

Harry Sparnaay

# el clarinete bajo

una historia personal



veriferia

Libro + CD

Sheet Music

Harry Sparaay  
el clarinete bajo  
una historia personal



Harry Sparaay  
el clarinete bajo  
una historia personal

Traducción: Karin Wintels – Nino Díaz  
Corecciones: Gloria Álvarez – Jacobo Durán-Loriga



© PERIFERIA Sheet Music, 2011

Diseño de cubierta y maquetación: [xaviPaisal.com](http://xaviPaisal.com)

Traducción: Karin Wintels – Nino Díaz

Primera edición: 1 de septiembre de 2011

All rights reserved worldwide to:

Todos los derechos reservados para todos los países a:

**PERIFERIA Sheet Music**

Miquel Balada Cervera, 16  
08757 Corbera de Llobregat  
Barcelona (Spain)

[www.perferiamusic.com](http://www.perferiamusic.com)  
[info@perferiamusic.com](mailto:info@perferiamusic.com)

Impreso en España / Printed in Spain

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

I.S.B.N: 978-84-938845-1-2

Depósito Legal: B. 31457-2011

Impreso en: Imagine Producció Gràfica S.L.

# ÍNDICE

1. Índice .....	7
<i>1a. Agradecimientos</i> .....	9
2. Una introducción personal .....	11
3. Desde el inicio hasta ahora .....	13
4. Sinopsis de la historia del clarinete bajo .....	31
5. Notación.....	39
6. Registro.....	53
<i>6a. Agudo</i> .....	57
<i>6b. Extremadamente agudo</i> .....	58
7. La postura al tocar, el sonido, la presentación en el escenario .....	59
8. Técnicas especiales / Efectos.....	65
<i>8a. Slap tongue</i> .....	65
<i>8b. Trinos, trémolos y bisbigliando</i> .....	68
<i>8c. Flatterzunge / Frullato</i> .....	76
<i>8d. Doble picado</i> .....	81
<i>8e. Tocar con aire</i> .....	84
<i>8f. Vibrato y smorzato</i> .....	90
<i>8g. Dientes sobre la caña</i> .....	93
<i>8h. Respiración circular</i> .....	95
<i>8i. Glissandos</i> .....	98
<i>8j. El uso de la voz</i> .....	100
<i>8k. Sonidos de llaves</i> .....	103
<i>8l. Tocar con cinta y otros medios</i> .....	107
<i>8m. Cuartos de tono</i> .....	123
<i>8n. Multifónicos</i> .....	130
<i>8o. Otros efectos</i> .....	155
<i>8p. Las apoyaturas</i> .....	159
<i>8q. Las cañas</i> .....	161
9. Programación .....	165
10. Repertorio.....	181
11. El repertorio de estudio .....	207
12. Editoriales, ejemplos de música y centros de información musical .....	219
13. Clarinetistas bajo, compositores y sus obras, páginas Web y libros (de estudio).....	225
14. Anécdotas .....	239
15. Currículum .....	247
16. Epílogo .....	253
<i>16a. Lista de compositores y sus ejemplos</i> .....	255



# AGRADECIMIENTOS

Estoy particularmente feliz.

Feliz por tener unos amigos tan magníficos, a los que me gustaría besar y abrazar desde este lugar, y decirles:

**“¡Muchísimas gracias, vosotros significáis mucho para mí!”**

Esto concierne en primer lugar a mi querida esposa *Silvia*, que ha conseguido aguantar a un músico que se había echado sobre las espaldas la ardua tarea de escribir un libro. Yo pasaba largas horas delante del ordenador, y luego más horas estudiando, para después volver de nuevo al ordenador... Menos mal que ella me vigilaba, y me echaba del ordenador antes de que se me volvieran los ojos cuadrados.

Además, Silvia tiene el don de saber hacer una buena observación en el momento adecuado.

De vez en cuando, montado en cólera más sincera y tomándola verbalmente con todo aquel que se encontrara a mi alrededor, ella me miraba y decía: “¿No sería mejor que anotaras esta frase de forma más suave?”

Y mi grito “¡En qué berenjenal me he metido!”, lanzado con cierta regularidad, era la señal para que ella me sirviera una buena copa de vino tinto y me liberara de la pantalla. De una cosa estoy seguro: sin ella, jamás hubiera escrito este libro.

A *Ru Otto*, mi apreciado profesor, que no lo tuvo nada fácil durante el período inicial de mis estudios de clarinete. Ru constituía una fuente de inspiración que no se agotaba jamás, y nunca intentó frenar mi amor por la Música Contemporánea. Su método de enseñanza ha ofrecido unas pautas muy importantes a mi manera de enseñar. Espero de todo corazón haber podido proporcionar a mis alumnos un sentimiento de libertad y felicidad similar al que me dio Ru cuando fui su alumno.

A *Annelie de Man*\* y *Paul Roe*, los dos se encargaron de la difícil tarea de convertir mi holandés en un inglés legible; y a *Karin Wintels* y *Nino Díaz*, que ha conseguido traducirlo todo al castellano. Muchísimas gracias a los tres.

No sé qué hubiera hecho sin ellos.

A *Herbert Noord* y *Frans van de Pieterman* que han llevado por buen camino mis pensamientos puestos por escrito, y que me proporcionaban una energía enorme. Ellos vigilaban la legibilidad, el estilo y la ortografía mientras lanzaban preguntas de toda clase, como por ejemplo: “¿Qué quieres decir

\* Cuando este libro estaba listo para imprimir, me llegó la trágica noticia de que Annelie de Man había fallecido inesperadamente el 29 de septiembre de 2010. Ella era una excelente colega, y una gran amiga. Siempre estará en nuestro pensamiento.

con un clarinete bajo con dos tudeles? ¿Ya había un Roland Kirk en aquella época?" Y: "Si lo formulas así quedará más claro." O: " Yo no lo diría así bajo ningún concepto". La claridad era deseada, ya que lo que yo considero natural le puede dar qué pensar al lector desprevenido.

Al compositor *Roderik de Man*, que no sólo siempre me escribió composiciones sublimes para el clarinete bajo, sino también me motivó para que escribiera "el libro". Su incesante entusiasmo ha resultado un estímulo enorme.

A *Dick Staats* del *Muziek Centrum Nederland* (Centro de Música de los Países Bajos), que de forma incansable y rápida contestaba cada una de mis preguntas proporcionándome los ejemplos musicales adecuados. Gracias a ello todo se hizo mucho más sencillo y al mismo tiempo más bonito y, sobre todo, más claro para el lector. La música contemporánea en general y la holandesa en especial están de enhorabuena con profesionales tan apasionados.

A *Andrés Lewin-Richter*, de la fundación PHONOS, que me ha revelado con paciencia y amistad los secretos del programa SMS Tools (véase parte 8n: Multifónicos). Gracias a él, el análisis y la escritura de los "multifónicos" fue mucho más fácil.

A *Nino Diaz*, mi gran amigo y editor, que tiene tanta fe en mí que se ha atrevido a publicar este libro sobre mi historia y el clarinete bajo. ¡Todo es atreverse!

¿Qué sería de la música contemporánea sin vosotros?

Además de los anteriormente mencionados, quiero agradecer a todas las empresas editoras, compositores y fotógrafos, su entusiasmo por mi proyecto y su permiso sin compromiso para poder insertar ejemplos musicales y fotos en este libro.

Y naturalmente queda mi madre *Rietje*, que siempre ha tenido mucha paciencia, y que en su día tuvo que aguantar mis incontables horas de estudio con el instrumento. Si no era el acordeón, era el saxo, y si no era el clarinete solía ser el piano. Con sus noventa y dos años continua asistiendo a mis conciertos, y mantiene un criterio muy claro.

Sí: tengo a quien parecerme.

Finalmente pienso en mi padre, que en paz descance, Harry "senior", que consiguió que ingresase en el conservatorio sin problema alguno.

Se lo seguiré agradeciendo siempre (véase capítulo 3: Desde el inicio hasta ahora).

Lástima que no haya podido ver este libro.



Rietje -91 años-, con Silvia después de un concierto en Barcelona. 2009



Harry Sr.

# UNA INTRODUCCIÓN PERSONAL

Los cierres del estuche de mi clarinete hacían un clic definitivo. Era junio de 1967. Me puse de puntillas y guardé la pequeña caja plana y negra arriba, dentro del armario, convencido de que jamás la volvería a sacar.

“Clarinete bajo” fueron las palabras mágicas que me condujeron hacia esta despedida definitiva. De ahora en adelante únicamente tocaría el clarinete bajo.

Una decisión que había despertado una gran variedad de reacciones, que oscilaban entre risitas y serias dudas sobre mis facultades mentales. “Estás loco”, me decían, “con eso jamás te podrás ganar la vida, no lo conseguirás nunca.” Hice oídos sordos a los comentarios, y seguí adelante con el desarrollo de mi plan.

Bajo el lema “el que la sigue la consigue”, logré conquistar un puesto digno para un clarinetista bajo en el mundo de la música contemporánea, gracias a mi perseverancia y a muchas horas de estudio. En aquel entonces era una posición relativamente única, ya que el clarinete bajo era un instrumento completamente ignorado.

Por aquella época me solían decir comentarios “graciosos”, como “para ti es fácil, porque eres el único” o también, muy a menudo, “en el país de los ciegos, el tuerto es el rey”.

A pesar de todo, hasta el día de hoy no me he arrepentido nunca de la decisión que tomé en su momento.

Con el paso de los años he conseguido que actualmente el tiempo dedicado a los estudios se vaya reduciendo poco a poco, y que mis vacaciones (sin instrumento) se hayan ido alargando. Aunque cuando regreso a casa y cojo mi instrumento, vuelve a quedar todo bien claro: para mí, el clarinete bajo sigue siendo el mejor instrumento.

Y si hace años aún estaba clamando en el desierto, hoy en día hay decenas de clarinetistas bajos que comparten mi opinión, y también piensan que es “él” instrumento.

Un día mi esposa Silvia Castillo, que es organista, me dijo que para Mozart el órgano era el rey de los instrumentos. “Es verdad,” le contesté, “pero eso era ¡porque aún no existía el clarinete bajo! Éste es el emperador”.

A lo largo de mi carrera de profesor en conservatorios y universidades alrededor del mundo, sólo tuve un único deseo, que iba creciendo hasta convertirse en una necesidad: que hubiera alguien que compartiera mi pasión por el instrumento y quisiera seguir explorando el camino emprendido por mí. El temor inicial, que nadie mostrara interés por el clarinete bajo, ya ha desaparecido por completo. A pesar de todos los contratiempos, hoy en día existe un número alentador de apasionados que han preferido el clarinete bajo,

a pesar de los consejos dados, seguramente con la mejor intención. Los alumnos son formados, y los compositores son influidos... Es estupendo ver cómo se va cerrando el círculo.

Para aprender a caminar, lo más difícil es dar el primer paso. Esta verdad la he vivido en mis propias carnes; sin embargo, jamás he dudado de que no lo fuera a lograr. No, yo sabía que con un instrumento tan bello no podía salir mal.

Los primeros años fueron una lucha continua, sobre todo contra la falta de comprensión y la ignorancia del oyente: "Bonito saxofón tienes ahí. ¿También los hacen de madera ahora?"

