendidas por categorías. (multifónicos, cuartos de tono, etc)
- c. Continuar con el estudio como se hace con cualquier partitura.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Quiero asumir como una verdad del arte musical que cada ejecutante interpretaría una obra de música, de “cualquier” estilo, de manera diferente aunque cada uno de los ejecutantes respetase todos y cada uno de los elementos representados en la partitura.

De la misma manera, la música contemporánea, en general, posee una escritura, en términos de notación musical, más elaborada y precisa. La diferencia de “cuanto del estilo está reflejado en la partitura que no sea necesario apelar a la tradición” se puede encontrar entre la música de

Brahms, con una notación muy deficiente en cuanto a la demostración del estilo y la música de Ravel, uno de los orquestadores más notables de la historia de la música. Una de las características de la música contemporánea es la presencia de largos pasajes “ad libitum”, cadenciales, a piacere o simplemente “libres” en los cuales el ejecutante tendrá y deberá demostrar su propia interpretación. Ciertamente, los fragmentos con notación específica, determinada y bien definida, deberían tener menos intervención del ejecutante. Aun así, el sello personal de un ejecutante siempre estará presente incluso en la música con la notación musical más específica, precisa y puntual.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

No todas pero la gran mayoría de las obras escritas en el lenguaje contemporáneo presentan la ausencia de la tonalidad como elemento de cohesión. En muchos casos esta ausencia de “tonalidad como se conoce en otros periodos de la música no sólo es deliberado sino que responde a una postura un tanto irreverente ante la tonalidad y ante todo lo que ella representa. Sin embargo, esto no quiere decir que la música escrita en el lenguaje contemporáneo carece de estructura, cohesión e incluso de elementos unificadores. Tengo la opinión de que los compositores deben, de alguna manera, valerse de “algo” con el fin de crear obras coherentes. ¿Pero que utilizan entonces los compositores? Estos son algunos de los recursos o elementos más comunes:

- a. Dodecafonismo y Serialismo.
- b. Elementos rítmicos dominantes y generadores de estructuras. Beethoven lo hizo en sus sinfonías.
- c. Elementos melódicos. Brahms era experto en el “developing variation”. Schumann escribió piezas de piano basadas en un intervalo.
- d. Técnicas extendidas usadas a manera de estribillos o temas recurrentes.
- e. Serie Fibonacci y/o otras relaciones y/o proporciones matemáticas existentes o creadas.

- f. Centros tonales. No tonalidad sino mas bien la predominancia y recurrencia de un sonido, acorde o ambos.
- g. Texturas tímbricas.

La obra debería tener alguno de estos elementos, o varios, combinados produciendo así la sensación de estructura. Está de parte del ejecutante el identificar estos elementos para así entender y expresar la intención del compositor. Algunas veces el ejecutante debe tocar la obra varias veces para así dejar que la estructura se presente sola ante sus ojos. Otras veces el elemento está claramente identificado.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Es una gran obra desde muchos puntos de vista. En cuanto al lenguaje utilizado es muy descriptiva e incluye, además de sonidos producidos de manera tradicional, muchas de las primeras técnicas extendidas para el clarinete. (frulatos, multifónicos, trémolos, matices extremos, etc.). A parte de esto la pieza incluye varios elementos extramusicales: actuación, danza y vestuario. El ejecutante debe aprender la partitura de memoria pues la actuación y movimientos en escena no permitirían al ejecutante mirar la partitura. El montaje de la obra se haría en varias etapas: aprender la parte sonora de la obra, memorizarla, aprender la parte actuada y por ultimo ensamblar la obra de manera integral.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Como lo dije al responder la pregunta anterior, la interpretación de este tipo de piezas envuelve muchos procesos que la mayoría de las veces pueden ser separados. (ejemplo: actuación separada de la ejecución) Conocer las dificultades, conocer las diferentes disciplinas involucradas y tener una estrategia de estudio es lo único que he podido hacer para montar piezas de este estilo. En general me ha costado más la unión entre los elementos musicales y los extramusicales que cada uno de ellos por separado.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

“Belleza” es una palabra muy delicada cuando se habla de arte. Sin embargo puedo decir que la música escrita para clarinete solo en estos días se podría catalogar en los mismo términos que se puede catalogar cualquier tipo de música:

- a. Buena o mala.
- b. Atractiva o poco interesante
- c. Variada o monotemática.
- d. Divertida o aburrida.
- e. Trascendente o intrascendente.

El efecto que la música produce en el que la escucha ha sido un termómetro eficiente de la calidad de la misma. También conocemos obras que trascienden en el tiempo y ganan popularidad en las audiencias y los ejecutantes. Se puede notar la diferencia entre una obra que usa técnicas extendidas solo por usarlas y entre otra en la que los mismos efectos están usados como parte de una propuesta coherente e inteligente. Lo mismo pasa con la forma sonata, en la que seguir las normas no garantiza el éxito de la obra. También conseguimos música que impresiona al oyente desde un punto de vista cerebral por la cantidad de efectos, velocidad de notas y otros malabarismos y aquella que impresiona al oyente desde un punto de vista emocional a través de texturas, cambios dinámicos, fraseo y colores musicales. Ambas clases son importantes y cumplen un propósito en la expresión del discurso del lenguaje contemporáneo.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Es importante escuchar mucha música que usa este lenguaje y leer los escritos de los grandes compositores que realmente tenían una justificación para usar este lenguaje (John Cage, etc.). La posibilidad de contactar a los compositores y hacerles preguntas directas constituye una ventaja y una obligación en la actualidad.

5.4.4. **Marcelo González (Argentina): solista internacional**⁶².

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Yo hablaría más bien de una actitud desprejuiciada hacia cualquier manifestación musical que se me aparece como nueva o inédita. Recuerdo que una de las primeras veces que escuché una obra “contemporánea” fue en un concierto al que asistí donde la “London Sinfonietta” ejecutó una serenata para vientos de Mozart, la serenata para vientos de Dvorak y dos obras de jóvenes compositores ingleses. A la salida del concierto recuerdo que el comentario generalizado de los instrumentistas con los que había ido eran del tipo: “¿Que hacían en esas obras? ¿Estaban afinando los instrumentos?” (Refiriéndose obviamente a las obras contemporáneas) y otro tipo de comentarios sarcásticos (hasta no hace mucho me encontraba con este tipo de comentarios, aún, dicho por instrumentistas profesionales). Sin embargo, yo salí reflexionando acerca de aquello que había escuchado. Es decir, con una actitud absolutamente desprejuiciada. En un punto era una especie de fascinación por esas nuevas sonoridades o esas nuevas formas de organizar los sonidos, un enamoramiento. Fijate que las primeras obras contemporáneas que me impactaron no eran para clarinete, es decir, no estaban ligadas al instrumento que yo toco: por ejemplo “Klavierstück XI”, “Stimmung” (para 6 cantantes) y “Zyklus” (para percusionista) de Stockhausen, “Ionisation” (para percusión) de Varèse, etc. Tenía un interés particular por saber lo que se estaba componiendo en nuestra época lo cual me parecía algo absolutamente natural y lógico. Ser parte de la creación actual.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Bueno, aquí hay tres cosas a las que te referís. Sobre la diversidad en las técnicas de composición es algo sobre lo que no me parece pueda opinar. Es algo que es así, algo que se da en la realidad musical de nuestro tiempo. Respecto a los elementos llamados extramusicales creo que es algo que puede aportar al crecimiento del intérprete. En otras áreas artísticas también se ha dado, específicamente a partir de la segunda mitad del siglo XX, esta especie de

⁶² González, M. (gonzalezmarcelod@gmail.com) (2008, 5 de abril). Entrevista. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

unión de distintas disciplinas artísticas. Ahora bien, el elemento extramusical (el teatro, la danza, etc.) no es de por sí algo que garantice que una obra sea “novedosa” o “audaz”. El lenguaje puramente musical es el que hace que una obra resulte buena o no.

Acerca de la “exigencia” técnica para con el instrumentista pienso que tal exigencia tiene que ver por un lado con que la educación musical del instrumentista está basada en un lenguaje musical tonal. Es decir que desde que comenzamos el estudio del instrumentista vivimos estudiando escalas, escalas en terceras, arpeggios, etc. Entonces cuando nos encontramos ante una serie de, digamos, 4 sonidos en 4 tesituras distintas y cada una con diferentes tipo de ataque y de matiz, sentimos que esto es una exigencia desmesurada, cuando no es más que los mismos parámetros musicales que encontramos en la música tradicional solo que ordenados de manera diferente. Pienso que los compositores, siempre (ya desde Bach), han ido más allá de lo que los instrumentos y la capacidad técnica de los instrumentistas pueden dar. Esto lo podemos ver más notoriamente en el caso de los instrumentos de viento.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

No creo que haya una regla para esto. Con cada nueva obra que abordo me estoy inventando nuevas formas de estudiarla porque cada una tiene su particularidad. Sin embargo en líneas generales te puedo decir que simplemente hay que dedicarse a estudiar la obra pacientemente, como la primera vez que estudiamos una escala cuando recién comenzábamos nuestra formación. Simplemente estudiar nota por nota, unir las en frases, resolver el ritmo, solfearla, en fin, el trabajo que haríamos cuando nos enfrentamos con una obra “clásica” que nunca tocamos antes.

Disculpame que me refiera a una experiencia personal pero creo que puede ser útil. Cuando decidí empezar a estudiar la obra “Domaines” (para clarinete solo o para clarinete y conjunto instrumental) me senté con la partitura para entender cómo debía ejecutarse. En “Domaines” nos encontramos con una serie de módulos dispuestos en una hoja de papel donde el intérprete debe elegir en qué orden debe ejecutar esos módulos. A su vez también puede decidir en qué orden ejecutar cada una de esas hojas (12 en total). Así que entendí que lo primero que

necesitaba era tener dominados técnicamente cada uno de esos módulos: notas, matices, ritmo, tipos de ataque, etc. Estos debían salir casi automáticamente ya que al decidir el orden en que los tocaba en el momento mismo de la ejecución, no tenía tiempo de “preparar” tal o cual pasaje. Sin embargo, al estudiar cada módulo, tuve que estudiar nota por nota, pacientemente. ¿Qué diferencia hay con el proceso de estudio de una obra tradicional? Prácticamente ninguna.

Lo que sí me parece esencial para los instrumentistas es escuchar. Escuchar la producción actual. Pero escuchar atentamente. Comparar un compositor con otro, comparar obras de distintos períodos del mismo compositor, etc. Hay algo que a veces observo y es que los instrumentistas sólo se centran en la producción para su instrumento. Por ejemplo un clarinetista se centra solamente en una obra para clarinete solo de, pongamos un caso, Berio, y desconoce las otras obras del compositor, en qué lugar se encuentra esa obra de clarinete solo, cuáles son las preocupaciones musicales del compositor en ese momento, cómo se relaciona con el resto de la producción, etc. Y esto me parece algo esencial para realizar una interpretación sólida de esa obra específica. Otra cosa que en mi caso influyó mucho fue el contacto permanente con compositores, para comprender también el proceso de creación musical de manera más cercana.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Para mí el intérprete puede intervenir en la ejecución de la obra de manera totalmente libre, puede hacer lo que quiera con la obra, de la misma forma que puede hacerlo con una obra de Mozart. Ahora si debe hacerlo, eso es una cuestión que cada uno tendrá que dilucidar de acuerdo a su forma de concebir su rol de intérprete. Pero lo que me parece que en realidad querés preguntar es qué margen de emoción o cosecha propia puede poner el intérprete al momento de tocar una obra contemporánea. Hay una visión muy extendida entre los intérpretes de que en la música actual todo está absolutamente especificado y que se requiere que el intérprete sea sólo una máquina de decodificar los signos que el compositor plasma en la partitura. Es verdad que ciertos parámetros del sonido como el ataque, la duración, la intensidad, etc., han sido desarrollados y organizados en la música del siglo XX sobre todo a

partir de Anton Webern, y llevados al límite en obras como “Structures” para piano de Pierre Boulez (una de las primeras obras del compositor, en donde todos los parámetros musicales están serializados). Esto no quiere decir que uno no ponga nada de sí al momento de ejecutar esos sonidos por más especificados que estén. Cada intérprete plasma una impronta personal a cada sonido, como lo imprime en una nota de cualquier obra clásica.