Y no solo de los oyentes, sino incluso de la prensa: "El saxofonista Harry Sparaay ofrecía un concierto..." decía el titular de un periódico local en los Países Bajos después de mi primera actuación. Era el año 1969.

Durante años me han ido preguntando si no iba siendo hora que escribiera mis "aventuras" con el clarinete bajo, y todos estos mismos años lo fui dejando de lado.

Ahora está aquí.

Mi libro sobre mi instrumento.

¡Así que parece que todavía existen los milagros!

Y espero que disfrutéis tanto de la lectura de este libro como yo de haberlo escrito.

Con una copa de buen vino en la mano, de pie en el balcón, mirando los Pirineos sobre la piscina de mi casa, pienso algunas veces:

"Con un instrumento tan curioso y con una música tan extraña, lo he hecho bastante bien".

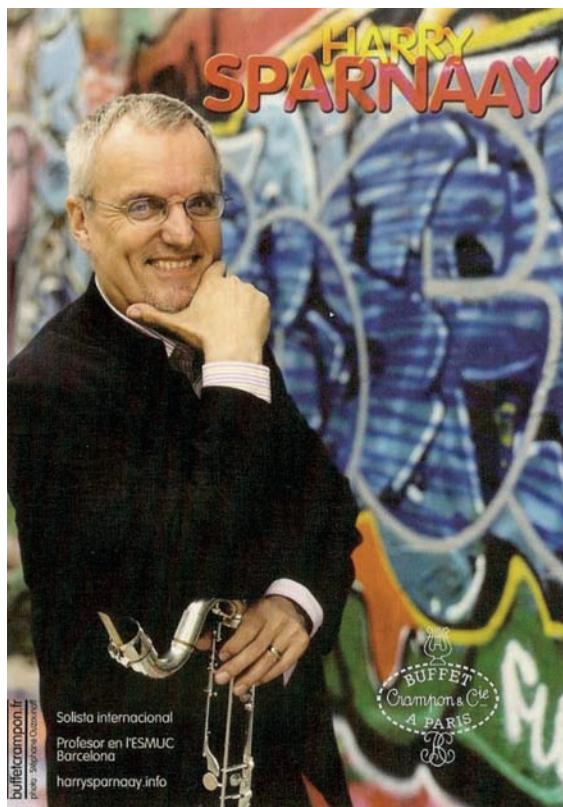


Foto: Stéphane Ouzounoff / Buffet Crampon

# DESDE EL INICIO HASTA AHORA

Mi madre quería que yo tocara el piano. Su deseo de verme detrás de un teclado tenía su origen en la frustración de no haber podido tocar el piano ella misma. La idea no me hacía ninguna gracia.

El hecho de que mis amigos formasen parte de una banda de acordeones seguramente contribuía a esta idea. Sencillamente quería un acordeón en lugar de un piano.

Llegamos a un acuerdo.

Mi madre consentía que me uniera a mis amigos en aquella orquesta de acordeones, pero con una condición. La participación debería ser con un acordeón con teclado de piano. De esta manera consiguió, en cierto modo, imponer su voluntad.

Aunque el acordeón es un instrumento agradable y durante muchos años lo toqué con alegría, a la edad de 14 años no veía futuro en seguir como acordeonista.



La última actuación con el acordeón: a la izquierda Rien van Dorth, más tarde batería del conjunto “HP Dance Band”, yo en el centro, y en el extremo derecho Peter Koenders con Wijnand Blok, guitarras, y que posteriormente tocarían conmigo en numerosos grupos.

Y de repente me enamoré. No es que esto fuera algo excepcional en un chico de 14 años, pero en mi caso el objeto de admiración no era una chica, sino un instrumento musical curvado de color dorado.

Amor a primera vista, así se puede describir mi reacción hacia aquel magnífico instrumento del escaparate de la casa de música Robino en Ámsterdam “Oud Zuid” (el “Viejo Sur” de Ámsterdam). Yo debía tocar aquel instrumento. Su resplandor áureo me sedujó.

Emocionado, llegué a casa y hablé con mi padre sobre aquel magnífico instrumento que, de alguna manera, me estaba esperando.

Mi padre, al que ya no le sorprendían los deseos de su hijo, reaccionó con sensatez:

“Qué clase de instrumento es? ¿Realmente crees que vas a poder tocarlo?” fue su reacción.

Buena pregunta. La clase de instrumento que era ya lo podría averiguar yo, pero mi respuesta a la última pregunta fue un alto y claro: “¡Sin lugar a dudas!”

Mi respuesta debió ser bastante convincente, ya que, para mi gran alegría, aquel seductor instrumento fue entregado en casa aquella misma tarde. Resultó ser un saxofón tenor.



Para asombro de mis padres, aquella misma noche quedó demostrado mi talento, al tocarles la increíblemente popular canción “Tequila” (año 1958).

“Talent is the door, but hard work is the key” (Talento es la puerta, pero trabajo duro es la llave), entonces al día siguiente ya no estaba fuera de la tienda de música, sino dentro, preguntando si conocían a algún profesor que me pudiera enseñar el noble arte de tocar el saxofón. El mismo Señor Robino se encargaría de ello.

Al cabo de unos años de clases de saxofón, el Señor Robino me dijo que iba siendo hora de buscar otro profesor, ya que él no me podía enseñar nada más.

Había tres saxofonistas a los que solía (y todavía suelo) escuchar mucho: John Coltrane, Stan Getz y Eric Dolphy.

Una experiencia inolvidable y una fuente de inspiración fue un concierto en directo de John Coltrane a mediados de los años 60. Me sentí privilegiado, y la inspiración originó la creación del conjunto ‘*HP Dance Band*’.



En las fotos: Karel van Duivenbooden, trompeta y guitarra, Harry Sparaay, saxofón tenor, y Rien van Dorth, percusión.

Conseguir ser un saxofonista de jazz era mi sueño, y me empleé a fondo en ello.

Al expresarle mi objetivo, mi padre me contestó: "Si haces algo, o lo haces bien o lo dejas. Ya sobran músicos callejeros en este mundo". Lenguaje claro. Y continuó diciendo: "si quieres ser músico, deberás ir al conservatorio".

¿Conservatorio?

No tenía ni idea de lo que suponía eso, pero no tenía objeción alguna. Si estudiar música significaba ir al conservatorio habría que hacerlo. Iba encantado al conservatorio... y a partir de entonces todo cambió.

El saxofón era en los años sesenta un instrumento sumamente sospechoso en los círculos del conservatorio. El hecho de que a menudo se tocara en oscuros sótanos llenos de humo no ayudaba a que la apreciación por parte de los señores profesores fuera más objetiva.

La mayoría de los miembros del tribunal de admisión no tardó en arquear las cejas al ver aparecer el saxofón tenor proveniente de mi estuche. La interpretación de la obra que yo había elegido, "Well, You Needn't" de Thelonius Monk – desde mi punto de vista una elección excelente-, fue exitosa, pero el jurado no compartía esta opinión. Sus caras irradiaban espanto y se podía ver que tenían en la punta la lengua la palabra "rechazado!".

Afortunadamente llegó la salvación encarnada en la persona de Ru Otto, el profesor de clarinete, que también formaba parte del jurado. Ru estaba dispuesto a admitirme; veía futuro en aquel chaval del "Viejo Sur" de Ámsterdam, pero con la condición de que me pasara al clarinete. Un instrumento al que hacía mucho tiempo el conservatorio había concedido la gracia de acogerlo.

Tocar, "hacer" música, ese era mi deseo, y por eso acepté la propuesta, consciente de que el clarinete no me perjudicaría para tocar el saxofón, sino al contrario, como no tardaría en comprobarse.

El comienzo en el conservatorio fue una época de dura adaptación. La música clásica era para mí un campo completamente inexplorado -¿Weber? ¿Cómo dice? ¿Quién?- , y por eso me alegré de no haber guardado mi saxo y poder así seguir tocando jazz.

Con el Bohemia Jazz Quintet (en la foto con Wouter Herrebrugh, trompeta, Arthur de Groot, piano, Sjoerd van Teeseling, contrabajo, y Hans Arp, percusión) mi sueño comenzó a tomar su forma ideal. Corrían los años 62/63, ya estaba estudiando en el Conservatorio.



Con las gafas de sol puestas, ¡dentro de una casa!

John Coltrane y Eric Dolphy eran mis favoritos, en lugar de Elvis y The Everly Brothers. Con creciente asombro observaba a mis coetáneos disfrutar con frecuencia de una “música” que me hace preguntarme cómo puede alguien ganarse así la vida. Incluso hoy en día me veo confrontado con gran regularidad a “música” con la que me pregunto sinceramente cómo alguien puede ganarse la vida. La letra está pensada por alguien con la inteligencia de una lombriz, y con una rítmica como tocada por leñadores después de una noche de borrachera.

### **“La Música Contemporánea” no tardó en aparecer en escena.**

Durante la estancia en el conservatorio mi interés se inclinaba más hacia los compositores vivos que hacia los muertos. Por eso en el examen final de clarinete no tardaron en afealarme mi programa, en el que escaseaba el -así llamado- “Gran Repertorio”.

La obra más antigua que interpreté fue la sonata para clarinete de Brahms, seguida por la “Rapsodia” de Debussy; Poulenc, Honneger, Hindemith... y mi composición favorita, los “Drei Stücke” (“Tres piezas”) para clarinete y piano de Alban Berg. Era ya por aquella época, para mi oído, una de las composiciones más fascinantes.

El cambio más grande, sin embargo, llegaría después de mi examen final de clarinete y la preparación del examen “*Orkestspel*” (“ejecución orquestal) de clarinete. Esta asignatura consistía en preparar al clarinetista para ocupar una plaza en la orquesta.

Cosa que no era mi objetivo... ¡sólo quería un año más para estudiar!

Durante una de las clases habituales, mi profesor entró de repente en el aula con un clarinete bajo. Todos los alumnos tuvieron ocasión de probarlo, y cuando llegó mi turno, me quedó más claro que el agua: éste sería mi instrumento.

El clarinete normal es un bonito instrumento, pero yo, fascinado con el sonido del saxo tenor, echaba de menos el timbre redondo y sonoro del tenor en el sonido del clarinete. Al tocar unas pocas notas en el clarinete bajo, descubrí que llenaba esa laguna sin problemas, y con un timbre como mínimo igual de bonito, si no más hermoso y más rico. Fuera como fuese, estaba decidido que mi instrumento sería aquel tubo largo y negro con esa elegante campana plateada en su extremo.

Sin pena ni gloria y con prisas pasé el examen final “Orkestspel”, para posteriormente cerrar el estuche del clarinete normal definitivamente. Tuve que vender el saxo con lágrimas en los ojos para poder adquirir un clarinete bajo y comenzar a especializarme en el mismo, y así poder decir, a partir del 6 de junio de 1969, que yo era el primer clarinetista bajo holandés con un diploma del Conservatorio.



A partir de entonces comenzó lo bueno de verdad.

### Estudiar, estudiar, y otra vez estudiar.

El Concurso Gaudeamus era, y sigue siendo, el concurso por excelencia para intérpretes de música contemporánea. En la edición de 1972 participé como solista y acompañado por el pianista Polo de Haas, con el que formaba el “Dúo Fusion Moderne”.

La lista del repertorio solista contenía siete composiciones, y la del Dúo tan solo seis. “¿Es esta vuestra selección?” nos preguntaron. “No, es que no hay más. Esto es todo” fue nuestra respuesta. No disponíamos de más obras en aquel momento, pero eran justo las suficientes para poder participar.

Por aquella época ya me desagradaban los arreglos, así que eso era lo que había y nada más. No era consciente entonces de que muchas más obras estaban aún por llegar.

El ganar el primer premio como solista y el quinto con el dúo, y además el premio por ser el mejor dúo del concurso, motivó que en poco tiempo fueran surgiendo obras nuevas.



Polo de Haas y Harry Sparaay. Abril de 1972

### Concurso Gaudeamus

Las puertas hacia el mundo de la música contemporánea se encontraban entreabiertas, pero con las bisagras todavía bastante oxidadas. Quedaba mucho por hacer para conseguir hacerlas girar con suavidad nuevamente.

Tres meses después de haber ganado el Concurso Gaudeamus, la Orquesta Filarmónica de Rótterdam le encargó a Luciano Berio que escribiera una obra para clarinete bajo y orquesta para el Holland Festival de 1972. Esta obra se llamó “*Chemins IIc*”.

Berio dijo durante los ensayos: “He descubierto un nuevo instrumento.” Esta declaración fue una buena señal, y muchos compositores utilizaron posteriormente expresiones parecidas.

“*Chemins IIc*” para clarinete bajo y orquesta se estrenó durante el *Holland Festival* de 1972.

¡Y sonó la campana!



Ensayos para el estreno de “*Chemins IIc*” para clarinete bajo y orquesta – Holland Festival de 1972, con la Orquesta Filarmónica de Rótterdam bajo la dirección de Luciano Berio. Fotos - Maria Austria/MAI

Todo era posible y todo estaba permitido; comenzó la época de experimentar.

En 1974 el “Dúo Fusion Moderne” estrenó la obra “Preparation for Coma” de Robert Nasveld, compuesta para clarinete bajo y máquina de escribir. El pianista Polo de Haas, ascendido a mecanógrafo, se esforzó al máximo en intentar sacar los sonidos deseados de una máquina de escribir antigua.

(Publicado por Attacca Records – Attacca Babel 0191/92)



Harry Sparnaay

Polo de Haas

El mismo año se estrenó “Chimeara”, para clarinete bajo y cinta (música electroacústica), de Enrique Raxach. Esta obra tenía lo que por aquel entonces (y ahora) se considera una increíble tesisura de cinco octavas.



Harry Sparnaay

Enrique Raxach

(Véase capítulo 5: Notación)

Donde hubo fuego cenizas quedan, dice el proverbio, y la música de jazz era ese fuego que no se dejaba apagar en mi campo visual musical.

Los conciertos con el “Theo Loevendie Consort” (1972) y “Chess” (está publicado por MCN-mcn0901) constituyán una síntesis de música contemporánea mezclada con jazz, para mi enorme deleite.



**Theo Loevendie Consort**

Una colaboración que más tarde daría sus frutos, y que desembocaría en una ópera escrita por Theo Loevendie: "Naima" (1985), para solistas instrumentales (yo figuraba entre ellos), solistas cantantes, coro y orquesta.

Una experiencia inolvidable, especialmente porque todo se tocaba de memoria, algo que en aquel tiempo no era muy habitual.

Comenzaron los viajes. Emocionantes y divertidos, por lo menos por aquel entonces.

Bulgaria, Rusia, Australia, Corea, Japón, América... y tantos otros. La KLM y otras compañías aéreas hacían su agosto, y yo también, ya que a mi regreso normalmente había conseguido más obras nuevas para el clarinete bajo.



El estreno búlgaro del "Promenos Konzert" (1986) de Stefan Dragostinov, con el Festival Chamber Orchestra y bajo la dirección de Alexey Izmirliev.

Solo en Japón -1984



Fusion Moderne, Japón - 1984



Het Trio, Japón - 1987

Entretanto en el Conservatorio de Ámsterdam además de profesor de clarinete bajo también me habían nombrado profesor de música de cámara y dirigía el Ensemble de Música contemporánea.

Más adelante bautizamos el Conjunto como “Der Blaue Reiter”. Legendarios fueron los conciertos con la soprano Dorothy Dorow. Las interpretaciones con Dorothy de la obra de Theo Loevendie “Six Turkish Poems” (©MCN), y las de “Litanie 4”, para soprano y 5 instrumentos, de Karel Goeyvaerts, con la fabulosa soprano Claron McFadden, constituyan un clímax en sí mismas.



Ensayo con Dorothy Dorow de “Six Turkish Folkpoems”, del compositor Theo Loevendie.

A principios de los años ochenta creé el “Het Trio”, que además contaba con el flautista Harrie Starreveld y el pianista René Eckhardt.

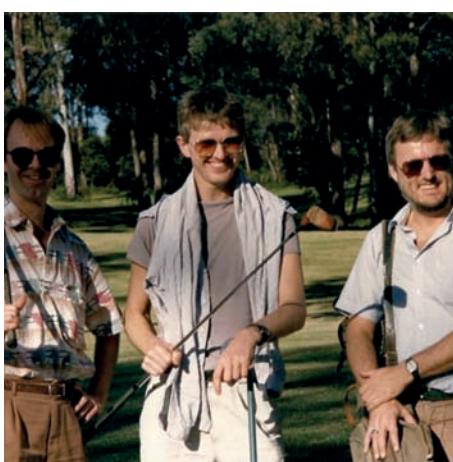
Durante los veinticinco años de nuestra existencia recibimos más de 180 obras de compositores de todo el mundo (véase capítulo 10: Repertorio). ¡Más de siete obras nuevas al año!

En Corea y Japón cosechamos un gran éxito, y en Australia también fuimos acogidos con gran entusiasmo. ¿Dónde no habremos estado?

A veces trabajábamos muy duro...



HET TRIO en Houston EEUU-1987



HET TRIO en Australia - 1988



Het Trio en Indonesia - 1998

¡Y algunas veces con MUCHO frío!



Austria - 1985

En el campo de la música de cámara también hubo puntos culminantes, como el estreno en Finlandia, junto con el Arditti Quartet, del “Concertino” para clarinete bajo y cuarteto de cuerdas del compositor holandés Tristan Keuris (©MCN- Países Bajos).



Foto: Leena Kilpeläinen

El estreno en Polonia de “Incantations”, para clarinete bajo y orquesta, de Theo Loevendie (©MCN- Países Bajos), y con la Radio Kamer Orkest, constituyó para mí, como solista, un verdadero clímax.



Foto: Jan Hausbrandt

Otra experiencia extraordinaria fue la colaboración con Iannis Xenakis.

Su “Echange” para clarinete bajo y 15 instrumentos se estrenó en 1989 en el “Paradiso Ámsterdam”, con el conjunto ASKO y bajo la dirección de David Porcelijn, y fue divulgado en un CD publicado por Attaca (Iannis Xenakis/Live 1).

En las fotografías, el director David Porcelijn con Iannis Xenakis (centro):



Fotos: Taco Kooistra

Como solista de clarinete bajo recién diplomado, escribí cartas a numerosos compositores, rogándoles que compusieran algo para mí. Las peticiones iban en forma de súplica, ya que era consciente de que, sin composiciones nuevas, mi carrera duraría poco. Las obras nuevas eran literalmente de vital importancia.

*“Entonces recibo una carta de un joven con un nombre impronunciable, que me pide que escriba algo para clarinete bajo. ¡Clarinete bajo! Me sorprendió, pero en realidad también me hizo gracia”.*

Esto me lo contó Xenakis años más tarde, durante el estreno mundial de su “Echange” (©Salabert – París).

Como otros tantos compositores de aquella época, él también miraba con cierto recelo mi carta suplicante y mi instrumento, sin embargo, ¡la obra me llegó!

Lo mismo ocurrió con Brian Ferneyhough (uno de los primeros), Isang Yun, Morton Feldman, Jos Kunst, Enrique Raxach, Roderik de Man, Jonathan Harvey, Theo Loevendie, Franco Donatoni, Ton de Leeuw, Joan Guinjoan, Tomás Marco, Luis de Pablo, Mauricio Kagel, Joe Cutler, Andrés Lewin-Richter, Gabriel Brnčić, Lucien Goethals, Maurice Weddington, Sylvano Bussotti, Takayuki Rai, Hwang-Long Pan, ...y muchos, muchos otros. Todos cedieron ante este magnífico instrumento.

No es posible mencionar a todos los compositores que han escrito para mí, porque hablamos de más de 600 (véase capítulo 10: Repertorio). Me he limitado a citar a aquellos con quienes trabajé mucho y trabajo actualmente. Pido disculpa a todos los que no he mencionado. Pero creedme:

¡No me olvido de ninguno de vosotros!

Mientras tanto, había decidido que también tocaría el clarinete contrabajo.

Gérard Grisey compuso la fascinante “Anubis et Nout”, escrita para mí y dedicada al compositor canadiense Claude Vivier – con el que más adelante tendría mucho trato-, publicada por Ricordi y a menudo interpretada por mí. Gérard Grisey intuía exactamente los colores ocultos del instrumento, que luego sabía sacar a relucir virtuosamente.

Sobre esta obra se escribió una tesis extraordinaria, escrita por Rhonda Janette Taylor, que es de lectura obligada para aquellos que desean interpretarla (véase capítulo 13).

Lamentablemente, al haber cambiado de marca de instrumento, ya no pude seguir interpretando la obra. El uso específico de llaves bajas para aportar cambios de color obliga a interpretar “Anubis et Nout” sólo con un clarinete contrabajo de Leblanc.

¡Qué tono! ¡Qué instrumento! Pero también: ¡qué trajín! ¡Por no hablar del precio!

En el Holland Festival de 1992 toqué con el flautista Harrie Starreveld el estreno holandés de “A PIERRE”, de Luigi Nono.



Fotos: Co Broerse

¿Se pueden imaginar cómo sonaba esto? Un clarinete contrabajo, una flauta contrabajo y electrónica en vivo. Otra experiencia inolvidable.

Años más tarde yo sería uno de los solistas en el ‘Prometeo’ de Nono.

Pero, después de haber tocado ese instrumento con mucho placer y éxito, tanto como solista como en conjuntos y orquestas, decidí dejar de hacerlo en el año 2000.

A otros les concedo el honor de continuar la tarea.

Las cosas raras y extrañas me atraen mucho, y arrastro esa fama entre mis estudiantes por todo el mundo. Desde mi punto de vista es la manera en que la vida se convierte en más divertida y más emocionante. ¿Qué me dicen de un papagayo tocando un clarinete bajo?



Fotos - Vincent Mentzel

Ese era yo en la ópera de cámara “*Ja zeggen*” (“Decir que sí”), de la compositora Ilse van de Kasteelen (en el centro de la primera fotografía). Era el año 1994.

Una experiencia completamente nueva fue la colaboración con el compositor Helmut Lachenmann.



Taco Kooistra-Harry Sparnaay-Helmut Lachenmann  
Fotos: Co Broerse



Yoko Abe – Harry Sparnaay – Taco Kooistra

El conocimiento de este compositor de las posibilidades sonoras de prácticamente todos los instrumentos es genial. Sabe lo que está pidiendo y sabe como hacerlo. Trabajamos largas horas con él para conseguir todos los efectos tal y como él los deseaba.