Ahora bien, cada compositor tiene una estética diferente o una manera distinta de entender la música por lo cual esa pretendida rigurosidad que algunos intérpretes creen que existe en las obras contemporáneas donde se debe ejecutar de manera exacta cada cosa que está escrita, no es algo que exista realmente. O existe de la misma manera que existe rigurosidad en la interpretación de una obra de Haydn, ni más ni menos. Hay un caso particular que es el de Stockhausen donde todo debe ser ejecutado exactamente como está escrito. Pero aún en ese caso tiene que ver con su forma de componer, con su concepción de la obra y no es algo caprichoso. La flexibilidad en la interpretación de una obra clásica es la misma que podemos tener al ejecutar una obra contemporánea y los criterios que debemos adoptar para uno y otro caso tendrían que estar al servicio de la claridad musical. El intérprete, aún tocando Bach o Ligeti, es un intermediario entre la obra y el público. Esto que parece tan evidente y obvio se ha ido desvirtuando con el paso del tiempo. Uno puede escuchar, por ejemplo, versiones áridas o enérgicas o intensas o livianas de una misma obra.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indiscifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

La dificultad que tenemos los instrumentistas para comprender una obra musical tiene que ver con una deficiente formación en este terreno (Al menos es mi experiencia en este punto del planeta). No creo que tenga que ver con que una obra sea tonal o no tonal. De hecho me parece que una sinfonía de Mahler es infinitamente más compleja de “comprender” que una obra de Stockhausen, por ejemplo. En la mayoría de los casos los instrumentistas nos guiamos en la interpretación sobre criterios bastante convencionales: lo tocamos así porque nuestro maestro nos dijo, porque escuchamos tal o cual grabación, etc. Pero la verdad que muy pocos

toman decisiones interpretativas luego de una mirada reflexiva de la obra, por ejemplo observar la construcción de las frases, del plan armónico de la obra, etc. Con esto quiero decir que quizás cuando interpretamos una Sonata de Brahms no significa que realmente la comprendemos, o quizás la comprendemos al mismo nivel que una obra actual. Por otro lado la forma, como vos lo llamas, en muchos casos es algo muy complejo de comprender y a veces penetra en nuestro espíritu sin que nosotros seamos muy conscientes de ello. Como te decía antes cada compositor tiene su propia forma de concebir la construcción musical, así que la forma puede nacer a veces de un acorde, o de una simple melodía, o de una fórmula matemática, cosas que permanecen ocultas en la audición pero que lo percibimos de alguna manera y que es difícil explicar.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?
- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Voy a contestarte estas dos preguntas en una: mi historia con “Harlekin” se remonta hacia el año 1992 aproximadamente, cuando supe de la existencia de “una obra para clarinete solo de Stockhausen”, cuya partitura desconocía. Cuando tuve ante mí la partitura del “HARLEKIN”, fue un absoluto desencanto en cuanto se me presentó como algo imposible de llevar a cabo; saber que debía tocar una obra de 45 minutos de duración de memoria y mientras danzaba. Así que la guardé en un cajón y allí permaneció durante mucho tiempo. En 1998 comencé a asistir a los “Stockhausen Courses” en Kürten (Alemania), y así empecé a compenetrarme con la creación del compositor. Primero preparé “In Freundschaft”, luego “Amour”, luego “el Pequeño Arlequín” (una obra similar a Harlekin pero de 9 minutos de duración) y, finalmente decidí dedicarme a preparar el “Harlekin”. Primeramente entonces comencé a identificar todos los elementos que constituyen esta pieza musical, a fin de trabajar sobre cada uno de ellos: cada uno de los parámetros musicales (notas, ritmo, dinámica, articulación, tempi, etc.), el movimiento corporal, el desplazamiento coreográfico, el ritmo que debe realizarse con los pies y la pantomima. Estudiar la obra no significaba necesariamente “estar tocando” todo el tiempo. Justamente esta paciencia y metodicidad consiste en generar un tiempo y un espacio de continua experimentación y reflexión. Esta aproximación a la construcción musical me hizo ver que, penetrando más profundamente en la misma, la memorización de la obra resultaba “no tan dificultosa”.

El trabajo que debe realizarse con el cuerpo, es otro de los elementos fundamentales de la pieza, tan audaz como la escritura misma teniendo en cuenta el rol que, en este sentido, se la ha asignado tradicionalmente al intérprete musical. La memorización de la música debe realizarse, en la gran mayoría de los casos, incluyendo el movimiento corporal. Para este trabajo acudieron en mi ayuda distintas experiencias que había tenido acerca del manejo corporal en talleres de teatro, yoga, ejercicios de senso-percepción, etc. El cuerpo se vuelve un instrumento tan importante como el instrumento musical; es por esto que todas las experiencias que se tengan acerca del trabajo sobre el propio cuerpo son sumamente valiosas. Obviamente no se trata de ser un bailarín o un experto mimo, sino de llevar a cabo una continua experimentación sobre este campo de manera de ir poniendo “en foco”, esto que al principio se nos aparece como algo tan distanciado: la ejecución del instrumento por un lado y el movimiento corporal por otro. Un vínculo que quizás es bastante obvio pero que en la música culta occidental aparece como un divorcio. Encontramos infinidad de ejemplos de esta relación en las culturas más ancestrales.

Luego de estudiada la obra, en el 2004 me establecí un mes y medio en Kürten para trabajar “Harlekin” con Suzanne Stephens. Realizamos un trabajo intensísimo y maravilloso yendo del detalle ínfimo en la partitura a la gran forma de la obra. Luego de finalizado nuestro trabajo ejecuté “Harlekin” ante la presencia de Stockhausen que, si bien es tremendamente severo y exigente es asombrosamente preciso para transmitir el espíritu de la pieza. En muchas de las obras de Stockhausen (como por ejemplo Harlekin), el concepto de “teatro musical” es algo limitado. Podríamos hablar más bien de un “ritual musical”, puesto que son manifestaciones espirituales. Siento que “Harlekin” me hizo crecer, verdaderamente, como músico. Partí de un intensísimo trabajo sobre cada detalle de la partitura y llegué a ejecutar esa obra con tanta libertad (no la libertad de ejecutar arbitrariamente lo que está escrito en la partitura), que para mí fue una especie de trabajo de iniciación por así decirlo, un crecimiento enorme en todo sentido.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

No podría hablar de belleza pensando exclusivamente en obras para clarinete solo. Sería demasiado restrictivo. Pienso más bien en la creación musical actual en general. El término de belleza es extremadamente complejo de definir, más para mí que no soy esteta. Creo que, en las obras de arte encontramos un conjunto de cosas, algunas de las cuales no podemos captar conscientemente, que vuelven bella una obra: los medios expresivos, los elementos técnicos, la manera en que estos elementos son usados, la construcción de la forma, la inspiración (eso que es tan abstracto y misterioso), etc. Estas cosas podemos encontrarlas tanto en el arte antiguo como en el actual. Creo que aunque a través del tiempo los cánones que miden esta belleza van cambiando hay algo que trasciende todo esto y que nos hace emocionar cuando apreciamos la auténtica dimensión de una obra de arte bella.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Una vez más no me voy a referir a clarinetistas exclusivamente sino a intérpretes en general. Creo que todas las versiones de una obra son importantes y pueden ayudar a que uno elabore sus criterios o pueda entender por qué tal o cual intérprete toma tal o cual determinación acerca de la versión de la obra. Por supuesto que hay intérpretes que tienen una enorme experiencia en la ejecución de música actual: Ensemble Intercontemporain de Paris, Ensemble Modern de Frankfurt, London Sinfonietta, Cuarteto Arditti. En el caso de Stockhausen hay una situación particular ya que los intérpretes se dedican casi exclusivamente a su música y es recomendable escuchar su música por estos intérpretes (pueden hallar información al respecto en <http://www.stockhausen.org/>). En cuanto a lecturas hay libros muy importantes como “Puntos de Referencia” de Pierre Boulez. También a través de internet se puede acceder a innumerables escritos de los mismos compositores donde hablan acerca de su música y analizan ciertas obras suyas. Esto me parece fundamental para penetrar en la individualidad del creador

5.4.5. Paulo Sergio Santos (Brasil): *solista internacional*⁶³.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Desde muy temprano, la música para mí era sinónimo de magia. Yo empecé a tocar con más o menos 3 años, tocaba harmónica. Yo fui criado en una iglesia protestante y consecuentemente en un ambiente místico. Como yo no tenía una tradición familiar que tuviese alguna relación con la música, para mí la música significaba una capacidad de comunicación, y yo buscaba la transmisión de las emociones a través del sonido, pues, en la iglesia, la música tenía un papel fundamental para “aproximar” las personas al divino. Hace muchos años, más o menos 25 años, yo supe que habría en París un concurso de música contemporánea y yo tenía aproximadamente 40 días para prepararme para este concurso. En este concurso yo tenía que tocar varias obras de lo género “contemporáneo” y, en esta ocasión yo tomé conocimiento de muchas de estas obras e algunas de ellas eran novedades para mí. Las únicas que yo conocía eran aquello movimiento del Messiaen, del cuarteto para el fin de los tiempo y las tres piezas de Stravinsky que yo ya tenía tocado muy bien. Las tres piezas de Stravinsky yo conocí en los primeros meses de estudio con el Profesor José Botelho. Él las estaba estudiando y entonces yo me depare con aquella diversidad de compases alternados y yo me quede encantado con la idea. Entonces, el me dice para estudiar para la próxima semana.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

En el auge de míos 50 años, hablar de “música nueva” es siempre mucha pretensión de alguien. Para mí, tocar los compositores tradicionales como Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Villa-Lobos, entre muchos otros, cuando no se tiene un repertorio de soluciones técnicas eficientes que posibilite al ejecutante la ejecución de estas obras de manera satisfactoria y dentro de su concepción artística, se torna una tarea tan o más difícil que ejecutar muchas de las obras que se encuadran en el “universo contemporáneo”. Conocí algunos músicos que eran eximios ejecutantes de “música contemporánea” y eran

⁶³ Santos, P. (paulocla.rlk@terra.com.br) (2008, 8 de junio). Hola. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

absolutamente mediocres cuando tocaban música tradicional tonal/modal. Entonces, ellos no conseguían afinar ni consigo mismos, no conseguían transmitir emociones y no eran capaces de crear una atmósfera que transportase los oyentes para la esfera de la magia, del encantamiento, del arte. Puede ser una forma romántica de relacionarse con la arte, pero, haciendo una analogía, comida para mí esta siempre asociada al apetito. Sin apetito, no existe comida. Existe razón, y razón pura, es nada.

Pienso que todos esos elementos que tu hablaste y que están asociados a la música contemporánea, solamente se justifican si hicieren parte del equipamiento del intérprete a que éste tenga todos esos aspectos dominados a un nivel que posibilite alcanzar los objetivos artísticos del compositor y, evidentemente, que él no se lastime ejerciendo esta actividad. Eso puede significar un esfuerzo sobrenatural y también puede ser que un músico no consiga dominar uno o más elementos y entonces aquella obra quedase inviabilizada para aquel intérprete. Si tú usas un zapato 32, ¡tú no puedes calzar 38! Es bien verdad que tú puedes superar los problemas técnicos, algunas veces, creando verdaderas y increíbles transformaciones en ti mismo, pero eso lleva tiempo y puede ser que no compense, simplemente porque un compositor gustaría que tú hicieras alguna cosa que, para otro intérprete puede ser muy fácil y consecuentemente poco trabajoso.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

No me considero un especialista en “música contemporánea” y no me atrevo a orientar a nadie en esta dirección exclusivamente.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Estos criterios surgen de varios factores, tales como: Experiencia. Objetivos del artista en relación a cual o cuales categorías de músico, artista o intérprete sin encuadrar, obviamente maximizando las ventajas que ya poseía, o sea, su talento nato. Repercusión de su trabajo en el

mercado, lo que envuelve complejos formadoras de opinión, y a elementos muy subjetivos, muy difíciles de ser analizados dentro de una óptica racional.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Lo siento, pero para mí lo que no tiene estructura no existe. Para alguna cosa existir es necesario tener textura, estructura, concepción y límites. El ritmo sirve para el entendimiento o análisis de una estructura rítmica. Existen muchos y muchos otros parámetros a ser analizados, como concepto harmónico, melódico, estético, etc. Todos precisamos de “patrones” para usar cualquier lenguaje. Consecuentemente, si yo toco “choro” yo necesito de estos patrones específicos de choro, si yo toco “jazz”, yo preciso de patrones encuadrados en este lenguaje, en este universo. Evidentemente que si cada compositor “contemporáneo” necesita de patrones específicos para la ejecución de sus obras, tendrán que contar con la colaboración, interés, paciencia, dedicación y tiempo del intérprete que se propone tocar su obra y eso irá demandar tiempo. Posiblemente mucho tiempo.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Conozco poco esta obra. No dispongo de intimidad suficiente para un análisis profundo o mismo superficial.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Ya tuve reacciones contradictorias de los espectadores. Una vez yo tocaba el Domaines de Boulez y un espectador retiróse en el medio de la música diciendo en alto y buen sonido: “El Paulo Sergio me decepcionó”. En este mismo día, otros estudiantes de música vinieron a felicitarme y quedarse muy interesados en esta obra. Con relación en enseñar este género de música, hago cuestión de dejar bien claro que una partitura es una caricatura de la obra que el compositor pensó y creo tú tienes dos caminos: uno es preguntar directamente al compositor y extraer de él lo máximo que puedas y el otro camino es tú crear (interpretar) ideas que no

entren en contradicción directa con la partitura original, considerando una forma más estándar de leer la música.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

No sé muy bien lo que es hecho hoy para clarinete solo. Conozco algunas piezas, pero no puedo juzgar lo que es bello o feo y, mismo que lo hiciese, sería una opinión personal. La mayoría de las obras más “contemporáneas” que yo toco, o fueron hechas para mí, o fueron consecuencia de un interés de algún productor o compositor en programar aquella obra y desear que yo fuera el intérprete obviamente me pagaron por eso. Pienso que es extremadamente feo lo que la avasalladora mayoría de las personas piensa ser bonito y viceversa. Eso no me importa ni un poco. En general, no me gusta el Rock, ni la música Pop y ni muchos otros géneros que están en la moda. ¡Y más, moda para mí es la que yo hago! Mismo sufriendo las consecuencias de la maldita televisión y otros medios subliminarios de manipulación de informaciones y propagandas, yo acostumbro usar el pantalón que yo quiero el corte de cabello que me gusta. Consecuentemente, el sonido de clarinete que yo procuro producir es lo que yo tengo dentro de mi cabeza, influenciado por las experiencias que yo tengo en mi subconsciente, por mis limitaciones y defectos, y por mis errores y aciertos, sean ellos conscientes o no.