En 1995 trabajamos con nuestro trío, Taco Kooistra –violonchelo-, Yoko Abe –piano- y yo. En una versión nueva especialmente compuesta para nosotros de su “*Allegro Sostenuto*”. El clarinete en si bemol, que hacía ya mucho tiempo que no tocaba, fue sustituido por el clarinete alto.



Double\_Action. Foto: Roderik de Man

Double\_Action fue fundada en 1989 con la clavecinista Annelie de Man (véase capítulo 1a: Agradecimientos). Aquí podemos hablar francamente de una combinación única: clarinete bajo y clave. Que fuese escuchada por los compositores nos permitió añadir a nuestro repertorio pequeñas joyas como las obras de Joe Cutler, Hope Lee, Raymond Deane, Víctor Varela, Giel Vleggaar, David Vayo y Roderik de Man.

Con un increíble placer y durante muchos años pude tocar con el ASKO/Schönberg que, bajo la dirección de Reinbert de Leeuw, formaba un conjunto soberbio, con unos colegas estupendos. Todo unido a un repertorio que me venía como anillo al dedo. Nunca resultó aburrido, siempre había alguna bonita experiencia que vivir.

El clímax sin precedentes fue la serie de representaciones de “Kopernikus”, de Claude Vivier. Más de una hora de música contemporánea, y... ¡sin partituras en el atril!



Fotos: Wouter Stroo

Después de algunos años estaba muy cansado de viajar siempre solo. Tocar con alguien más, como Het Trío, Dúo Levent, Double\_Action, Fusion Moderne, el ASKO ensamble y ahora Trío Phonos y el Dúo Sparaay/Dupuy es mucho más divertido.



ASKO Ensemble: Muziektheater - Amsterdam: 29.09.1996. Photo's: Co Broerse

También hubo reconocimientos, y no pocos:

En 1972 gané el primer premio en el Concurso Gaudeamus, seguido por el “Swedish Record Prize” (con música de Arne Mellnäs) en 1985, el “Bulgarian Composers Union Award” en 1987, el “Inaugural Sounds Australian Award” en 1988 y el “Edison Award” en 1995 (con “Het Trio” -música de Ton de Leeuw). En 1996 recibí el premio *Jan van Gilse* del *Genootschap van Nederlandse componisten* (Asociación de Compositores holandeses), un premio muy importante en los Países Bajos.



No puedo quejarme.

Y algo importante estaba todavía por llegar: En abril de 2004 fui nombrado *Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw* (Caballero de la Orden del León Holandés); nombramiento otorgado por la Reina Beatriz, Reina de los Países Bajos. Me entregó esta distinción el alcalde de Ámsterdam, Job Cohen.



Esta condecoración me fue concedida por los esfuerzos realizados para la divulgación de la Música Contemporánea holandesa en todo el mundo, y por el desarrollo del clarinete bajo en especial.

Bueno, ¡y hasta aquí hemos llegado!

Simplemente teniendo constancia y tenacidad puedes conseguir tu sueño. Ese era mi lema, y eso es justo lo que hice. Y lo que todos deberíamos hacer siempre. Si a veces no tienes éxito, piensa en lo que dijo Milton Berle: 'If opportunity doesn't knock, build a door' (cuando la oportunidad no llame a tu puerta, construye una puerta).

Con mi esposa, la organista argentina Silvia Castillo, creé hace algún tiempo el Dúo Levent:



El clarinete bajo y el órgano. Dos instrumentos de viento magníficos con posibilidades sin precedentes. El Emperador y el Rey juntos.

De momento no tenemos intención de dormirnos en los laureles, ¡seguiremos por un tiempo!



# SINOPSIS DE LA HISTORIA DEL CLARINETE BAJO

El clarinete bajo es un instrumento cuya fecha de nacimiento se estima entre el 1730 y el 1750. En el “Instrumentenmuseum” (Museo de Instrumentos) del Conservatorio Real de Bruselas se puede admirar el único ejemplar que queda de aquella época. Existía también un ejemplar en Berlín, que fue pasto de las llamas en 1945, a finales de la Segunda Guerra Mundial. Según documentos que se pudieron salvar, el instrumento de Berlín sólo poseía una llave, lo que hace suponer que este instrumento provenía de una época anterior a la del clarinete de Bruselas, dado que este último posee tres llaves.

Una honda emoción se apoderó de mí cuando en Bruselas, como gran excepción, pude sostener este frágil instrumento de tres llaves en mis manos. Fue como si hubiera viajado atrás en el tiempo, al tocar esta tabla revestida de cuero, provista de unos agujeros taladrados en diagonal y con tres llaves. Este precursor del clarinete bajo contemporáneo ya presenta de manera primaria la forma que ha llegado hasta nuestros días.

Lleva una boquilla relativamente pequeña, un tudel con la forma del tudel de fagot, pero algo más ancho, y lleva campana. La punta de la parte inferior de la campana tiene una forma muy original, aunque no está del todo claro de qué modo se tocaba el instrumento en general, ya que es demasiado pequeño para apoyarlo en el suelo con el intérprete sentado.

Lamentablemente, el instrumento se encontraba en un estado bastante deteriorado, pero... ¡ahí está!



Museo de los instrumentos del Conservatorio Real de Bruselas.  
Fotos: Harry Sparnaay

El instrumento, tal y como ya he mencionado, dispone de tres llaves. Una larga para producir el mi grave (meñique mano izquierda), una llave para el pulgar y otra para el índice de la mano izquierda, para poder tocar el si bemol. La mala calidad del sonido se atribuía a las incorrectas proporciones de la perforación.

En el museo suizo de Lugano “Museo Storico Civico” se encuentra todavía un tercer ejemplar de ese periodo. Debido a que este instrumento está equipado con más llaves, es de suponer que se trate de un ejemplar construido a finales del siglo XVIII. Este instrumento también se diferencia del anterior por la inclinación de su campana hacia abajo, una construcción con la que más tarde también nos encontraremos.

En el “*L' Avant Coureur*”, publicado en París, apareció un artículo el 11 de mayo de 1772 sobre el “Basse-tube” de Gilles Lot, elogiando el instrumento efusivamente.

*«Le Sieur G. Lot, facteur d'instruments à vent, demeurant dans la cour de l'abbaye de Saint Germain, vis-à-vis de la fontaine, voient de faire paraître un instrument de musique d'une nouvelle invention, sous le nom de BASSE-TUBE (basse tuba) ou basse de clarinette.*

*On a point vu d'instruments d'une étendue aussi considérable, il est susceptible de trois octaves et demi pleines. Il descend aussi bas que le basson et monte aussi haut que la flûte. Cet instrument qui est d'une forme tout à fait particulière contient plusieurs clés pour l'usage des demis tons, toutes artistement arrangées et d'un mécanisme fort ingénieux. Les sons qu'il produit sont très agréables et si parfaitement sonores qu'ils imitent de fort près, dans les tons bas ceux d'un orgue dans l'action des pédales. Cet instrument étant joué par un habile artiste ne saurait manquer de produire un très bon effet et d'avoir l'approbation du public, soit qu'il soit entendu seul ou dans l'orchestre. »*

Resumen:

*“Este instrumento, en manos de un músico capaz, no puede dejar de producir un buen efecto, y debe obtener la aprobación del público si se escucha solo o en la orquesta”*

Su sonido se consideraba espléndido, y se le presagiaba un gran futuro. El autor del artículo tenía buena intuición.

En 1793 vio la luz el “*Klarinetten-Bass*” de Johann Heinrich Grenser (1764-1813). Era un modelo similar a un fagot, con tres octavas y con una afinación considerada como buena.



Modelo de Johann Heinrich Grenser

Posteriormente, diferentes modelos tipo fagot fueron fabricados por Carl August Grenser (1756-1814) y Martin Lemp (Viena), así como por Dumas de Sommières, que fabricó en 1807 su “Basse guerrier”, un instrumento provisto de trece llaves\*. Dicho instrumento fue tocado por el famoso clarinetista Isaac Dacosta (1778-1866). Se elogiaba al instrumento por su sonido, y al clarinetista por su virtuosismo.

Dacosta adaptó el “*Basse guerrier*”, para posteriormente continuar la evolución del instrumento conjuntamente con Louis Auguste Buffet.

A través de los instrumentos de Desfontenelles de Liseux de 1807, ya equipados con un re grave, de François Sautermeister (?-1830), cuyo “*Basse-orgue*” se tocaba con la caña contra el labio superior, y de Johan Samuel Stengel (1771-1825),



Johan Samuel Stengel



Desfontenelles

llegamos al fabricante de instrumentos Nicola Papalini de Chiaravelle, hacia el año 1820.

El clarinete bajo de Papalini es a la vez el modelo más bonito y el más peculiar. Para reducir la longitud del tubo optó por una forma de serpiente.

\*. En 1808 apareció, también de Dumas de Sommières, el primer modelo del clarinete contrabajo, la “*Contre-basse guerrière*”



Museo de los instrumentos del Conservatorio Real de Bruselas.

Fotos: Harry Sparnaay

Hacia 1828 llegó Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf (1799-1837) presentó su clarinete bajo, diseñado con dos formas diferentes de tudel, un tudel recto y un tudel curvado, pero en cuanto a la forma seguía siendo el modelo tipo fagot.



Clarinete bajo de Streitwolf, "Gemeentemuseum" (Museo Municipal)  
La Haya – Países Bajos. Fotos: Harry Sparnaay

Para entonces ya se habían equipado estos instrumentos, que principalmente se usaban en orquestas militares, con 18 llaves.

Los modelos tipo fagot tenían una imagen muy determinante, pero Louis Auguste Buffet, en colaboración con el clarinetista Isaac Dacosta, desarrolló hacia el 1834 un instrumento largo con una campana dirigida hacia abajo. El célebre compositor Giacomo Meyerbeer (1791-1864) estaba encantado con el instrumento, y lo utilizó en su ópera “Les Huguenots”, estrenada en París el 29 de febrero de 1836. El mismo día del estreno de “Les Huguenots”, Sigismund von Neukomm (1778-1858) finalizó su obra ”Make haste, O Lord, to deliver me, Psalm 70” para contra tenor (voz de mujer), clarinete bajo concertante y orquesta. El clarinete bajo estaba en Do y su registro se extendía hasta el do grave.



Giacomo Meyerbeer: "Les Huguenots"

El clarinete bajo en “*Les Huguenots*” se consideraba como el primer ejemplo del uso del clarinete bajo, pero en realidad no es así.

Por ejemplo, el 8 de marzo de 1834 – o sea dos años antes –, se había estrenado la ópera “*Emma di Antiochia*” de Giuseppe Saverio Mercadante (1795-1870) en el teatro “La Fenice” de Venecia, con un papel importante para el “*Glicibarifono*”. Este clarinete bajo de Catterino Catterini de Padua, otro modelo tipo fagot, estaba afinado en Do y llegaba hasta el do grave. Se conserva un ejemplar. Majorano Fratelli, Maino y Orsi eran otros de los fabricantes italianos del “*Glicibarifono*”.

A continuación, un ejemplo del segundo acto de “*Emma di Antiochia*” con el “*Glicibarifono*” como solista:



The “Glicibarifono” from Catterin

Giuseppe Saverio Mercadante - "Emma di Antiochia"

Pero aún habría que esperar a Adolphe Sax, quien abordó los problemas fundamentales del instrumento.

Adolphe Sax no es el inventor del clarinete bajo, como se ha sugerido en ocasiones, y como podría parecer que se desprende de la frase anterior. Pero este belga genial fue de crucial importancia para el clarinete bajo. El clarinetista Isaac Dacosta estaba profundamente impresionado por las mejoras introducidas por Sax. Junto a los compositores Berlioz y Meyerbeer, elogia tanto el clarinete bajo de Sax, que la oposición Parisina hacia su instrumento disminuyó visiblemente.

En los museos de La Haya y Bruselas aún se encuentran algunos preciosos modelos de estos instrumentos.



Clarinete bajo de Adolphe Sax, "Gemeente Museum" - La Haya. Fotos: Harry Sparnaay

La boquilla era grande, y no poseía cámara de resonancia.



Lamentablemente, no me fue posible tocar estos instrumentos de museo.

A finales del siglo 19 ya se construían clarinetes bajos en 11 países diferentes.

Los magníficos modelos de Jean Baptiste Albert merecen una mención especial. Estos modelos ya no eran tipo fagot, sino como un saxofón de madera.



Jean Baptiste Albert

Selmer comenzó la producción de clarinetes bajos en 1906, y a lo largo de los años veinte elaboró un clarinete bajo con 17 llaves.

En Alemania los clarinetes bajos fueron construidos por Stengel, Heckel, Berthold, Wurlitzer, Oehler y Uebel. Stengel fabricó el modelo recto de Adolph Sax, y Uebel construyó también un clarinete bajo de metal.

A partir de 1920 Buffet comenzó la fabricación de un clarinete bajo con un registro hasta el do grave. La empresa abandonó su fabricación a principios de los años treinta, para retomarla en el 1954 de nuevo. Selmer construyó en 1930 un clarinete bajo hasta el do grave, y Boosey & Hawkes comenzó la fabricación de un instrumento similar en el 1946.

Otro curioso modelo, con una “mini” campana (Buffet Crampon, años cuarenta):





Tokyo-Clarinet Fest 2005



Buffet Crampon 2007

Después de todos estos instrumentos precursores, hoy en día tenemos la satisfacción de contar con un instrumento realmente maravilloso, poseedor de una media de treinta llaves y de un registro increíble.

### **¡Y qué sonido!**

Recomiendo a quienes deseen ampliar sus conocimientos sobre el desarrollo histórico del instrumento la lectura de “*The Structural Development of the Bass clarinet*” de David Lewis Kalina, publicado en 1972.

También Thomas Aber ha escrito en 1990 una tesis magnífica: “*A History of the bass clarinet as an orchestral and solo instrument in the nineteenth and early twentieth centuries and an annotated, chronological list of solo repertoire for the bass clarinet from before 1945*”.

Igualmente recomendable es la publicación en holandés titulada “*De basklarinet: De evolutie in Europa vanaf het ontstaan tot nu*” (“El clarinete bajo: La evolución en Europa desde su origen hasta ahora”), escrita por Marien Claerbout.

(Véase capítulo 13)

# NOTACIÓN

Para una mayor claridad y para evitar errores graves:

**Todos los ejemplos técnicos en este libro se han escrito en la notación francesa.**

Así que todo suena una novena más grave, los “Multifónicos” inclusive. ¡Se señalarán adecuadamente las excepciones!

**El índice de alturas utilizado en este libro es el internacional (Do4 es el Do central).**



Antes de comenzar el capítulo sobre la notación, incluyo un diagrama del clarinete bajo con las llaves numeradas. Las digitaciones que figuran más adelante en el libro, con las llaves numeradas, se refieren a este diagrama.

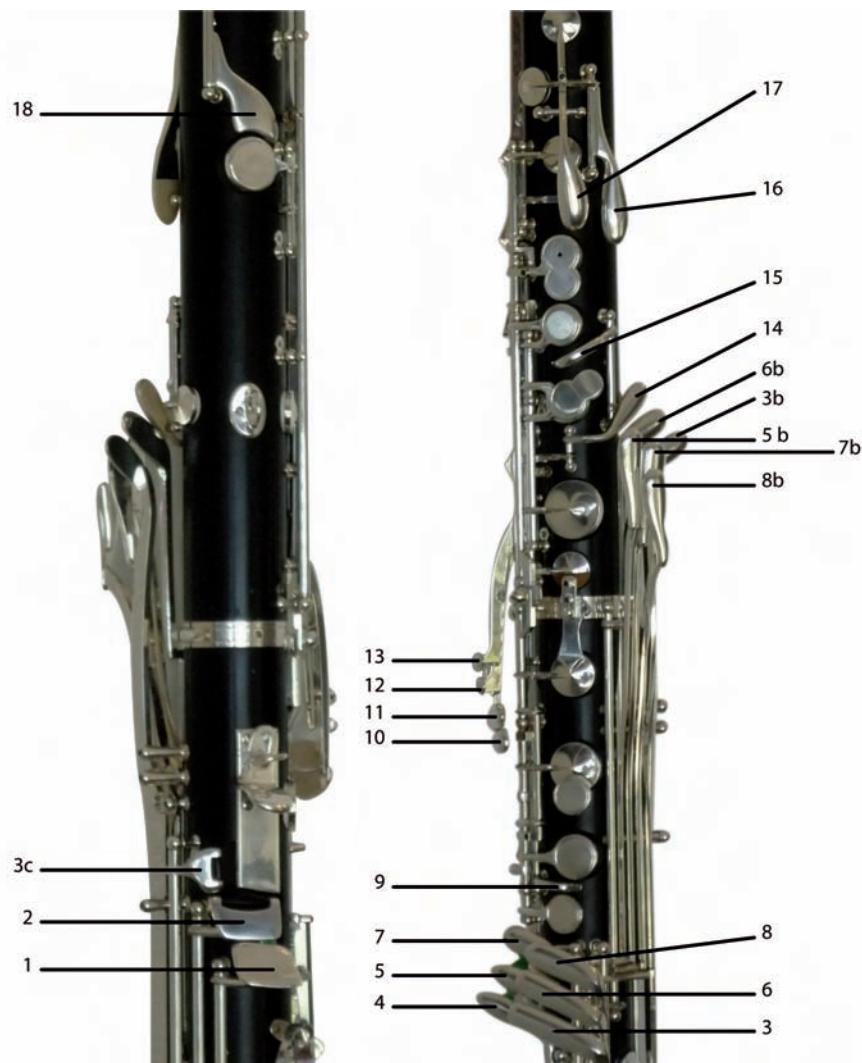


Diagrama de un clarinete bajo de Buffet Crampon.

Las notas graves de los instrumentos fabricados por Selmer, Yamaha y Leblanc poseen una distribución y posición de llaves algo diferente, sin embargo la diferencia es insignificante. Para tocar los multifónicos el abrir o cerrar una llave pequeña suele ser suficiente para conseguir el efecto deseado. Lo mismo es aplicable para las digitaciones de los cuartos de tono y el registro agudo y extremo agudo.

### La notación del clarinete bajo

Al escribir para el clarinete bajo suelen ser usadas diferentes notaciones. Y esto a veces puede resultar lamentable, ya que los compositores no siempre indican claramente qué notación utilizan.

A menudo el compositor considera, injustamente, que la notación aplicada por él es la única existente. Si esto fuera el caso, no se cometerían errores que, a veces, llegan a ser fatales.

Empecemos con la notación más usual:

#### La “Notación francesa”.

Todo se escribe en clave de sol y suena una novena más grave de lo escrito.



Notación en si bemol

Sonido real

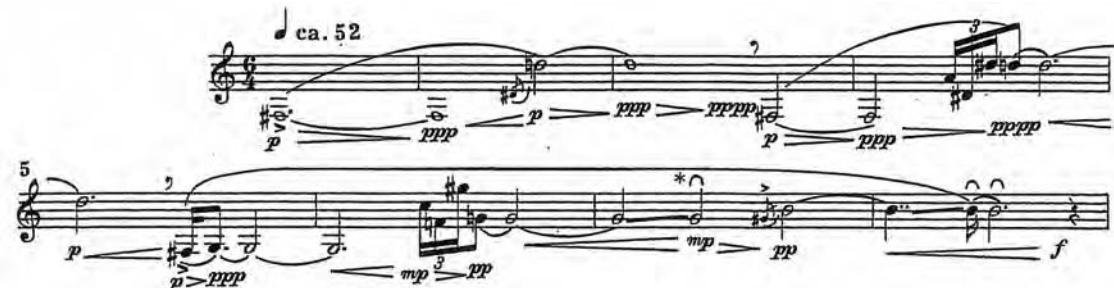
Esta notación es la que se emplea en la mayoría de las obras de orquesta y música de cámara.

En “Pierrot Lunaire op.21” (Universal Edition 5336) de Arnold Schönberg (1874-1951) también se usa esta “Notación francesa”. Nítido y muy claro.

Arnold Schönberg – “Pierrot Lunaire-Valse de Chopin”

A menudo les digo a mis alumnos: “Existen determinadas obras que hay que tocar como mínimo una vez en la vida y “Pierrot Lunaire” es una de ellas.

También Isang Yun (1917-1995) anota el clarinete bajo en su pieza maestra “Monolog” para clarinete bajo solo (Boosey&Hawkes/Bote & Bock y publicado por Attacca –Babel 8945-1DDD) en la notación francesa:



Isang Yun – “Monolog”

La compositora Sh-Hyun Yi (1969) de Corea del Sur, ha escrito, para mi y para el “Concorde Ensemble” \* de Irlanda la magnífica obra “The Magic Fiddle in the Desert” (2008-©Sh-Hyun Yi).

De una manera sublime, música contemporánea, tradición y emoción están estrechamente vinculadas en esta obra. El clarinete bajo es el instrumento solista, pero también forma parte del ensemble. La instrumentación es: flauta, clarinete, clarinete bajo, percusión, piano, violín y violonchelo. Después del estreno en septiembre del 2008 en la “Nacional Gallery of Ireland” en Dublín, esta obra la grabé con el “Concorde Ensemble” y el CD está publicado por Parma Records / Navona records NV 5835 ([www.navonarecords.com](http://www.navonarecords.com)).

También Sh-Hyun Yi utiliza la notación francesa:

como solista -----

y más y más ----- integrado en el ensemble  
Parte 3 (instrumentos de viento de madera): "Tears of the Reluctant Mother": ©Sh-Hyun Yi

[\\*\(<http://homepage.eircom.net/~concorde/>\)](http://homepage.eircom.net/~concorde/)

Cuando un compositor escribe una obra donde el clarinetista debe tocar tanto el clarinete como el clarinete bajo, las preferencias suelen recaer sobre la “notación francesa” en lugar de la “notación alemana” que tratarés más adelante. El hecho de interpretar las notas no ocasionará ningún problema al clarinetista. La notación es clara, y todo está escrito en clave de sol. Es sabido que muchos clarinetistas detestan leer y tocar música en clave de fa, tal y como se escribe en las demás notaciones.

No están acostumbrados a ello: y lo que no es conocido, mal puede ser querido.

Así que podemos constatar tranquilamente que la “notación francesa” es la mejor notación que se puede emplear. El compositor no deberá afrontar sorpresas raras, y los clarinetistas no tendrán ningún problema. Todos contentos y satisfechos.