La belleza es extremadamente subjetiva. Pienso, lo que el artista debe producir es alguna cosa que sea fruto de sus cuestionamientos, opiniones, concepción estética y de su propia vida. Lo que él produce puede ser feo para uno y bonito para otro. El único motivo para preocuparse con eso es cómo él capitaliza este trabajo, si fuera el caso de que necesite ganar dinero para sobrevivir y qué nivel de sobrevivencia le gustaría de tener para sí, o sea, cuál es el status social que le satisface dentro de esta sociedad estúpida en que vivimos.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Siempre pensé mucho y leí mucho poco en mi vida. Puede ser considerada una grande falla en mi formación. No sé. No indico nada referente a ese asunto para nadie, porque existen billones de caminos mucha cosa por ser descubierta.

5.4.6. Jonathan Cohler (Estados Unidos): *solista internacional y director de orquesta. Enseña en la Longy School of Music, y en los conservatorios de Boston y New England*⁶⁴.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Creo que cuando tenía 14 años y estudié las 3 Piezas para clarinete solo de Stravinsky. Luego aprendí el Set for Clarinet de Donald Martino, el cuarteto de Messiaen, la Sequenza de Berio, Moonflowers de Kupferman, Parable de Persichetti, Five Pieces de Smith, etc. Cada una de ellas abrió un nuevo mundo rítmico y sonoro para mí que fue muy interesante.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

La música contemporánea no tiene que ser ruidosa para ser contemporánea, así como tampoco tiene que dejar atrás completamente todas las definiciones normales de música para ser contemporánea. Mucha de la música “nueva” que se escribe ahora hace hincapié en cosas como cuartos de tono, multifónicos, ruidos, etc. Si estos elementos se utilizan de manera integral con el fin de realzar la música, entonces me gustan. Creo que compositores como Stockhausen y Berio lo hicieron bastante bien, pero compositores como Babbit y Carter me aburren terriblemente.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Aprender las notas, ritmos, dinámicas y articulación como en cualquier otra pieza. Luego, si implica movimientos, comenzar por incorporarlos uno a uno.

⁶⁴ Cohler, J. (jc@jonathancohler.com) (2008, 1 de agosto). Some questions. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Tanto la nueva como la vieja música son exactamente iguales en este sentido. El intérprete debe interpretar solamente partiendo de los confines de los lineamientos establecidos por el compositor. En su mayoría tales lineamientos están en la partitura, pero algunas veces estos aparecen en las revisiones posteriores del score, en letras escritas por el compositor, en la tradición interpretativa de ese compositor y de su época, etc. Interpretación no significa que haya que cambiar lo que el compositor escribió o indicó en cualquiera de las formas ya indicadas.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Para entender la estructura primero debes tocarla toda y escucharla. Escuchar varias grabaciones y luego hacer un análisis comparativo. Hallar patrones, subgrupos, motivos, divisiones más largas, etc. También, se debe leer lo que el compositor dijo acerca de la estructura y construcción de la obra, generalmente, ello da fuertes indicaciones sobre la estructura. Por ejemplo, la ubicación exacta del comienzo y el final de los reguladores, los grupos de articulación son un indicador estructural crítico. Obviamente, grupos de sonidos o armonías que se repiten también muestran la estructura.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Muy larga. Muy difícil de aprender e interpretar. Me gusta In Freundschaft, porque es de una duración razonable. Muchas de las últimas piezas de Stockhausen requieren de mucho tiempo y dedicación que, de alguna manera, son poco prácticas.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

La misma que con cualquier otra obra.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Por supuesto, la belleza viene de la perfección de la forma, el estilo, y la sustancia. Cualquier línea musical puede estar hermosamente equilibrada, construida, conformada y puede ser tocada con un hermoso estilo. Independientemente de que sea solo o con otros instrumentos.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Desafortunadamente la mayoría de las interpretaciones y grabaciones de música contemporánea son tocadas para producir shock; de esta manera todos los fortes y fortísimos se tocan tan fuertes como sea posible sin importar la calidad del sonido ni el significado musical. De igual forma, se exageran los acentos y las articulaciones al extremo, muy distinto a como se harían en la música no moderna. Las técnicas se enfatizan más allá de la música. Si tocas Berio o Brahms debes aproximarte a la música musicalmente, a menos que el compositor indique que quiere un sonido horrible o algún efecto grotesco. Por omisión se debería suponer que el compositor quería belleza en la forma, el sonido y el estilo. La mayoría de las grabaciones carecen de los elementos más básicos, como seguir el ritmo y las dinámicas indicadas en la partitura. Por lo tanto, no recomiendo escuchar grabaciones hasta que uno no haya estudiado y aprendido la obra en su totalidad.

En especial me alejaría de las grabaciones de los llamados especialista en música moderna como Alain Damiens y otros, puesto que a menudo tienen un sonido estridente con poca consideración de la forma, belleza, delicadeza y expresión. La música es un arte delicado y no un deporte olímpico y no un combate de lucha profesional o un circo.

5.4.7. Carlos Céspedes (Argentina): *solista de la Orquesta Estable del Teatro Colón*⁶⁵.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Mi interés por la música de lenguaje contemporáneo se reduce al intento de ser un buen oyente de la misma. No me dedico a su interpretación. Ser un buen oyente es un proceso que se desarrolla en mí en forma evolutiva, en todos los estilos de música pero particularmente me siento un aprendiz en el ámbito de la música contemporánea.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

La nueva música se propuso ampliar los recursos del compositor y el dominio técnico del intérprete. Exige cada vez más preparación a tal punto de tener que incorporar elementos extramusicales al arsenal de recursos con que se cuenta. Eso es positivo para el intérprete y para el compositor por cuanto le brinda más elementos a disponibilidad de su imaginación.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Dos formas importantes serían oyendo buenas interpretaciones y analizando exhaustivamente la partitura. Este segundo punto es para mí definitorio para lograr un buen resultado en la interpretación de cualquier pieza en cualquier estilo musical que se encare.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

En la partitura está todo menos lo esencial. Pueden haber cientos de indicaciones pero el intérprete da los trazos finales en base a la comprensión de la obra. En un lenguaje donde todo es relación como lo es en la música no existen las verdades sino las interpretaciones.

⁶⁵ Céspedes, C. (c.cespedes@navigo.com.ar) (2011, 25 de enero). Entrevista. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿cómo abordarlas? ¿puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Descubrir la estructura de una pieza es un oficio arduo y apasionante. Es cierto que a la estructura armónica es muy importante reconocerla pero hay otros elementos de la música que nos ayudan. Ellos pueden ser ritmo, melodía, articulaciones, textura, dinámica, tempo y algún otro más que también nos den señales de la forma de la pieza. Es más, escuché piezas que carecen de estructura armónica pero que tienen una gran claridad formal en base a elementos diferentes a la armonía.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

La escuché pocas veces y no tuve oportunidad de ver la partitura. La impresión que recibí en esas pocas audiciones es que es una obra sumamente atractiva, divertida y ¡difícil! Con un gran componente escenográfico.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Puesto que no interpreto este repertorio tampoco lo enseñé. Sí puedo escuchar una pieza y brindar mi opinión desde lo técnico y, teniendo la posibilidad de analizarla, brindar parámetros para su estudio.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Belleza, ¡palabra amplia! Creo que el concepto de Belleza es subjetivo. Por lo tanto no existe lo bello o lo feo en música sino lo que me gusta y lo que no me gusta. Profundizando más aún en esta idea, en música existe lo que comprendo y lo que no comprendo. Entonces, lo que es feo es porque no me gusta y lo que no me gusta es porque no lo comprendo, por tales motivos no me llega. Esto deja abierta la posibilidad de que una vez que lo comprenda me llegue a gustar. También creo que siempre hubo buenos y malos compositores y buenos y malos intérpretes. La música contemporánea no es la excepción. Generalmente a mí me gustan las obras en las que el compositor tiene clara la idea de lo que quiere transmitir. Aquellas en que

las tensiones y distensiones están consecuentemente contenidas por una idea mayor que podemos llamar unidad. En la historia de la música eso es lo que distinguió a los genios del resto. Hablando particularmente del lenguaje moderno, la experimentación usando nuevos recursos debe formar parte de un discurso musical más interesante que la simple exposición de recursos nuevos solo para exhibir las posibilidades técnicas de un instrumento. Los recursos por sí mismos no tienen sentido. La música para clarinete solo debe respetar estos principios o parámetros para ser comprendida. Eso es responsabilidad del compositor y del intérprete.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo: Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.?

Grabaciones:

- a. Paul Meyer – 20th Century Music for Unaccompanied Clarinet.
- b. Alain Damiens – Clarinete.
- c. Suzanne Stephens – Toda su producción sobre la música de Stockhausen.

Escuchar mucha música de Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern y toda la camada de compositores que siguieron sus pasos en la evolución de la música: Boulez, Donatoni, Berio, Jarrell, Denisov, etc.

5.4.8. Luis Mora (México): *solista internacional, sostiene una activa labor con diversas agrupaciones de cámara y es profesor de la Escuela Nacional de Música de la UNAM*⁶⁶

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Al salir de México a estudiar en Montreal me di cuenta que la música contemporánea debe de ser materia de discusión y de estudio desde la escuela y que el contacto con la música contemporánea y con los compositores debe de darse desde que somos estudiantes de música.

⁶⁶ Mora, L. (moravazl@hotmail.com) (2008, 17 de junio). De México. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Actualmente la diversidad de pensamiento y la tecnología hacen que los compositores desarrollen nuevas técnicas de escritura y exigen que el ejecutante sea casi que un virtuoso al abordar la música actual, esto ayuda a al ejecutante a desarrollar su técnica como instrumentista al máximo ya que se nos obliga a explorar otra dimensión sonora y de ejecución muchas veces sin apelar a los sentimientos ni a la manera tradicional de ejecutarlos instrumentos, sin embargo hay que reconocer que no todos los intérpretes tienen el gusto de hacerlo y también hay que reconocer que no todos los compositores escriben con coherencia algunas veces.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Primero que nada es observar la partitura y analizar las nuevas técnicas de composición que fueron plasmadas en la misma (efectos , matices, diferencias de sonidos, cosas innovadoras) luego algo básico en la música contemporánea es marcar los tempos es decir ver dónde va a caer el tiempo fuerte y si es posible subdividir la partitura, algo muy importante es estudiar lentamente para que el cerebro registre la obra y no era algo ajeno en cuanto técnica e interpretación, al analizar lentamente una obra nueva nos damos cuenta si esta se puede ejecutar o si hay que pedirle al compositor que cambie algunas cosas , esto después de haberla estudiado a fondo y sobretodo agotando todas las posibilidades para resolver algún problema, todos los compositores están abiertos a cambiar algo si esto no es posible de ejecutar pero hay que pedirlo con autoridad como intérprete y demostrando el porqué de las cosas

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Como lo menciono en la pregunta anterior después de haber hecho un estudio exhausto de la obra siempre se puede llegar a convenio con los compositores, por ejemplo hay efectos en ciertos registros de los instrumentos que nos son muy eficaces o por ejemplo cuestiones de

articulaciones que el compositor insiste en poner muchas veces y que no dan fluidez a la obra, es posible también que las dificultades métricas se puedan resolver algunas veces agrupando varios compases, pero insisto esto debe de hacerse con responsabilidad y después de haber analizado la obra, obviamente este proceso se hace cuando uno estrena obras cuando se abordan obras ya de repertorio bien conocido o cuando no tenemos contacto con el compositor directamente el ejecutante tiene la obligación de respetar el texto y hacer la interpretación apegándose al mismo.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Cuando se estudia la música contemporánea a fondo uno empieza a entender la obra y su estructura y no todas las obras contemporáneas tienen un sentido armónico o una estructura rítmica definida, por ejemplo hay obras que pueden ser puros efectos y lo que el interprete tiene que hacer es tomar decisiones de cómo interpretar la obra muchas veces el material musical es tan árido que nos toca hacerla de compositores al mismo tiempo, creo que hay que tener gusto y respeto por la obra.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Definitivamente es una piedra angular en el repertorio del clarinete no olvidemos que más que una obra musical es una obra teatral expresada en música y el intérprete tiene la responsabilidad de ejecutarla desde un punto de vista teatral la música es un elemento súper importante pero sin un buen entendimiento teatral de la misma esta obra puede ser una parodia si no se aborda con responsabilidad.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar obras de este tipo

Bueno en mi búsqueda profesional y en mi desarrollo como clarinetista he tomado la misión de respetar la música contemporánea y trabajar en el proceso de creación de los compositores, hay que vivir nuestra época con la gente que nos toca vivir y respetar su proceso creativo no olvidemos que Mozart, Brahms y todos los compositores de la historia trabajaron directamente

con los intérpretes muchas veces uno trabaja demasiado para lograr entender una obra y a veces la tocas una sola vez en tu vida pero cuando tienes un respeto por esta música y un buen contacto con los compositores nunca te va faltar el ofrecimiento de estrenar una más, pero lo más gratificante como intérprete es que si los compositores saben que te gusta hacerlo y hacerlo bien siempre estarán dispuestos a cooperar contigo y a escribirte algo.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Afortunadamente la música contemporánea para clarinete es muy basta en la actualidad aunque sé que no todo está bien escrito para mi "todo se puede tocar en el clarinete y las excepciones se platican con los compositores" pero la belleza, la presencia, la agilidad, el sonido y las posibilidades sonoras del clarinete lo convierten entre los preferidos de los compositores.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo: Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.?

Definitivamente el disco de Alain Damiens de música contemporánea para clarinete solo es una referencia no sólo para los clarinetistas sino para los compositores mismos, recordemos que hay ensambles de gran reputación como el Ensemble Interocntemporaine, New Ensemble, London Sinfonieta, Nouvel Ensemble Mouderne, etc., que interpretan la música contemporánea con gran profesionalismo y respeto y bueno definitivamente Damiens es una de las personas que ha sido inspiración de grandes compositores pero, no olvidemos a Kari Kriikku, Martin Fröst y el mismo Luis Rossi han sido ellos mismos intérpretes que han inspirado a muchos compositores. Aunque siempre estoy abierto a la novedad e inclusive tú misma me has impresionado al tocar música contemporánea, creo que debemos de tener una mente y el espíritu abierto para recibir la interpretación de cualquier clarinetista sabiendo que lo que está haciendo en el escenario no es fácil.

5.4.9. Alcides Rodríguez (Venezuela): solista internacional. Clarinetista bajo de la Orquesta Sinfónica de Atlanta⁶⁷

➤ ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Realmente no estoy muy metido con la parte de la música contemporánea, pero de verdad que me gustan muchas de las obras que tienen estructura que por lo menos sé que el compositor ha pensado en algo antes de escribir la obra. No estoy muy interesado en las obras que usan mucho las técnicas de extensión, que son obras donde se le pide al ejecutante cosas que, para mí, yo considero locas a veces; como morder la caña o hacer un montón de pitos en el clarinete. Cuando en una de las cosas en las que más me he enfocado es en hacer un sonido muy bonito siempre, que el sonido esté enfocado, y que la articulación esté muy bien. Y entonces tocar música contemporánea donde básicamente tú tienes que deshacer todo lo que has hecho durante mucho tiempo para sonar de una manera. Y hay piezas de música contemporánea donde básicamente hay que modificar demasiadas cosas. Realmente trato de mantenerme alejado de ese tipo de piezas más que todo por mi carrera porque estoy siempre en la parte orquestal entonces estoy muy enfocado en eso. De esa manera siempre me he mantenido buscando un mejor sonido y la verdad no tengo mucho tiempo para enfocarme en obras contemporáneas.

➤ ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Me parece que es increíble toda la música que está disponible hoy en día y es chévere que básicamente un compositor pueda hacer lo que quiera en composición. No es como en el clasicismo, el barroco o en el romanticismo donde los compositores tenían que seguir las reglas, si no eran súper criticados. Hoy en día los compositores pueden hacer lo que sea. De verdad siempre me gusta más practicar obras en las cuales, como te dije anteriormente, no tengo que salirme mucho de lo que es la parte normal del clarinete. No me importa tocar obras que sean difícil técnicamente, que haya que hacer algunos efectos, tal vez ponerme a tocar

⁶⁷ Rodríguez, A. (alcidesrodriguez@me.com) (2011, 23 de marzo). Shared file: Entrevista_WAV.wav. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

otros instrumentos al mismo tiempo, pero de verdad que si la obra tiene sentido y cierto valor intelectual estoy muy abierto a estudiarla. La cosa con las obras contemporáneas es que la mayoría de ellas son muy difíciles y, en mi opinión, a este punto de mi carrera yo creo que básicamente es una cuestión de decidir en qué va uno a utilizar su tiempo. Por ejemplo, para mí hay obras difícilísimas como Clair de Donatoni, o los Domaines de Boulez, obras de las que he visto la música pero que requieren demasiado demasiado tiempo. Y también la cosa es que como el repertorio de música contemporánea es algo muy intelectual, entonces a veces no quiero perder tanto tiempo preparando una pieza que solamente un grupo de personas va a apreciar bien. Entonces yo creo que a estas alturas para mí es cuestión de escoger en qué invierto mi tiempo de práctica, y a veces con las actividades de la orquesta no me queda tiempo para practicar muchas de estas piezas. Pero de verdad me parece que es bien interesante.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Esa es una pregunta bien interesante, yo creo que es muy importante antes de iniciarse a tocar música contemporánea hay que respetar mucho todo lo que son los principios básicos de la música; por el ejemplo el ritmo, el sonido, incluso la afinación, la técnica tiene que estar muy limpia porque creo que a veces muchos estudiantes mal interpretan la forma de tocar música contemporánea. Creo que se toman mucha libertad en el sentido de que mucha gente piensa que para tocar música contemporánea hay que tocar con un sonido más o menos, o que si la caña no está bien no importa, o que si la afinación no importa porque tal vez es clarinete solo y nadie se va a dar cuenta, y una de las cosas que pienso es que esas son las cosas que hay que tener bien claro de que los principios básicos deben ser tomados siempre en cuenta. Creo que una de las cosas más importantes en la música contemporánea es el ritmo, algunas veces en muchas de las obras no hay estructura armónica sino más que todo estructura rítmica. Entonces pienso que primero hay que analizar mucho la obra antes de tocarla, hay que por lo menos tener una idea de cuál es la estructura de la obra y qué es lo que el compositor estaba tratando de hacer, qué efectos hay, qué es lo que se requiere de la obra para más o menos poder transmitirlo. De manera que la audiencia pueda entender lo que uno está haciendo. Porque lo chévere de la música contemporánea es que hoy día se incluye en muchas partes de lo que es la vida normal: el sonido de los carros, el sonido de esto y entonces es importante

poder transmitir eso a la audiencia. Por ejemplo hay muchas composiciones que no tienen líneas divisorias y entonces a veces tiende mucho a no respetarse los valores de las notas, se tiende a correr un poquito aquí, un poquito allá y yo creo que en principio el ritmo es muy importante. Entonces yo recomendaría a cada estudiante que la primera cosa que hay que hacer antes de afrontar una pieza es asegurarse de que uno entiende bien el ritmo, y para eso habrá que tomar la parte con lápiz y marcar compases si es posible, si no quiere rayar la parte original hace una copia, y más o menos ver toda la pieza e ir escribiendo compases. Por ejemplo que si aquí esto puede ser un compás de 2 por 4, esto uno de 3 por 4, o por ejemplo digamos que tú quieres seguir la corchea que sea corchea igual a corchea, la blanca igual a la negra; cosas así que es lo primero que uno debe hacer antes de comenzar a tocar las piezas. Y después del ritmo, la afinación y luego buscar el carácter. Cuál es el carácter que quieres transmitir con la pieza.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Si el compositor ha especificado todo muy bien yo creo que el ejecutante debería seguir todas las reglas. En términos de las dinámicas, los tempos pueden ser un poquito más lento o un poquito más rápido dependiendo de ... ahí yo creo que en los tempos el ejecutante puede tomar un poquito más de libertad de manera de que se sienta bien. Porque también a veces los compositores no tienen idea de lo que un instrumento puede hacer. A veces hay compositores que escriben cosas locas para el clarinete que son casi imposibles de tocar a cierto tiempo. Entonces creo que el ejecutante puede tomar cierta libertad dentro de ciertos parámetros; es decir, siempre y cuando la cosa tenga base. En la articulación, también hay a veces unas cosas que los compositores escriben (doble staccato, acelerando staccatissimo), cosas que supuestamente habría que tocar más rápido pueden tocarse un poco más lentas. Pero generalmente yo creo que si el compositor ha especificado todo muy bien y todo está bien claro en la partitura, creo que incluso se hace mucho más fácil para el ejecutante seguir todas esas reglas.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Sí, definitivamente hay obras que son basadas más que todo en ritmo que no tienen nada que ver con estructura armónica, incluso hay algunos compositores que escriben obras completamente basadas en fórmulas matemáticas y en este tipo de obras es muy importante tener en cuenta eso del ritmo. Una de las cosas de la música contemporánea es que siempre está el elemento de que los compositores generalmente escriben muchas especificaciones a esto. No es como por ejemplo la sonata de Poulenc, yo no he visto nada que el compositor haya escrito acerca de la sonata “no que aquí en el compás tal se hace así y en el compás tal se hace así”, ni en el concierto de Mozart, ni en las sonatas de Brahms. Pero generalmente para las obras contemporáneas los compositores escriben una página o dos de cómo pensaron, de por qué hicieron esto, de cómo se basaría esto aquí, de cómo tienen que hacer esto. Entonces me parece que es muy importante y ayuda mucho, pero el ritmo es un elemento muy importante y crítico en muchas de las obras contemporáneas.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Es una obra interesantísima y cheverísima que incorpora elementos del clarinete y el ejecutante básicamente tiene que hacer coreografía, eso es una parte interesantísima.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Nunca he tratado de estudiar Harlekin, hay otra obra de Stockhausen que se llama in Freundschaft, son obras en las que se requiere coreografía en muchos casos que si luces y todas esas cosas. Realmente no he estado interesado en hacerlo porque es un montón de tiempo aprendiéndose la obra y son muchos elementos que hay que masterizar. Pienso que Harlekin es una obra maestra que hay que conocer mucho de la música contemporánea, y no necesariamente mucho en el sentido de que haya que ser un intelectual sino que hay que tener conocimiento de alguna de las piezas más fáciles, y realmente entender. Pienso que lo más importante es que alguien guste de ese tipo de música si no, no se le encuentra la esencia. Otra de las cosas que también me parece increíble en esta pieza es que hay que memorizarla,

entonces imagínate yo estoy muy acostumbrado a tocar extractos de orquesta y en los últimos 10 años eso es lo que estado haciendo, para tomar audiciones. Así que básicamente me desprendí de toda la parte de música contemporánea, pero pienso que es un lenguaje que hay que masterizar. Por ejemplo, es como aprender a hablar un nuevo idioma. Cuando yo llegué a los Estados Unidos no entendía nada y siempre me daba miedo hablar con gente cuando estaba empezando. Hoy muchas veces me siento más cómodo en inglés que en español porque he estado aquí mucho tiempo. Entonces, para interpretar una obra como Harlekin es algo similar, desde que tienes que comenzar a estudiar el lenguaje porque creo que es un mundo completamente diferente, las sonoridades son diferentes, la armonía, la estructura, es diferente y hay que aprender; tienes que entrenar al oído a seguir esa forma. Es lo que pienso de obras como Harlekin, obras de avanzada donde hay que tener mucho conocimiento del lenguaje, hay que dominarlo para poder tocar estas obras. Es como dar una lectura en inglés teniendo apenas 3 meses viviendo aquí. Hoy en día yo me siento cómodo para dar una clase magistral en inglés pero eso ya después de 10 años, pero cuando comencé era terrible poder hablar en público. Una de las piezas que me encanta mucho es de Boulez, se llama Diálogos de la Sombra Doble me parece que uno de los mejores intérpretes de esa obra es Alain Damiens, me parece una obra increíble y es una obra que he estado inspirado a estudiar. Pero es la misma cosa, una obra que realmente requiere mucho tiempo, dedicación, y yo todavía estoy en como se dice en “audition mood” tratando de continuar haciendo audiciones, entonces se requiere de un 100% de dedicación a los extractos.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Creo que en la música todo es acerca de emociones y creo que no importa el tipo de música, tiene que hacer que el oyente sienta algún tipo de emoción. Si no se logra captar la atención del oyente entonces no tiene mucho valor la música. Por eso es que yo no me he metido mucho en la parte de la música contemporánea porque siento que no tengo el tiempo para enfocarla con la misma dedicación. Yo me enfoco por ejemplo para tocar las sonatas de Brahms o Poulenc, o el concierto de Mozart, o tocar los extractos de orquesta para las audiciones. Pero yo creo que la música contemporánea puede ser bella también en términos de que si yo puedo hacer que el oyente sienta emoción, que sienta alegría o que si el ritmo lo hace

sentir feliz, que tal vez una nota sostenida en el clarinete que va de piano a mezzo forte si la toco bonita y eso hace que el oyente sienta algo yo pienso que ya estoy haciendo mi trabajo ahí. No importa el tipo de música sino que hay que transmitir emoción y creo que si la pieza está full de emociones y tiene contrastes será bonita, no importa si es del período clásico, romántico o contemporáneo. Siempre me acuerdo del profesor Daniel Salas, me decía que no hay música mala si no que toda la música tiene un propósito. Hay mucha gente que está súper interesada en la música contemporánea y realmente les encanta escucharla y entienden el lenguaje. Desde ese punto de vista la música contemporánea es bella.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Realmente estoy un poquito fuera de base en eso pero creo que Alain Damiens es uno de los mejores intérpretes hoy día de la música contemporánea del clarinete, para mí el mejor. Y una de las cosas que me gusta de él es que es increíble su técnica, su articulación, su sonido, y me parece que mantiene lo básico del clarinete y es una de las razones por las cuales me encantan sus interpretaciones. Porque no es una persona que desparrama el sonido para alcanzar ciertos resultados. También hay una grabación de Paul Meyer donde grabó Domains. Hay un clarinetista aquí en los Estados Unidos que se llama Charles Neidich, también está muy metido en la música contemporánea.