### **La “Notación alemana”**

Aún así, yo opino que la “notación alemana” es, para la música contemporánea, la mejor notación, sobretodo si el clarinetista bajo está acostumbrado a ella. En la “notación alemana” no sólo se utiliza la clave de sol, sino también la de fa, por lo que el clarinete bajo no sonará una novena más grave, sino solamente un tono más bajo.

Pero esta notación genera mucha resistencia entre los clarinetistas, y no sólo porque tendrán que tocar en clave de fa, sino porque todas las notas escritas en clave de sol se deberán tocar una octava más alta de lo que en realidad se lee. Una desventaja a no subestimar.

Notación en si bemol      sonido real:      notación en si bemol:      sonido real:



Para conseguir el si bemol<sup>4</sup> del segundo compás se tiene que tocar un do<sup>6</sup> en la “notación francesa”. Es decir, una octava más alto de lo anotado en la “notación alemana”, después de todo ¡ahí hay un do<sup>5</sup> anotado!

Esto requiere una considerable adaptación.

Esta notación se utiliza en muchas obras de Wagner, Strauss, Mahler..., pero también la utiliza Dukas, en su “El Aprendiz de Brujo”.

Véase el Preludio del tercer acto de Richard Wagner (1813-1883) en su “Götterdämmerung” (estrenado en 1876):

Esta notación también se utiliza de vez en cuando en la música de cámara.

Cuando el compositor quiera hacer uso de la “notación alemana”, se aconseja en realidad usar dos pentagramas, ya que si no será un tanto complicado y confuso para el músico.

Un ejemplo del uso de dos claves con un solo pentagrama se encuentra en el hermoso “Concertino” para clarinete bajo y cuarteto de cuerdas (1977) del compositor holandés Tristan Keuris (1946-1996), ©MCN-Países Bajos y publicado por “Quattro Live no: QL2009-2, Tristan Keuris – complete Works”.

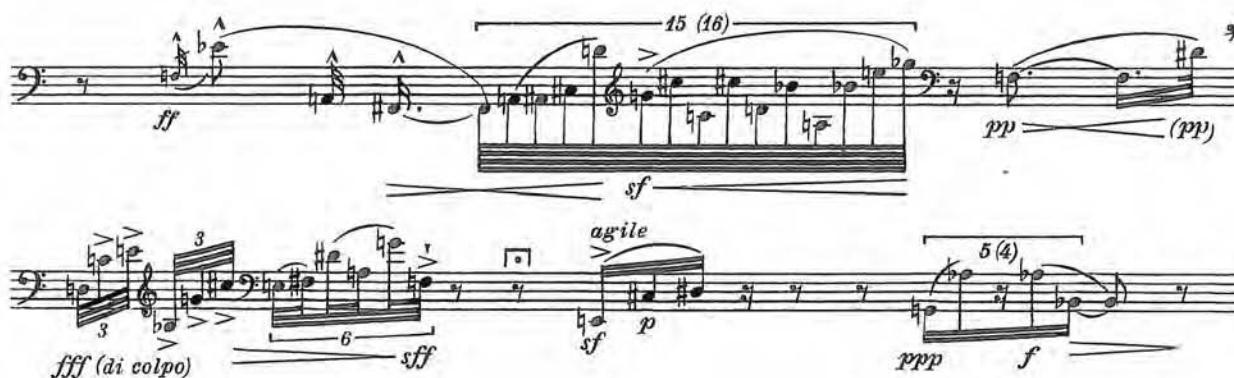


Tristan Keuris – “Concertino”

La sensación que se desprende de esta notación musical es que el do sostenido en el segundo compás queda muy por debajo de la última nota del primer compás, ¡mientras que se trata solo de una tercera menor!

En el último compás da la impresión que la tercera nota (do) anotada en clave de fa, es mucho más alta que la primera nota (do) del mismo compás anotado en clave de sol, pero es exactamente la misma nota.

Véase también “Brutto, ignudo” (“Feo, desnudo”-1980, ©Ricordi), para clarinete bajo solo del compositor italiano Sylvano Bussotti (1931):



Sylvano Bussotti – “Brutto, ignudo”

Un poco confuso, es cierto, pero honestamente tengo que confesar que ambas composiciones son tan fantásticas que la notación queda totalmente justificada.

Para la música contemporánea es preferible la notación sobre dos pentagramas, aunque no es necesario en absoluto para las composiciones orquestales, como ya se ha expuesto.

Con el uso de dos pentagramas se puede evitar confusión en su totalidad. Véanse los siguientes ejemplos de los compositores holandeses Jos Kunst y Theo Loevendie. En sus notaciones se puede ver claramente de lo que se trata.

Una de las primeras obras para clarinete bajo solo la escribió para mí el compositor holandés Jos Kunst (1936-1996). En su “Solo Identity 1” del año 1972 (©MCN-Países Bajos), hace uso de la “notación alemana” sobre dos pentagramas.

Jos Kunst – “Solo Identity I”

Puede resultar inicialmente complicado, pero se torna más sencillo, a medida que uno se acostumbra.

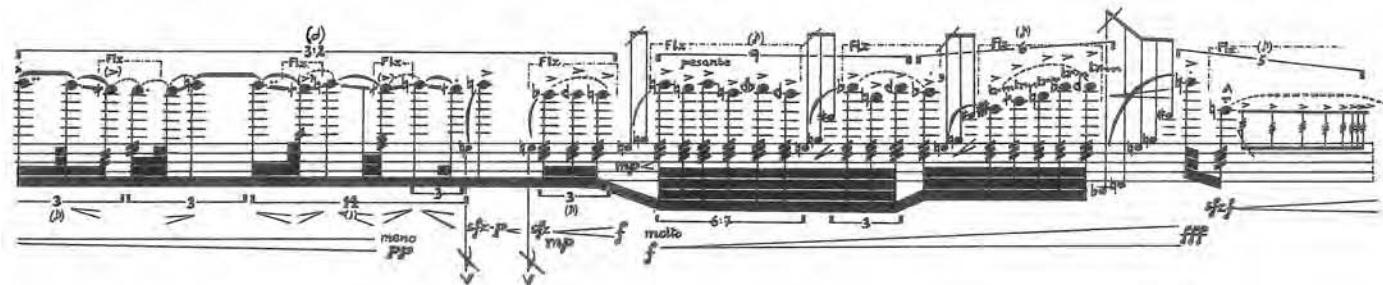
Esta notación también es utilizada en “Incantations”, para clarinete bajo y orquesta, del compositor holandés Theo Loevendie (1930), ©MCN-Países Bajos y publicado en Donemus Highlights CV 24:

Theo Loevendie – “Incantations”

¿Qué es lo que me puede hacer pensar que esta notación sea mejor?

La gran ventaja de esta notación se basa simplemente en su mayor facilidad de lectura. Debido a que en la clave de sol muchas de las líneas adicionales son suprimidas del registro más alto, se facilita directamente la lectura de lo que realmente se debe tocar. La “notación francesa” se hace un tanto confusa, sobre todo en pasajes extremadamente agudos y rápidos: primero hay que sentarse pacientemente a contar líneas para saber lo que se debe tocar.

Como ejemplo, “Time and Motion Study 1”, para clarinete bajo solo, de Brian Ferneyhough (1943), ©Edition Peters Nr.7216, y publicado por Attacca Babel 8945-1, escrito para mí en el año 1974:



Brian Ferneyhough – “Time and Motion Study I”

Y también “Die Schlangen der Medusa”, para clarinete(s), de Claus-Steffen Mahnkopf (1962), de 1991 (©Musikverlag Hans Sikorski 8633):

Claus-Steffen Mahnkopf – “Die Schlangen der Medusa”

Estas partes serían mucho más fáciles de leer en la “notación alemana” lo cual no implica forzosamente que con ello estas composiciones se hubieran convertido en más sencillas. En ambas obras se requiere del intérprete una gran capacidad de perseverancia. Después de un par de días, uno se pregunta con desesperación si será posible interpretarlas... pero al cabo de un tiempo aparece la luz en las tinieblas, y se comienzan a fijar

los límites.\* Algo que todavía me sigue interesando. Mientras que en el pasado el “Solo Identity 1” de Jos Kunst se me hacía una tarea prácticamente imposible, ahora esta obra es parte del programa del segundo año del conservatorio, y casi nunca se toca en los exámenes finales.

A pesar de la enorme ventaja que ofrece la “notación alemana” con dos pentagramas, sin duda para muchos clarinetistas continua siendo un gran problema, sin que se perciba ningún cambio para el futuro.

Con la “notación francesa” no existen estos problemas y si realmente se sube muy agudo siempre se puede utilizar el signo 8va, como en “Unísono” para clarinete bajo y violonchelo, del compositor americano Maurice Weddington (1941), ©Ensembling Edition-2008.

Maurice Weddington – “Unisono”

Lamentablemente existen aún dos procedimientos más en uso. El primero yo lo denomino “La Notación Confusa” y es parcialmente mala; el otro es sencillamente desastroso.

### La “Notación Confusa”

En esta notación el clarinete bajo suena en la clave de sol una novena más bajo (notación francesa), y en la clave de fa una segunda más bajo (notación alemana). Lo que podrá generar una gran confusión, sobre todo si no está claramente especificado en la partitura. Debido al uso de la segunda clave se puede llegar

\*. Para realmente dominar estas obras es necesario estudiar unas ocho horas al día. ¡OCHO Horas!

Además de su familia y vecinos, me temo que sus labios, después de una hora mínimo y dos horas máximo de estudio intensivo, dirán: ¡Basta! Tienen razón.

Para estudiar estas obras, quiero darle un buen consejo:

Siéntese, retire la boquilla de su clarinete bajo, ponga la apertura del tudel contra la boca y empiece a estudiar sin sonido. Debe mirar las notas concentrado, porque las ve, pero no las oye; y realmente debe saber que la digitación que utiliza es la correcta. A raíz del ruido que producen las llaves, usted escuchará todas las irregularidades de los pasajes. De esta manera, aprenderá muy bien las notas y las digitaciones. Y una ventaja adicional es que mantendrá una buena relación con la familia y los vecinos y sus labios le estarán eternamente agradecidos.

Todas las composiciones que he estudiado de esta forma, se conservan de tal modo en mi memoria que jamás se me olvidan. Pruébelo.

a pensar que se trata aquí de una “notación alemana”, y por ello comenzar a tocar esta parte en la clave de sol una octava más agudo.

Grandes compositores, como Igor Stravinsky (1882-1971), han utilizado esta notación. El clarinete bajo por ejemplo está escrito así en su impresionante “Le Sacre du Printemps” de 1913 (©Boosey & Hawkes):



El mi bemol en el tercer compás es el mismo tanto para el primer clarinete bajo (notación francesa) como en el segundo clarinete bajo (notación alemana), ¡a pesar de haber una octava en medio! Realmente un poco confuso.

Y también en ‘Musica Spingenta III’ de 1966 (©Panton-Praga), para clarinete bajo y percusión, de Zdeněk Pololáník (1935). Una composición alegre y atractiva el público convencional:

Zdeněk Pololáník – “Musica Spingenta III”

El fa sostenido y el la sostenido en el comienzo del segundo compás son las mismas que las primeras notas en el tercer compás. ¡Y de nuevo hay una diferencia de una octava!

Es bueno saber que muchos compositores de los antiguos países del Este utilizaban esta notación.

A principios de los años setenta interpretamos con nuestro Groep 69 (Grupo 69) un programa con composiciones de la antigua Checoslovaquia para flauta, clarinete bajo, piano y dos percusionistas.