5.4.10. Marco Mazzini (Peru): *solista internacional, fundador y Director de Clariperu*⁶⁸.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Mi inquietud por la novedad, por lo nuevo ha sido una constante en mi vida. Siempre he sido muy curioso. Cuando estudiaba en el Conservatorio Nacional de Música, pronto descubrí que había “otra música”, más allá de la que se practicaba en las aulas. Mi curiosidad interna me llevó a descubrir música realmente hermosa, nueva, que excitaba mis oídos que al mismo

⁶⁸ Mazzini, M (marcomazzini@clariperu.org) (2011, 10 de mayo). Desde Venezuela. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

tiempo me retaba como intérprete. Desde entonces, siempre busco música nueva que me hace crecer como músico.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Música diversa siempre ha existido, incluso siglos atrás mucha de la música compuesta en la época de Bach, o está perdida o no se toca, pero existía muchas composiciones nuevas, y en cada país había un marcado “idioma” que los distinguía. En otras palabras, la variedad siempre abundó. Hoy en día, tenemos tecnología que nos acerca y hace conscientes de la producción musical humana, pero no me asombra. La inclusión de elementos extra musicales me parece formidable e incluso necesario: simplemente enriquece un discurso musical, y abre nuestros oídos a otras posibilidades sonoras. Esto es muy sano, ya que obliga a abrir nuestras mentes y ensanchar el camino de la música, como se ha venido desarrollando en los últimos siglos. Gracias a compositores atrevidos, hemos avanzado musicalmente. Y para composiciones atrevidas, se necesitan intérpretes a la par. La exigencia nos hace mejores, nos lleva a un nivel de conocimiento de nuestro instrumento de manera insospechada, y nada mejor que la música actual para llevarnos a nuestros límites. Yo veo todo esto muy natural y extremadamente positivo.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Recomiendo la música contemporánea desde un inicio de nivel superior. Es un idioma que deben dominar y también toma tiempo madurar en dicho lenguaje. Eso sí, el maestro debe ser muy cuidadoso con el material progresivo que debe ofrecer a sus estudiantes. Deben iniciar con obras simples pero interesantes, aquellas que, por ejemplo, tienen un cuarto de tono aquí y allá, y los cuales no son nada difíciles de obtener, pero la sorpresa será grande para el estudiante. Y como toda obra, debe empezarse primero por todo su entorno: compositor, tema de la composición y resaltar porqué es interesante la composición escogida, para contagiar esa intriga al estudiante.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Lo bello de la música es que no todo está realmente escrito, una obra con una sola y absoluta interpretación es una obra podre. Un calderón, un crescendo, un ritardando es aún algo que no puede escribirse a la perfección, y el intérprete debe decidir estos límites dependiendo del contexto y de sus posibilidades sonoras. El intérprete debe involucrarse al máximo con cada obra que afronta, meditar, estudiar, comparar, experimentar y respetar al mismo tiempo lo que el compositor ha escrito. Es un idioma y entre más se sumerja en él, lo hablará con soltura y naturalidad. Creo que el intérprete debe tener conciencia y conocimiento total de la obra, como un actor conoce y entiende su libreto.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿cómo abordarlas? ¿puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

La música contemporánea habla de varios sistemas, maneras, formas de componer. Hay elementos, no frases. Hay momentos, no clímax. Hay armonía, pero no melodías. No puedo decir que el ritmo es, en general, la base para abordar una obra. La armonía tampoco lo es hoy en día (aunque existe ya una gran tendencia al retorno de la misma). Un intérprete debe sumergirse en el análisis de la obra, para encontrar aquello que, en un principio, parece no tener estructura alguna o relaciones. El músico encuentra el corazón de la obra, y ésta puede ser una nota, incluso, sólo intensidades y las notas quedan en un segundo plano (por ejemplo, la música de Brown). Insisto entonces, en el estudio serio de este nuevo lenguaje, y desde más temprano, mejor.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Harlekin me atrae por la idea del movimiento corporal. Debo admitir que musicalmente no la considero una obra interesante, pero si se le añade la interpretación corporal que uno debe hacer, la obra es fabulosa.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

La interpretación de obras contemporáneas es algo natural en mí. Siempre escucho música nueva y siento que en cada obra que toco, puedo expresar algo, expresar lo que quiso del compositor con un tinte mío. Al enseñar, primero debo asegurarme que el alumno sabe lo que tiene al frente: compositor (de donde es, que obras importantes compuso, etc.), si la obra es importante en el catálogo del compositor, cuándo y por quien fue estrenada, por qué compuso la obra, etc. Luego de esto, es la lectura completa de la obra, respetando lo que está escrito en la partitura. A continuación, se analiza la obra, es decir, se descompone, para poder resaltar sus cualidades e identificar un clímax. Cualquier efecto exigido (como el slap tongue) debe ser mostrado por el maestro, e iniciar a su alumno en la adquisición de ese nuevo efecto.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Belleza es algo que llevamos dentro, de ahí que algo tan simple como la foto de una persona en la ventana es “hermoso” para unos y “horrible” para otros. La belleza es algo que nos cautiva, que es capaz de hacernos olvidar del tiempo. En mi caso, la belleza tiene que ver mucho con la creatividad, y toda música que me sorprende la encuentro de por sí hermosa.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

La lista es muy grande, pero siempre recomiendo escuchar a los grandes clarinetistas interpretar obras del siglo XX para adelante. Todo clarinetista debe conocer los conciertos para clarinetes escritos en los últimos 50 años. Por medio de internet, esto no es difícil de encontrar. Yo les recomiendo a mis alumnos que hagan lo que hago yo: antes de irme a acostar, veo por lo menos un video de una obra y compositor que jamás he escuchado.

5.4.11. Eric Mandat (Estados Unidos): *clarinetista y compositor, enseña en la Universidad del Sur de Illinois*⁶⁹.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Mi interés comenzó cuando yo estaba en la secundaria. Mi profesor, Richard Joiner clarinetista principal de la Sinfónica de Denver, recibía muchísima música nueva pero no tenía tiempo de tocarla, así que él me daría las piezas para yo estudiarlas para mis clases. Yo lo disfruté mucho. Al fin de ese año vi a Phillip Aaholm, para entonces el profesor de clarinete de la Universidad de Colorado, tocar BaBBiTT de Donald Martino y fue muy impresionante. Cuando empecé en la Universidad del Norte del Estado de Texas, disfrutaba trabajando con los estudiantes de composición porque era una forma de estar en el escenario y tocar ya que poca gente quería abordar música rara y nueva, y para mí fue un gran reto el tratar de llevar estas piezas a la vida por primera vez.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Para mí música nueva es cualquier cosa que sea nuevo, eso es todo. Pienso en todos los recursos extendidos de la técnica, las adiciones de multimedia, y los retos técnicos representan un gran potencial para nosotros crecer como intérpretes. Y si las interpretaciones son honestas y buenas habrá también un aumento en la audiencia.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Pienso que los estudiantes deberían improvisar mucho. Deberían acostumbrarse a usar sus oídos, reaccionando a sonidos que no le son familiares y experimentando con sonidos que son complementarios u opuestos a aquellos que ellos escuchan. Nuestro estudio hace muchas actividades de improvisación denominadas “llamada y respuesta”.

⁶⁹ Mandat, E. (emandat@siu.edu) (2011, 19 de marzo). From Venezuela. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.).

Como en cualquier obra, los estudiantes deberían conocer al compositor y sus composiciones. Luego, dependiendo del estilo del compositor, los estudiantes necesitarán elaborarse una idea de las técnicas de composición de tal manera que puedan reconocer los patrones y procesos aplicados por el compositor. Muchos detalles están cuidadosamente señalados en algunas piezas mientras que en otras hay mucha flexibilidad. Siempre se dispone de flexibilidad si el intérprete comprende la cuestión de marcar el tempo y el fraseo. Hay muy pocos ritardandi escritos en las sonatas de Brahms, por ejemplo, pero mucha gente hace muchísimos ritardandi por todas partes. ¿Ellos están equivocados al hacerlo? No necesariamente, si ellos entienden cómo está construida la música.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

La estructura armónica como patrón predecible de movimientos verticales (I-IV-V-I) es reemplazado en la música post tonal por música que es organizada de acuerdo con pequeñas colecciones de notas, cuya identidad se determina por el contenido interválico de la colección. Tal como nosotros podemos entender tríadas mayores sin importar el orden en que se tocan las notas, de igual forma comenzaremos a entender más música post tonal en la medida que reconozcamos los intervalos presentes en la colección. También hay muchas otras maneras en que una pieza puede estar organizada, que en muchas formas equivale a las estructuras que encontramos en la práctica tradicional de la música anterior: cambios de textura, registro, tempo, etc.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Harlekin posee una estética de interpretación muy estricta de acuerdo con Stockhausen, y para su mente es inaceptable cualquier alteración de lo que él estableció. Éste debería ser el punto de partida para la interpretación; pero si hay individualidad y vida para hacer de la pieza algo a

ser interpretado por un individuo entonces un poco de libertad y flexibilidad del intérprete será normal y debería ser aceptado por cualquiera de nosotros que desea ver la música crecer y mantenerse vibrante con el paso de los años.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

Siempre comienzo por tratar de seguir los detalles impresos en la partitura tan cerca como sea posible, tal como si estuviera estudiando una de las sonatas de Brahms por ejemplo. Mientras más familiarizado esté con los gestos, el lenguaje musical básico y los patrones, podré insertar mayor libertad; lo cual espero ayude a articular la forma y estructura para los oyentes.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Belleza es una palabra difícil y está “en el ojo de quien la mira”. Pienso que hay piezas que suenan horrible pero son bellas, así como muchas bellas que son completamente aburridas y por ende no muy hermosas a mi parecer. Otros pueden sentir completamente distinto.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo: Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.?

Hay algunos escritos importantes sobre la música de Elliot Carter, por no mencionar sus propios escritos sobre su música más reciente. Hay una tesis por Guy Capuzzo sobre Gra, otra tesis muy buena por Katarzyna Marczak sobre Harlekin y buenos artículos sobre la música de Boulez. Imagino que también acerca de la música de Donatoni, aunque no recuerdo nada ahora, pero de seguro encuentras.

5.4.12. Alan Troudart (Venezuela): *maestro clarinetista. Actual Coordinador de Eventos de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas*⁷⁰.

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

En primer lugar por la versatilidad del clarinete al interpretarla y en segundo lugar al descubrir el inmenso repertorio existente para el mismo.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Pienso que esta diversidad nace como necesidad de crear lenguajes diferentes y el desarrollo y evolución técnico de los diversos instrumentistas, eso mismo a la vez explica las exigencias para con el ejecutante, donde al final se retroalimentan compositor e intérprete.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Creo que en todo género, no solo en la música contemporánea, lo fundamental es conocer la intención del compositor para de esta manera identificarse con la misma; de esta misma forma pienso que debe abordarse.

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Me parece una pregunta interesante y fundamental para este tipo de música y a la vez planteo otras: ¿Es la falta de expresión individual lo que caracteriza estas composiciones? ¿Al “tocar” este tipo de música se debe priorizar el logro técnico por encima de la interpretación salvo, como en toda regla, algunas excepciones?