Tocamos una pieza espléndida del compositor Ivo Jírasek (1920), con un solo de clarinete bajo muy bonito, escrito en el registro más agudo. Ocurrió al principio de mi carrera, estando completamente acostumbrado a la “notación alemana”, por lo que todo lo tocaba una octava más alta en la clave de sol. El “Solo”, para aquella época, era muy agudo, costándome bastantes quebraderos de cabeza. Así, tuve que buscar digitaciones que me permitieran tocar las notas agudas y hacerlo de manera relativamente suave. No era cosa sencilla.

En un ensayo con presencia del compositor se reveló lo que realmente pretendía, pues había utilizando la notación que yo denomino ahora “la Notación Confusa” (“medio mala” en realidad). Fue lamentable, pero instructivo. Y amplió el registro de mi instrumento.

Y ¿por qué medio malo?

Porque a muchos clarinetistas que tocan el clarinete bajo como un instrumento secundario en realidad les agrada. Pueden seguir tocando las digitaciones tradicionales, y no están obligados a tocar todo una octava más alto cuando haya algo anotado en la clave de sol.

Aconsejo a todo compositor que por cualquier motivo quiera utilizar esta notación lo haga constar claramente en la partitura.

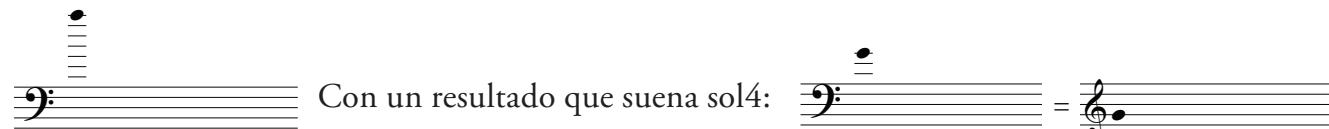
### La verdadera “Notación Mala”.

Todo escrito en la notación francesa y en la clave de fa, suena una novena más bajo.

Naturalmente parece absurdo, pero antes, con cierta frecuencia aparecía en mi atril.

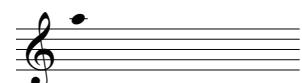
Esta “notación francesa” pero en clave de fa sencillamente solo cabe describirla como verdadero desastre. Existen ejemplos de compositores italianos que compusieron de esta manera para el clarinete bajo.

Así se puede encontrar uno lo siguiente:



Con un resultado que suena sol4:

Lo que corresponde a la5 en la “notación francesa” (sonando una novena más grave en la clave de sol):



O anotado con la4 en la “notación alemana” (sonando una segunda más grave):



Esta notación es nefasta, y requiere demasiado tiempo para poder averiguar lo que realmente representa y cómo se debe interpretar. A esto se suma que no muchos músicos estarán dispuestos a copiar toda la parte. Mi consejo es olvidar esta notación cuanto antes. Afortunadamente, hace ya tiempo que no me cruzo con ella.

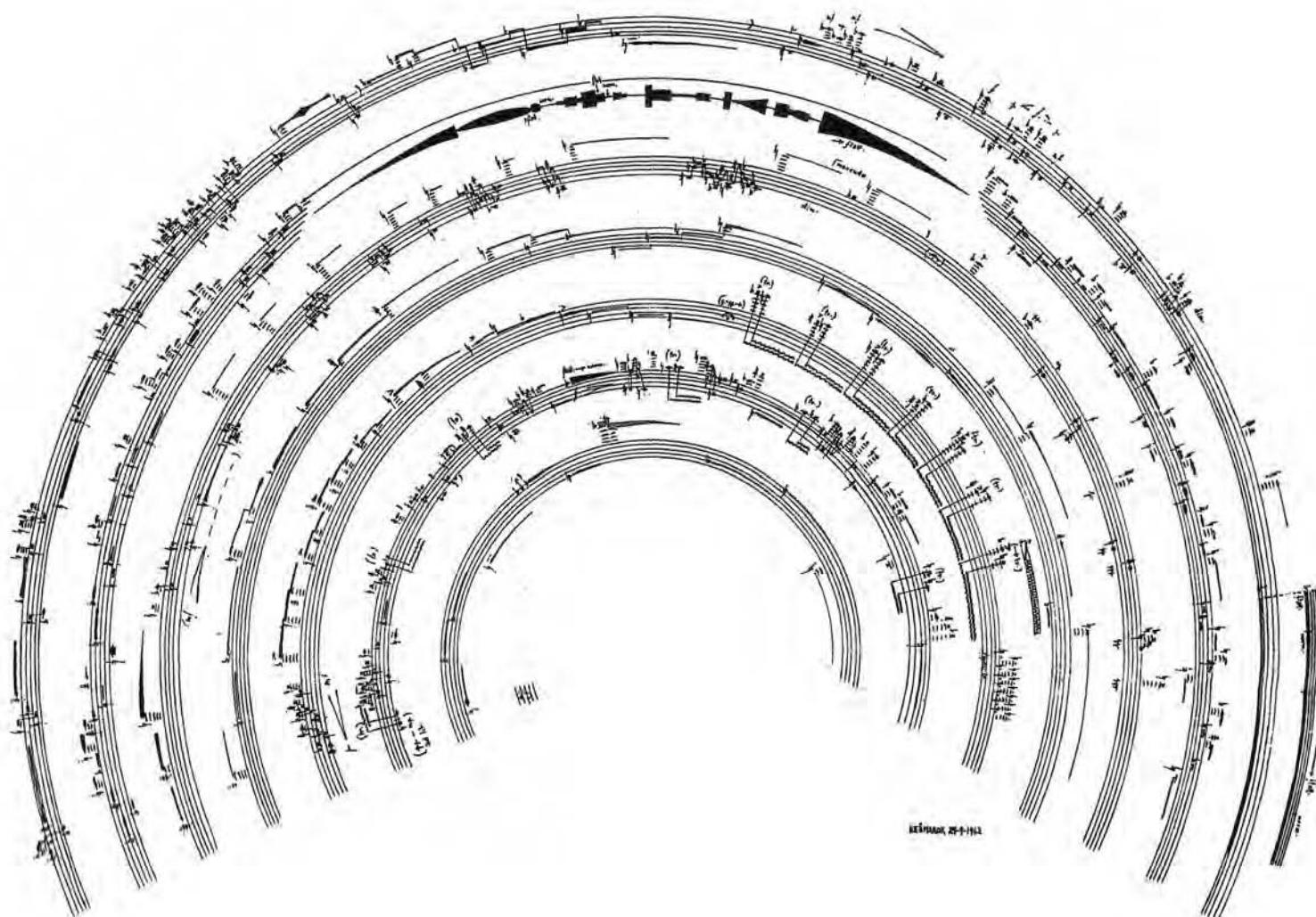
Para concluir este capítulo me gustaría que disfruten conmigo de dos magníficas maneras de escribir.

### Ladislav Kupkovič

Ladislav Kupkovič (1936) compuso en 1962 “...” (Los “tres puntos” es el título), para clarinete bajo solo. Diez años más tarde me compuso una versión para dos clarinetes bajo. Una parte de clarinete bajo la grabé en un estudio y luego, mientras se reproduce esa parte interpreto la otra en vivo.

La partitura consiste en siete círculos, cada uno de ellos por separado con una duración de 45 segundos. A medida que uno se acercaba más hacia los círculos exteriores, más se debe aumentar la velocidad para poder tocar todas las notas en el mismo lapso de tiempo. Yo mismo podía determinar el orden.

Ladislav Kupkovič: “...” para clarinete bajo solo (1962-manuscrito:© Ladislav Kupkovič)



Se necesita un tablero de dibujo grande para poder interpretar la obra alternativamente tanto de pie como andando.

¡Mi partitura mide: 140 x 90 centímetros!

### **Anestis Logothetis**

En 1968, cuando mi conversión apasionada al clarinete bajo ya era un hecho, escuché una obra para clarinete bajo y piano de un tal Anestis Logothetis (1921-1994) en la radio. Fascinado, escuchaba los sonidos nuevos que llenaban mi habitación. Aún hoy, después de tantos años, sigo sintiendo la sensación de entonces. ¡Quería tocar aquello!

Al día siguiente me presenté en la tienda de música para pedir la obra.

El vendedor me miró con cierto asombro al oír el nombre Anestis Logothetis.

“¿Está usted seguro del nombre?” me preguntó. Le aclaré que estaba indiscutiblemente seguro, y con algo de recelo anotó el pedido.

Al cabo de dos semanas recibí una tarjeta por correos que anunciaba la llegada del pedido. Salí en bicicleta y me di prisa para llegar a la tienda de música. El vendedor me entregó un gran sobre marrón. Lo abrí con cautela y con una agradable sensación de excitación,... para sacar un dibujo.

“...¿eh?, ¿no había pedido claramente una obra de música?” le dije desconcertado al comerciante, mientras miraba el dibujo con cierta desesperación.

“Sí señor, efectivamente. Esta es la obra que usted pidió: la composición del señor Logothetis”. Dijo el hombre con una decisión que no dejaba lugar a más preguntas.

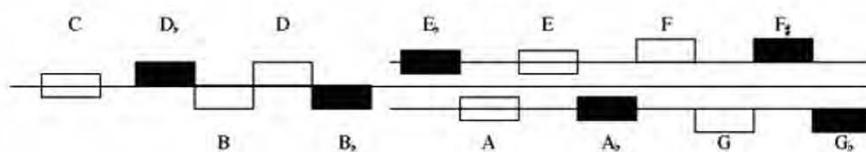
¿Un dibujo? ¿Esta es la composición? pensé. Sin embargo, mi curiosidad había sido estimulada lo suficiente como para pagar los quince florines pedidos, y con un ánimo un tanto eufórico y al mismo tiempo confuso, regresé a mi casa.

Una vez allí, me di cuenta que las ideas aprendidas en el conservatorio (ya disponía de tres diplomas) no atendían a esta clase de tendencias. Había escuchado en la radio algo fascinante, y el resultado de la búsqueda de su procedencia fue conocer a un compositor que no anotaba notas, sino que reflejaba sus ideas musicales en una reproducción gráfica maravillosa. Jamás había visto algo parecido. Deseaba averiguar más.

La emisión de radio, interpretada por Josef Horák, fue el comienzo de un contacto prolongado con el compositor gráfico Anestis Logothetis, desgraciadamente fallecido en 1994.