⁷⁰ Troudart, A. (alanttroudart@hotmail.com) (2009, 31 de julio). Respondiendo. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Sí, pudiese ser el ritmo el hilo conductor para comprender la estructura, sin embargo no siempre, pues existen composiciones donde el autor concede y/o propone libertades rítmicas y, en el caso de ensambles por ejemplo, hay puntos de referencia y encuentro para tocar la pieza, de esta manera lo que sí se garantiza es que la obra nunca va sonar de la misma forma.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Definitivamente en este género de obras, como en todos, hay composiciones que marcan pauta y se transforman en referencia, Harlekin es una de ellas.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo

En mi caso he comprobado que hacemos parte de un tiempo donde las composiciones son “difíciles” de entender, aceptar e incluso disfrutar hasta por los mismos músicos; Sin embargo al estudiar las obras más destacadas, se puede “enamorar” al estudiante e inclusive al público menos conocedor.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Cuando usted dice en su pregunta: *en estos días*, imagino que habla de los últimos años. De ser así puedo decirle que sin importar la época o el género existe música realmente hermosa, lo digo basándome en lo que a mi juicio determina la belleza de las obras: buen gusto con calidad e inspiración.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Existen varios especialistas dedicados a la interpretación y desarrollo de este tipo de obras, recomendando los trabajos del Ensemble InterContemporaneo, clarinetistas como Alain Damiens, Michel Arrignon, Philippe Cuper, entre otros.

5.4.13. Orlando Pimentel (Venezuela): *miembro fundador del Cuarteto de Clarinetes de Caracas. Fue profesor de la Academia Latinoamericana de Clarinete. Actualmente cursa estudios de Maestría en la Universidad de Wisconsin-Milwaukee*⁷¹.

➤ ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

A través del estudio, análisis, audición de repertorio para diversos instrumentos u agrupaciones, así como por la ejecución de obras contemporáneas de diferentes formatos instrumentales.

➤ ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Muchos de los nuevos recursos técnicos, expresivos y extramusicales han ayudado al desarrollar la ejecución. En este proceso de experimentación ha habido grandes logros así como algunos errores. Todo forma parte de la búsqueda de algo nuevo.

➤ ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

Analizando y estudiando, no sólo escuchando y ejecutando. El análisis permite entender adentrarnos en el lenguaje del compositor.

⁷¹ Pimentel, O. (opimen@hotmail.com) (2008, 8 de junio). Carmen Borregales. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Cada músico siente de manera diferente, piensa de forma diversa. Ya eso marca una diferencia en la interpretación. El sentido del tiempo, el volumen, la capacidad técnica, el sonido son elementos que se manifiestan de una manera diferente en cada ejecutante.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

Me parece que esa pregunta está planteada desde la óptica de la música del s. XIX. Creo que es un error afrontar el análisis de la música contemporánea desde ese punto de vista. Hay que pensar en las texturas, los colores, las intensiones psíquicas, espirituales, ambientales, intelectuales de estas nuevas músicas.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Todo un reto para el clarinetista.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar y enseñar obras de este tipo.

La actitud a la hora de afrontar obras del s. XX es lo más importante. Aprender a estudiar este repertorio es de un gran aporte para los músicos.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

En mi opinión son pocas las obras que me gustan del repertorio nuevo para clarinete solo. Por mi experiencia he podido escuchar y asistir a performances de estas obras y muchas veces tengo la sensación de que son movimientos de una misma y muy larga obra de un solo compositor con diferentes apellidos.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

“Introducción a la música del siglo XX” de OTTÓ KÁROLYI es un buen comienzo. La información en Internet es extensa, es un gran recurso para la investigación.

5.4.14. Gorgias Sánchez (Venezuela): *Asistente de la fila de clarinetes de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Profesor del Conservatorio de Música Simón Bolívar*⁷².

- ¿Cómo nace su interés por la música contemporánea?

Porque no hay mucha gente que la quiera tocar y alguien tiene que hacerlo. Además es interesante ese trabajo de 1era mano con los compositores, te da otra perspectiva de la comprensión de la música escrita incluso de compositores del pasado.

- ¿Qué opina de la diversidad en la nueva música, en términos de la técnica de composición, la utilización de elementos extramusicales y la exigencia técnica para con el ejecutante?

Que muchas veces los compositores escriben obras utilizando técnicas extendidas para demostrar que las conocen y muchas veces carecen de sentido retórico.

- ¿De qué manera recomienda que los estudiantes se inicien en la música contemporánea? ¿De qué forma comenzar a abordar la obra?

El mejor modo es entender que es música de nuestra era y ya con eso salvamos el capítulo de "estilo" que tantos dolores de cabeza nos dan. Si la obra no ha sido ejecutada ni grabada es importante contactar al compositor luego de un profundo estudio del solfeo, análisis de la forma y el carácter de la pieza. Si ya ha sido grabada es importante remitirse a esas referencias

⁷² Sánchez, G. (giss1010@hotmail.com) (2008, 10 de junio). Carmen Borregales. Correo electrónico enviado a: Carmen T. Borregales (cborregales@gmail.com).

al menos para tener una idea general de la pieza (tomemos en cuenta que es muy probable que el compositor haya colaborado con el ejecutante previo a la grabación).

- ¿Qué tanto debe y puede intervenir el ejecutante en la interpretación de este tipo de obras? Tomando en cuenta el hecho de que en ellas todo está muy bien especificado (dinámicas, tempi, articulación, etc.)

Creo que la intervención del ejecutante es vital ya que es él o ella quien la recrea en cuanto a gusto de selección de sonoridades, intención musical y con certeza también el carácter.

- Muchas veces se está ante obras cuya forma, en términos de estructura armónica (si es que se logra determinar la existencia de alguna), es muy difícil de ver a veces casi indescifrable. ¿Cómo abordarlas? ¿Puede ser el ritmo la base que nos permita entender su estructura?

El ritmo es una opción al igual que la línea melódica. Tomemos en cuenta que el uso de series, tanto rítmicas como melódicas, con sus respectivas transposiciones, inversiones y retrogradaciones son muy comunes en la música de nuestros días. En caso de no tratarse de una pieza serialista, con seguridad se podría distinguir la forma de la pieza y sus diferentes secciones, aún cuando no corresponda la capacidad de analizar su armonía, y ese estudio de la forma es muy importante a la hora de entender la pieza.

- ¿Qué opina de una obra como Harlekin de Stockhausen?

Es una obra escrita para alguien en especial que reúne condiciones artísticas extraordinarias al arte de tocar el clarinete. Personalmente me parece que obras como ésta abren el horizonte en el campo de la ejecución tanto para los clarinetistas (en este caso específico) como para el público.

- Hábleme un poco de su experiencia al interpretar obras de este tipo.

En realidad tengo poca experiencia, pero las veces que he hecho obras que incluyen arte visual (desplazamiento, luces, vestuario, imágenes multimedia, etc) he notado que dejan mucho al público y de algún modo rompe el mito de que la música contemporánea es solo "vidrio molido". El mejor ejemplo es cuando vemos una película de terror en donde la música es

claramente de corte moderno y no nos damos cuenta porque la historia de la película nos cautivó.... es ahí donde esa música cumple una clara función retórica y estética.

- ¿En términos de qué, o basado en qué, se podría hablar de la belleza de la música escrita para clarinete solo en estos días?

Creo que siempre la música para clarinete solo (en realidad para cualquier instrumento solo, pero en especial cualquier instrumento de viento) se ha dirigido a resaltar las posibilidades expresivas y retóricas del instrumento. Sus timbres, articulaciones, registros, dinámicas y nuevas técnicas que proporcionan otros efectos y otras posibilidades que prácticamente enloquecen a los compositores. Es en el uso de todas estas posibilidades en las que se va construyendo la estética de la música, es este caso específicamente, para clarinete solo. Además cabe destacar que el clarinete es quizás uno de los instrumentos de viento madera (después del clarinete bajo) con mayores posibilidades técnicas y expresivas.

- ¿Cuáles lecturas, videos, grabaciones le recomienda a estudiantes que, como yo, sienten la inquietud de iniciarse en obras de este tipo? Domains, Gra, Clair, Harlekin, Dialogue, etc.

Los videos de Martin Fröst donde toca el concierto de Hillborg y donde promociona este otro concierto del compositor Finlandés (que ahora no recuerdo) son muy inspiradores para romper el celofán.

5.5. Lista de jóvenes clarinetistas (breve reseña)

- Balázs Rummy (Hungría): egresado del Conservatorio Superior de Ginebra, alumno de Thomas Friedli. Finalista, cuarto lugar, de la Carl Nielsen International Competition 2009. Actualmente realiza un Artist Diploma en Julliard bajo la tutela de Charles Neidich.
- Benito Meza (Colombia): parte en 2003 a Estados Unidos para cursar estudios de perfeccionamiento con Jonathan Cohler. Actualmente forma parte del staff de artistas de la organización Astral Artist y, hasta la fecha, ya ha compartido escenario con artistas de la calidad de Yo-Yo Ma, Paquito D' Rivera, entre otros.

- Bryan Crumpler (USA): finalista del Concurso Internacional de Dos Hermanas (España) en 2006.
- David Medina (Venezuela): miembro de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar.
- Ranieri Chacón (Venezuela): miembro de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar.
- Marly Santamaría (Venezuela): egresada del MUSIKENE (San Sebastián, España) donde cursara estudios con José Luis Estelléz.
- Jademar Suárez (Venezuela): egresada del Royal Conservatory of Ghent donde cursara estudios con Eddy Vanoosthuyse.
- Catalina Ramírez (Costa Rica): actualmente cursa estudios de Doctorado en la Universidad de Temple bajo la guía de Ricardo Morales.
- Edison Gualotuña (Ecuador): alumno de la Academia Latinoamericana de Clarinetes, actual miembro de la Orquesta Filarmónica del Ecuador.
- Ivette Geraud (Venezuela): ex-alumna de la Academia Latinoamericana de Clarinete, luego viaja a París y estudia en el Conservatorio Regional Aubervilliers-Courneuve con Alain Damiens. Hoy día cursa estudios de musicología en la Sorbona.
- Régis Vincent (Francia): egresado del Conservatorio Superior de París, alumno de Pascal Moragués.
- Valentina Palma (Venezuela): egresada del IUDEM bajo la tutela de Mark Friedman. Actual miembro de la Orquesta Municipal de Caracas.

5.6. Pensum del Conservatorio de Música Simón Bolívar (programa de clarinete):



PROGRAMA DE CLARINETE (I NIVEL)

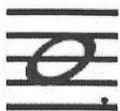
Objetivos Generales: Desarrollar una postura corporal eficiente para la ejecución del instrumento. Identificar las partes del instrumento. Iniciar en la técnica básica de la emisión del sonido.		
Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
Explicar los antecesores, la aparición y la evolución del instrumento.	Reseña histórica y audición del instrumento, (clarinetistas y compositores de la época). - Historia y Construcción del Clarinete Rendall. - El Clarinete J.Bryner. - The Clarinet F. Thurston.	Se realizará evaluación continua en cada clase, lo cual acumula el 70% de la calificación definitiva. Se aplica al final del periodo académico un Examen Tipo con el siguiente programa de exigencias mínimas obligatorias: Escalas y Arpeggios: Hacer las escalas mayores, con sus relativas menores y arpeggios simples de: Do, Fa , Sol, Sib, Re, Mi en el ámbito de dos octavas, negra 40-60, diferentes articulaciones.
Ejercitar la respiración y relajación como base para tocar el instrumento.		Estudios Técnicos y Melódicos: Dos lecciones del Vol. 1 de Lefevre. Dos lecciones del libro: "24 lecciones fáciles" de U. Delecluse.
Adoptar y mantener la posición del instrumento con respecto al cuerpo.	Relativa a Posición: - The Clarinet F. Thurston. - El Clarinete D. Bonade. - El Clarinete J. Bryner.	Repertorio Orquestal: El jurado examinador escogerá tres de los siguientes solos orquestales que el alumno ejecutará en su totalidad: (8 libros de Extractos Orquestales Edición "Internacional") L.V. Beethoven: Obertura Egmont, Sinfonías 1, 2 y 5. W.A. Mozart: Sinfonía 40 C.M.V. Weber: Obertura "El cazador Furtivo".
Identificar las partes del instrumento y las exigencias de mantenimiento.		El alumno ejecutará dos piezas fáciles para Clarinete y Piano suministradas previamente por el profesor (consultar archivo de la Biblioteca a este fin).
Desarrollar destrezas de la embocadura (Ubicación de los dientes superiores sobre la boquilla, la posición de la mandíbula y el labio inferior al hacer contacto con la caña).	- El Clarinete D. Bonade. - El Clarinete J. Bryner.	



Conservatorio
De Música
Simón Bolívar

PROGRAMA DE CLARINETE (I NIVEL)

Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
Controlar la emisión del sonido.	Ejercicios para la articulación: -ABC del Clarinete G.Dawgain.	
Lograr producir el sonido a través del instrumento.		
Ascender y descender progresivamente desde Do ¹ hasta Sib ² y combinar cada sonido con el resto.	Ejercicios para la utilización del cuerpo superior del instrumento. -ABC de Clarinete G.Dawgain. -Estudios del Mecanismo Klose.	
Ascender y descender progresivamente desde Sib ¹ hasta Mi natural ¹ y combinar cada sonido con el resto.	Ejercicios para la utilización del cuerpo inferior del instrumento. -Los anteriores.	
Dominar el porta voz. Estudio especial del Bb ² Sib de Garganta.	Ejercicios de duodecimas. -ABC del Clarinete G.Dawgain. -Intervalos de Duodecimas.	



Conservatorio
De Música
Simón Bolívar

PROGRAMA DE CLARINETE (II NIVEL)

Objetivos Generales: Desarrollar dominio técnico de los ejercicios indicados en el material didáctico. Desarrollar la creatividad, la memoria y la habilidad para leer a primera vista Asumir con responsabilidad el trabajo en grupo		
Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
Estabilizar y controlar la sonoridad tanto en las notas largas como en las escalas.	-ABC del Clarinete G.Dawgain.	Se realizará evaluación continua en cada clase, lo cual acumula el 70% de la calificación definitiva. Se aplica al final del periodo académico un Examen Tipo con el siguiente programa de exigencias mínimas obligatorias:
Ejecutar todas las escalas mayores y menores y cromáticas en ámbito mínimo de dos octavas con diferentes articulaciones a una velocidad de negra = 60-100.	Para el control de los dedos, el aire y la embocadura. -Recopilación Escalas Progresivas L.Rossi. -Al Servicio del Clarinetista I.Didier.	Escalas y Arpeggios: Todas las escalas mayores y menores: ámbito de dos octavas, intervalos de 2da. / 3ras. / 4tas. Y 5tas, arpeggios y arpeggios quebrados, velocidad de 60-80, diferentes articulaciones. (Métodos: Didier "Al servicio del clarinetista" Vol. 1, Rossi "Compendio", Baermann "escalas").
Ejecutar los arpeggios simples mayores y menores de las escalas practicadas en el ámbito mínimo de dos octavas a la velocidad de negra = 60-100.		
Estudiar ejercicios de mecanismo en las tonalidades practicadas.	Exigir al alumno lograr el dominio técnico de los ejercicios. -Lefevre Vol. II. -Klose (A elegir).	Estudios Técnicos y Melódicos: El alumno preparará un estudio de cada uno de estos métodos de los cuales el jurado examinador escogerá dos de ellos. Métodos: Gambaro "21 Caprichos", Reginal Kell "17 estudios de staccato". Lefevre Vol.2.
Estudiar intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas de las tonalidades, y los intervalos cromáticos.	-Al Servicio del Clarinetista I.Didier.	Repertorio Solista: El alumno preparará una de las siguientes obras que ejecutará en su totalidad: C. Baermann: Adagio D. Milhaud: Pequeño concierto Op. 192. C. Stamitz: Concierto No. 3 (primer movimiento)

PROGRAMA DE CLARINETE (II NIVEL)

Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
Ejecutar estudios melódicos, dúos y pequeñas piezas con acompañamiento de piano.	-Vox: duos fáciles y medios. -Transcripciones de Temas Famosos A.de Zaerma n.	Repertorio Orquestal: El jurado examinador escogerá uno de los siguientes solos orquestales que el alumno ejecutara en su totalidad: (8 libros de Extractos Orquestales Edición "Internacional") P.I. Tchaikovsky: Obertura "1812", Marcha esclava. J. Sibelius: Finlandia. F. Schubert: Sinfonía inconclusa
Desarrollar la lectura a primera vista.	-Estudios y piezas sencillas	
Desarrollar la creatividad y la memoria.	Escalas y algunos estudios melódicos de memoria	
Ejecutar partes Orquestales.		
Iniciar la escogencia y adaptación de las cañas. Para el funcionamiento apropiado. Enseñar a escoger las cañas más apropiadas.	-El Clarinete F.Thurston.	

PROGRAMA DE CLARINETE (III NIVEL)

Objetivos Generales: Ejecutar estudios y conciertos de la lista que se incluye en el examen tipo del nivel Ejecutar en orquesta, grupos de cámara con responsabilidad y creatividad, tocando a veces de memoria o a primera vista.		
Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
Ejecutar todas las escalas mayores y menores procurando la mayor extensión y los correspondientes arpeggios mayores, menores y disminuidos con negra = 120, de igual forma con los intervalos.	-Didier -Escalas Progresivas L.Rossi.	Se realizará evaluación continua en cada clase, lo cual acumula el 70% de la calificación definitiva. Se aplica al final del periodo académico un Examen Tipo con el siguiente programa de exigencias mínimas obligatorias: Escalas y Arpeggios: Todas las escalas mayores y menores: en todos sus intervalos, arpeggios y arpeggios quebrados, escala progresiva, escala interrumpida y escala de retorno, diferentes articulaciones, velocidad de 80-90. (Métodos: Didier "Al servicio del clarinetista" Vol. 1, Rossi "Compendio", Baermann "escalas").
Ejecutar las articulaciones y nefatizar en la calidad y dominio del staccato.	-Los anteriores. -Estudio del Staccato R.Kell. -Metodo de Stievenard.	Estudios Técnico y Melódicos: Tres estudios del método "32 Estudios de ROSE" de los cuales el jurado examinador escogerá dos de ellos.
Ejecutar estudios con apollaturas, trinos, grupetos y mordentes.	-32 Estudios Rossi.	Repertorio Solista: Una de las siguientes obras que ejecutará en su totalidad: W.A. Mozart: Trio para clarinete, viola y piano K 498. G. Rossini: Variaciones en Do Mayor para clarinete y orquesta pequeña. C. Stamitz: Concierto No.3 para clarinete y Orquesta J.F. Telemann: Concierto para dos clarinetes (parte de primer clarinete)
Ejecutar dúos melódicos y piezas con piano de mediana dificultad.	-Vox mediana dificultad. -Stamiz # 3. -Trio de Mozart.	



Conservatorio
De Música
Simón Bolívar

PROGRAMA DE CLARINETE (III NIVEL)

Objetivo General	Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
	<p>Realizar lectura a primera vista.</p> <p>Desarrollar la creatividad y la memoria.</p> <p>Ejecutar partes orquestales.</p>	<p>-Material de acuerdo al nivel.</p> <p>Escalas de memoria y análisis melódicos</p> <p>-La parte de orquesta que el alumno esté ejecutando.</p> <p>-Sinfonías 1,2,3y5 Beethoven.</p>	<p>Repertorio Orquestal: Los solos orquestales completos de tres de las obras de la siguiente lista: (8 libros de Extractos Orquestales Edición "Internacional") I. Carreño: Suite Margariteña. J. Brahms: Obertura Académica. P.I. Tchaikowsky: Suite del Cascanueces. G. Bizet: Carmen. G. Rossini: Obertura Guillermo Tell. M. Ravel: Bolero.</p>



Conservatorio
De Música
Simón Bolívar

PROGRAMA DE CLARINETE (IV NIVEL)

Objetivos Generales: Ejecutar piezas y estudios de mediana dificultad, usando todos los registros del instrumento, a una velocidad de semircochea negra = 80 - 126.

Desarrollar habilidades para el control del sonido, digitación y articulación.

Ejecutar obras solistas haciendo énfasis en el estilo y la articulación.

Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
<p>Ejecutar escalas mayores y menores (naturales, armónicas y melódicas) en todos los registros del instrumento a una velocidad de semicorchea negra = 80-126, arpegios e intervalos con diferentes articulaciones.</p> <p>Ejecutar arpegios quebrados de: Dominante, Séptima de sensible y Disminuidos arpegios de Rossini.</p> <p>✓ Iniciar el estudio del transporte en La y Do.</p> <p>Continuar con el mecanismo en piezas y estudios de mediana dificultad.</p>	<p>-Didier. -L.Rossi. -Stievenard.</p> <p>Funcionamiento físico del Clarinete. -Música de Orquesta para Clarinete en Do.</p> <p>-21 Caprichos Gaempro. -Jean Jean, Vade Macum.</p>	<p>Se realizará evaluación continua en cada clase, lo cual acumula el 70% de la calificación definitiva. Se aplica al final del periodo académico un Examen Tipo con el siguiente programa de exigencias mínimas obligatorias:</p> <p>Escalas y Arpegios: Todas las escalas mayores y menores (armónicas y melódicas): en todos sus intervalos, arpegios y arpegios quebrados, arpegios de séptima de dominante, arpegios de séptima de sensible, arpegios de séptima disminuida, arpegios de Rossini, escala progresiva, escala interrumpida y escala de retorno, diferentes articulaciones, velocidad de 90-110. (Métodos: Didier "Al servicio del clarinetista" Vol. 1, Rossini "Compendio", Baermann "Escalas".</p> <p>Estudios Técnicos y Melódicos: Un estudio de cada uno de estos métodos de los cuales el jurado examinador escogerá dos de ellos: Cavallini "30 caprichos", Jean Jean "Estudios melódicos", R. Stark "Estudios de Virtuosismo", Rose "32 estudios".</p> <p>Repertorio Solista: Dos de las siguientes obras que ejecutará en su totalidad:</p>



Conservatorio
De Música
Simón Bolívar

PROGRAMA DE CLARINETE (IV NIVEL)

Objetivo General	Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
	<p>Realizar estudio de obras solísticas.</p> <p>Iniciar estudios de Solos Orquestales de mediana dificultad.</p>	<p>-Trio para Clarinete, Piano y Cello Beethoven. -Quinteto Mozart. -Concertino Weber. -4 Danzas B.Bartok.</p> <p>Familiarización y dominio de los principales solos orquestales. -Sinfonía 4,6,7y8 Beethoven.</p>	<p>L.V. Beethoven: Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 11. B. Bartok: 4 Danzas Folkloricas Rumanas (arr: Kálmán Berkes). W.A. Mozart: Quinteto para clarinete y cuarteto para cuerdas K 581. C.M.V. Weber: Concertino en Do menor para clarinete y orquesta Op. 26. R. Schumann: Piezas de Fantasía para clarinete y piano Op. 73.</p> <p>D. REPERTORIO ORQUESTAL: Los solos orquestales completos de tres de las obras de la siguiente lista (8 libros de Extractos Orquestales Edición "Internacional") L.V. Beethoven: Sinfonía 4 / 6 / 7 / 8. J. Brahms: Sinfonía 1 / 2 / 3 / 4.</p>



Conservatorio
De Música
Simón Bolívar

PROGRAMA DE CLARINETE (V NIVEL)

Objetivos Generales: Ejecutar con dominio los principales solos orquestales del nivel. Desarrollar las técnicas y las diferentes digitaciones.		
Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
<p>Ejecutar ejercicios de dificultades medianas elevando gradualmente la velocidad y empleando la técnica de la digitación.</p> <p>Iniciar la ejecución de las escalas exóticas, de Jazz Continuado este objetivo en los demás niveles.</p> <p>Ejecutar los arpeggios de septimas escalas de tonos enteros cromáticos con articulación combinada.</p> <p>Realizar con los estudios de obras solistas.</p> <p>Continuar con los estudios de Solos Orquestales.</p>	<p>-Langenos -Pasajes Dificiles F.Thurston. -30 Caprichos Cavallini. -14 Caprichos Paganini. -Estudios Tecnicos Y Melódicos.</p> <p>-Vol. II Didier.</p> <p>-Vol. I Didier.</p> <p>-Concierto #1 Weber. -3 Piezas para Clarinete Solo Stravinsky. -Concierto en La Mayor Mozart.</p> <p>-Ling #6 Beethoven. -Capricho Español R.K. -Gallo de Oro R.K.</p>	<p>Se realizara evaluación continua en cada clase, lo cual acumula el 70% de la calificación definitiva. Se aplica al final del periodo académico un Examen Tipo con el siguiente programa de exigencias mínimas obligatorias:</p> <p>Escalas y Arpeggios: Todas las escalas mayores y menores (armónicas y melódicas): en todos sus intervalos, arpeggios y arpeggios quebrados, arpeggios de séptima de dominante, arpeggios de séptima de sensible, arpeggios de séptima disminuida, arpeggios de Rossini, escala progresiva, escala interrumpida y escala de retorno, escala de tonos enteros, escalas pentatónicas, escalas de Jazz, diferentes articulaciones, velocidad de 110. (Métodos: Didier "Al servicio del clarinetista" Vol. 1, Rossini "Compendio", Baermann "Escalas").</p> <p>Estudios Técnicos y Melódicos: Un estudio de cada uno de estos métodos de los cuales el jurado examinador escogerá tres de ellos. Cavallini "30 caprichos, Paganini 14 caprichos, Jean Jean estudios técnicos y melódicos, Thurston pasajes difíciles.</p> <p>Repertorio Solista: Una de las siguientes obras que ejecutará en su totalidad: C. Saint-Saëns: Sonata para clarinete y</p>



Conservatorio
De Música
Simón Bolívar

PROGRAMA DE CLARINETE (V NIVEL)

Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
		<p>piano Op.167. M. Arnold: Sonatina para clarinete y piano Op. 29. G. Rossini: Introducción tema y variaciones. I. Stravinsky: Tres piezas para clarinete solo. C. Guastavino: Tonada y cueca. O. Lacerda: Valsa Choro para clarinete y piano. Uno de los siguientes conciertos: W.A. Mozart: Concierto en La Mayor K 622. C.M.V. Weber: Concierto No. 1 en Fa menor Op. 73. L. Spohr: Concierto No. 1 en Do menor. B.E. Atehortúa: Concierto para clarinete y orquesta.</p> <p>Repertorio Orquestal: Los solos orquestales completos de tres de las siguientes lista: (8 libros de Extractos Orquestales Edición "Internacional") L.V. Beethoven: Sinfonía 9. N. Rimsky Korsakov: Scherezade, Capricho Español. P.I. Tchaikovsky: Sinfonías 5 / 6. G. Mahler: Sinfonía 1</p>



Conservatorio
De Música
Simón Bolívar

PROGRAMA DE CLARINETE (VI NIVEL)

Objetivo General: Ejecutar obras haciendo énfasis en la velocidad y en el perfeccionamiento de la ejecución		
Objetivos Específicos	Material Didáctico	Evaluación
<p>La ejecución hasta lograr una alta técnica y una gran velocidad.</p> <p>Realizar estudios de obras Solísticas.</p> <p>Continuar con los estudios de Solos Orquestales.</p>	<p>-Jean Jean II. -Estudios Modernos Jean Jean.</p> <p>-Dos Sonatas Brahams. -Sonata Paulenc. -Sonata Saint Saes. -Rapsodia Debussi. -Trio para Clarinete, Piano y Cello Brahams. Variaciones Rossini.</p> <p>Solos Orquestales de alto nivel. -Danzas de Galante. -El Mandarin Maravilloso -Franchesca da Rimini -Pedro y el Lobo.</p>	<p>Se realizara evaluación continua en cada clase, lo cual acumula el 70% de la calificación definitiva. Se aplica al final del periodo académico un Examen Tipo con el siguiente programa de exigencias mínimas obligatorias:</p> <p>Escalas y Arpeggios: Todas las escalas mayores y menores (armónicas y melódicas): en todos sus intervalos, arpegios y arpegios quebrados, arpegios de séptima de dominante, arpegios de séptima de sensible, arpegios de séptima disminuida, arpegios de Rossini, escala progresiva, escala interrumpida y escala de retorno, escalas de tonos enteros, escalas pentatónicas, escalas de Jazz, diferentes articulaciones. (Métodos: Didier "Al servicio del clarinetista" Vol. 1, Rossini "Compendio", Baermann "Escalas").</p> <p>Estudios Técnicos y Melódicos: Tres estudios del método "Estudios Moderno de Jean Jean" de los cuales el jurado examinador escogerá dos de ellos:</p> <p>Repertorio Solista: Dos de las siguientes obras que ejecutará en su totalidad: J. Brams: Sonata No. 1 en Fa menor Op. 120 No. 1, Sonata en Mi b mayor Op. 120 No.2 y Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 114. F. Poulenc: Sonata para clarinete y piano.</p>



Conservatorio
De Música
Simón Bolívar

PROGRAMA DE CLARINETE (VI NIVEL)

Objetivo Específico	Material Didáctico	Evaluación
		<p>W. Lutoslawsky: Preludio de Danzas. C. Guastavino: Sonata para clarinete y piano. A. Rugeles: Invento para clarinete solo.</p> <p>Uno de los siguientes conciertos: C.M.V. Weber: Concierto No. 2 en Mi b mayor Op. 74. L. Spohr: No. 2 en Mi b Mayor / No. 3 en Fa Mayor / No. 4 en Mi Menor. A. Manevich: Concierto.</p> <p>Repertorio Orquestal: Los solos orquestales completos de tres de las obras de la siguiente lista: (8 libros de Extractos Orquestales Edición "Internacional")</p> <p>B. Britten: Guía para la juventud. Z. Kodaly: Danzas de Galanta. P.I. Tchaikovsky: Sinfonía 4, Francesca da Rimini. F. Mendelssohn: Sinfonía 4, Sueño de una Noche de Verano. H. Berlioz: Sinfonía Fantástica. N. Rimsky Korsakov: Gallo de Oro. D. Schostakovich: Sinfonías 1 / 5 / 9. S. Prokofiev: Pedro y el Lobo. A. Estévez: Cantata Criolla. C. Chávez: Sinfonía India.</p>



Conservatorio
De Música
Simón Bolívar

PROGRAMA DE CLARINETE (VII NIVEL)

Objetivo General: Desarrollar perfectamente todos los aspectos de la ejecución técnica del instrumento en la búsqueda del virtuosismo.		
Objetivo Específico	Material Didáctico	Evaluación
Ejecutar el perfeccionamiento minucioso de todos los aspectos de la ejecución técnica del instrumento hasta lograr el dominio que conduce al virtuosismo.	-Estudios Diarios Oppeman. -Jean Jean Vade-Mecum Robert Stack.	Se realizará evaluación continua en cada clase, lo cual acumula el 70% de la calificación definitiva. Se aplica al final del periodo académico un Examen Tipo con el siguiente programa de exigencias mínimas obligatorias:
Estudiar, investigar y dominar sistemas teóricos modernos para efectuar obras de la última década.	-Nuevas Direcciones para Clarinete Rehfeldt. -Metodo Gambarino. -Cuatro Piezas Albam Berg. -Peneresk tres miniaturas. -Capricho para Clarinete Solo Suster Meister.	Escalas y Arpeggios: El alumno demostrará el conocimiento de las técnicas de música contemporánea (Frulato, Slap tongue, Vibrato, Smorzato, Sonidos Multifónicos, Sonidos Resultantes, Respiración Circular, Múltiples Articulaciones, Glisandos) (Métodos: Henry Bok "Nuevas Técnicas para el Clarinete Bajo", Jesús Villa Rojo. " El clarinete y sus posibilidades", Nuevos Recursos del Clarinete)
Ejecutar grandes Conciertos para Clarinete.	-Concierto Axon Coplam. -Capricho para Clarinete Solo Lustemaiter. -Concierto #1 Spohr. -Concierto Manevich.	Repertorio Solista: Dos de las siguientes obras que ejecutará en su totalidad: A. Berg: Cuatro piezas para clarinete y piano Op. 5. L. Berstein: Sonata. A. Copland: Concierto. H. Suttmeister: Capricho para clarinete solo. A. Khatchaturian: Trio para clarinete.

6. REFERENCIAS

- Arismendi, D.** (1987). *Tres noches sin luna: tres piezas para clarinete solo*. (Sin editar).
- Arismendi, D.** (2008). *Entrevista personal con Carmen T. Borregales*. Caracas, Universidad Simón Bolívar.
- Bartolozzi, B.** (1967). *New sounds for woodwind*. [R. Smith Brindle, trad.]. Londres: Oxford University Press.
- Behm, G.** (1992). *A comprehensive performance project in clarinet literature with an essay on the use of extended, or new, technique in selected unaccompanied clarinet solos published from 1960 through 1987*. Tesis Doctoral, Universidad del Sur de Mississippi.
- BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS, (1973). *Entrevista con Karlheinz Stockhausen* (pp. 8-35). Barcelona: Salvat Editores.
- Boulez, P.** (1981). *Puntos de referencia*. Nattiez, J.J. (Comp.) [E. J. Prieto, trad.]. Barcelona: Gedisa.
- Boulez, P.** (1985). *Dialogue de l'ombre double*. Viena: Universal Edition.
- Boulez, P.** (1998) *Répons – Dialogue de l'ombre double* [CD]. Hamburg: Deutsche Grammophon.
- Boulez, P.** (2003). *La escritura del gesto: conversaciones con Cécile Gilly*. [F. Esteve, trad.]. Barcelona: Gedisa.
- Carter, D.** (2008). *Corigliano's clarinet concerto: the clarinetist's view*. Tesis Doctoral, Universidad de Oklahoma.
- Castillo, J.** (1996). Stockhausen, [en línea]. Disponible en: <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/anteriores/n145/7045.htm>. [2011, 6 de junio].
- Concours de Genève international Competition. (2011). Prizewinners, [en línea]. Disponible en: <http://www.concoursgeneve.ch/index.php/en/laureates/search/laureates.html>. [2011, 29 de junio].

Craft, R. (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. [J. M. M. Triana, trad.]. Madrid: Alianza Editorial.

Cross, J. (2003). *Stravinsky into the twenty-first century*. En J. Cross (Comp.), *The Cambridge companion to Stravinsky*. Cambridge: University Press.

Formula Composition, [en línea]. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/Formula_composition. [2011, 6 de junio].

Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. [C. G. Pérez de Aranda, trad.]. Madrid: Alianza Editorial.

Gut, S. (2001). *La música moderna de 1900 a 1945*. [E. del Amo, trad.]. En *historia de la música* (vol. 3). España: Espasa.

Harlekin, una Nueva Noción de Intérprete Musical, [en línea]. Disponible en: http://www.sulponticello.com/wp-content/uploads/2010/03/20100228-PDF_harlekin-marcelo-gonzalez.pdf. [2011, 8 de junio].

Heaton, R. (1995). *The contemporary clarinet*. En C. Lawson (Comp.), *The Cambridge companion to the clarinet*. Cambridge: University Press.

Hernández, E. (2003). *Catálogo de composiciones venezolanas con clarinete 1950-2003*. Trabajo de Grado, Instituto Universitario de Estudios Musicales.

Hinckley, J. (2002). *A clarinetist acts: a study of Constantin Stanislavsky's acting techniques as applied to clarinet performance and pedagogy*. Tesis Doctoral, Universidad del Estado de la Florida.

Internationales Musikinstitut Darmstadt, [en línea]. Disponible en: www.internationales-musikinstitut.de [2011, 31 de mayo].

Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: University Press.

Lagmanovich, D. (2004). Cummings: Quince Poemas Tempranos, [en línea]. Disponible en: <http://www.facebook.com/notes/revista-de-cultura/cummings-quince-poemas-tempranos/145213452316> [2011, 8 de junio].

Laubenthal, J. (2009). *Observations and trends found in Stravinsky's use of the clarinet during the years 1914-1919*. Tesis Doctoral, Universidad del Estado de Ohio.

Machlis, J. (1979). *Introduction to contemporary music*. Nueva York: Norton.

Martin Fröst Special Projects [en línea]. Disponible en: <http://www.martinfrost.se/page.asp?show=3>. [2011, 28 de junio].

Mazzini, M. (2006). Entrevista Martin Fröst, [en línea]. Disponible en: http://www.clariperu.org/Entrevista_Martin_Frost.html. [2011, 29 de junio].

Morgan, R. (1999). *La música del siglo xx: una historia del estilo musical en la Europa y la América Modernas*. [P. Sojo, trad.]. Madrid: Akal.

Pérez V., L. (2008). *Estética contemporánea en compositores venezolanos de finales del siglo xx como creación de la posmodernidad*. Trabajo de Grado, Universidad Simón Bolívar.

PoemHunter.com (2004). I Am a Beggar Always, [en línea]. Disponible en: <http://www.poemhunter.com/poem/i-am-a-beggar-always/> [2011, 8 de junio].

Rees-Davies, J. (1995). *The development of the clarinet repertoire*. En C. Lawson (Comp.), *The Cambridge companion to the clarinet*. Cambridge: University Press.

Rehfeldt, P. (2003). *New directions for clarinet*. Lanham: Scarecrow Press.

Ross, A. (2007). *The rest is noise: listening to the twentieth century*. Nueva York: Picador.

Salzman, E. (1974). *Twentieth-century music: an introduction*. Nueva Jersey: Prentice-Hall.

Sampieri, R., Fernández-Collado, C. y Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill Interamericana.

Schenardi, A. (1995). Conversando con Karlheinz Stockhausen: música en forma de espacio. *Amadeus*, 28, 43-47.

Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (2007). Directorio de Compositores: Diana Arismendi, [en línea]. Disponible en: <http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/directorio.html> [2011, 9 de junio].

Stockhausen Foundation for Music [en línea]. Disponible en: <http://www.stockhausen.org> [2011, 6 de junio].

Stockhausen y los Beatles, [en línea]. Disponible en: <http://www.stockhausen.org> [2011, 6 de junio].

Stockhausen, K. (1978). *Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag.

Stravinsky, I. (1970). *Poetics of music: in the form of six lessons*. Harvard: University Press.

Universidad Metropolitana (2002). *Trabajo final: normas para la presentación del informe*. Caracas: Universidad Metropolitana.

YouTube (2011). Martin Fröst the Performer, [en línea]. Disponible en: <http://youtu.be/gQJF8ed0DL4> [2011, 29 de junio].