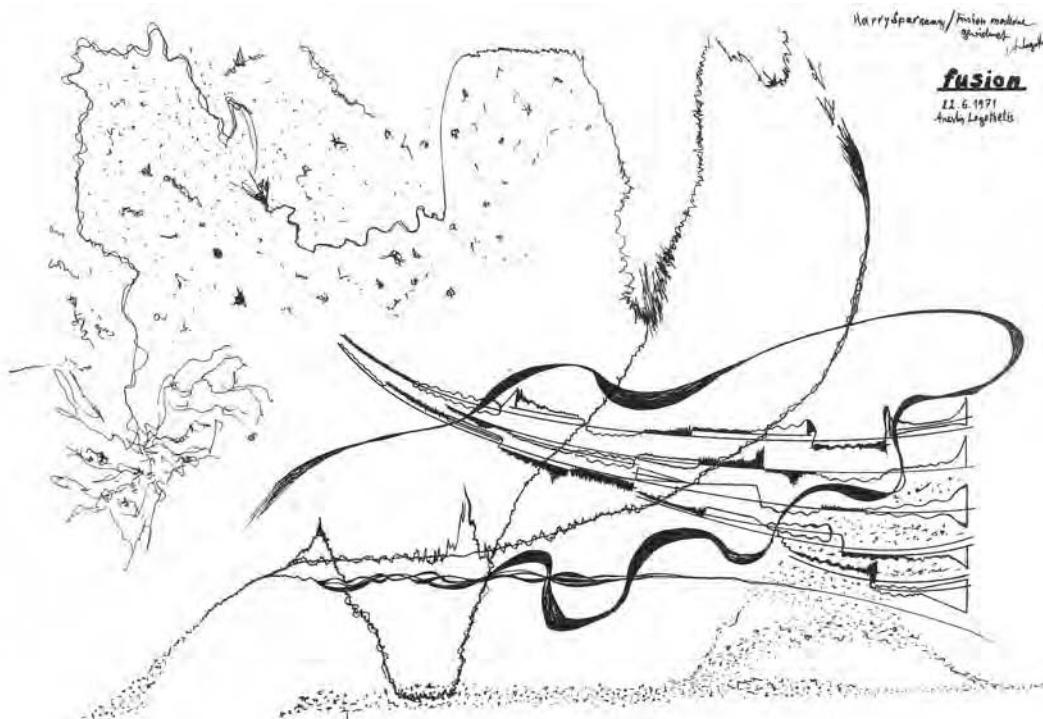
“Fusion” fue la primera obra que él compuso para nuestro dúo Fusion Moderne (con el pianista Polo de Haas y publicado en el CD “URGENT” por Attaca nº 2295). Más adelante seguirían muchas obras más con la culminación en “Emanation”, compuesto para trece clarinetes bajos (de los cuales doce fueron grabados por mí en un estudio): los doce clarinetes bajo grabados en cinta y tocando yo en directo el decimotercero con un texto con voz del compositor, igualmente grabado en cinta.

Su notación para la altura del sonido (el registro a tocar es libre) es ésta:



El staccato, ligado, vibrado y deformación se señala claramente de forma visual.

La partitura tiene este aspecto:



Anestis Logothetis – “Fusion”

Se debe disponer de una cierta imaginación para interpretar esto, y estar familiarizado con la improvisación.

Pero es realmente fascinante hacerlo, y cada concierto es diferente.



# REGISTRO

Cuando un compositor quiere escribir alguna de sus obras para el clarinete bajo es importante que sepa de qué tipo de instrumento dispondrá el intérprete.

Aunque actualmente es bastante normal que el clarinetista bajo disponga de un instrumento que llega hasta el do grave, el compositor no debe ignorar que todavía existen dos modelos de clarinete bajo.

Uno hasta el mi bemol:

**escrito**                    **suena**



Y el clarinete bajo hasta el do grave, actualmente más en uso

**escrito**                    **suena**



Cuando el compositor compone para un clarinetista que no considera al clarinete bajo como instrumento secundario, puede confiar en disponer de un registro que va de “do grave” (do3) hasta mi/ fa7; en otro caso, sería aconsejable que se limite a un registro hasta el do7.

Jos Kunst (1936-1996) ya escribió en su “Solo Identity 1” de 1972 (©MCN-Países Bajos) hasta el fa7 (notación alemana), aunque daba la posibilidad de tocarlo una octava más baja.

Registro

Jos Kunst – “Solo Identity 1”

Interpretar estas notas tan agudas desde “piano” hasta “pianissimo” en el clarinete bajo no constituye ningún problema.

Si se le pide a un clarinetista “normal” que toque más agudo que el do7 y a la vez “pianissimo”, no se alegrará. Sin embargo, la interpretación en el clarinete bajo, si bien es cierto que requiere alguna práctica, no supondrá problemas insuperables.

Algunos ejemplos:

“Ringing the Changes” (1990) de Andrew Ford (1957) para flauta, clarinete bajo y piano (Australian Music Centre), donde el clarinete bajo, en un momento dado, alcanza un registro más agudo que el flautín. (obra publicado por Attacca, en Attacca Babel 9161-4):

Andrew Ford – “Ringing the Changes”

“Entre la bruma va” (2008), para clarinete bajo solo, de la compositora Mejicana Ana Lara (1959 – ©Ana Lara-www.analara.net), que alcanza hasta el fa sostenido7 (notación alemana):

> = slap tongue

Ana Lara – “Entre la bruma va”

En el la obra magistral “Monolog” para clarinete bajo solo de Isang Yun (1917-1995), ©Boosey & Hawkes/Bote & Bock y publicado por Attacca –Babel 8945-1, aparece el registro agudo en una forma sumamente virtuosa:

Isang Yun – “Monolog”

Un tempo muy rápido y picado en el registro muy agudo es natural que ocasione problemas, y por ello es aconsejable, si el compositor realmente no puede prescindir de ello y desea extenderlo durante más tiempo, pasar al clarinete en si bemol.

Aunque prácticamente siempre sea posible aumentar el registro hacia las regiones más agudas, esta expansión no es ilimitada.

Fíjense en “Chimaera”, del compositor Enrique Raxach (1932), ©MCN-Países Bajos.

La obra data de 1974, y alcanza hasta el la sostenido7 (suena sol sostenido6):

4'30"

Enrique Raxach – “Chimaera”

Esto es extremo, incluso me atrevería a afirmar que es sumamente extremo.

Le daría un consejo sincero al compositor: no escriba estas notas en un tempo de negra equivalente a 140 y encima picado, saltando de un registro a otro, ya que el clarinetista bajo, al cabo de algunos intentos infructuosos, suspenderá sus esfuerzos, abrirá la ventana y lanzará su clarinete bajo para saltar él mismo detrás.

En la sección “Agudo y Extremadamente agudo” se ofrecen digitaciones para alcanzar esta altura.

Si el clarinetista bajo aprecia el poder tener una buena relación con sus vecinos, amigos o familia, le recomiendo con insistencia que se dedique a estudiar estas notas en un lugar solitario y desierto. Ayers Rock, en Australia, es el lugar por excelencia, aunque la tundra finlandesa o las tierras altas escocesas reúnen igualmente unas buenas condiciones.

### **Agudo y Extremadamente agudo**

Durante mucho tiempo he dudado si debería añadir la sección con las notas extremadamente agudas a este libro.

A lo largo de mi extensa carrera de clarinetista bajo, he recibido obras en las que el clarinete bajo apenas sonaba a clarinete bajo, y parecía más un requinto histérico.

El clarinete bajo efectivamente ofrece la posibilidad de hacer aparecer notas agudas e incluso muy agudas como por arte de magia. Sin embargo, ya que en el registro extremo agudo se trata prácticamente solo de notas “overblowing” (de embocadura), resulta completamente imposible tocar estas notas, digamos a partir del mi/fa7, en un tempo veloz o picado saltando rápido de un registro a otro.

No solo se producen estas notas por medio del “overblowing”, sino también a través de digitaciones bastante complicadas. Y, además, ciertas digitaciones son usadas para producir diferentes notas. En este último caso la presión del aire y del labio son determinantes. Llevar a cabo esta operación y encima en picado es por lo tanto absolutamente imposible.

Desearía incitar al instrumentista que bajo ningún concepto hable sobre estas notas cuando tenga a un compositor cerca.

Al compositor le rogaría que dosificara estas notas con mucho cuidado o, preferiblemente, las evitara del todo.

Sinceramente admito que alguna que otra vez puede sonar de forma sensacional, pero el uso erróneo se convierte en un martirio para el intérprete.

En mi afán por ofrecer una información lo más completa posible, a continuación indico las digitaciones para el registro agudo y extremadamente agudo.

En algunas ocasiones convendrá emplear una llave extra porque la afinación es más grave, y en otras se deberá hacer lo contrario para bajar la altura.

Depende de tantos factores que, aunque quisiera, resulta imposible detallarlo todo aquí.

El instrumento, la boquilla y la caña pueden favorecer o entorpecer.

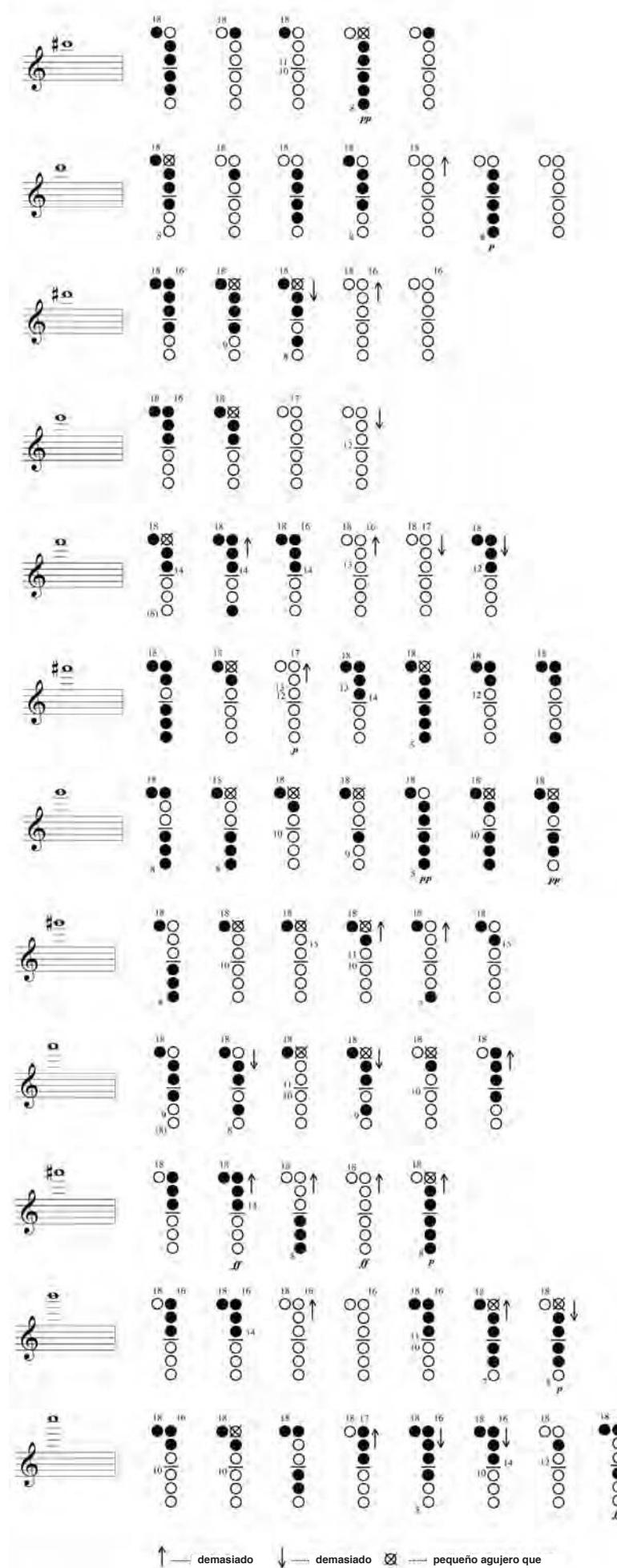
Todas las digitaciones son adecuadas para el clarinete bajo de Buffet Crampon, y con pequeñas adaptaciones en el Selmer y otras marcas.

También aquí el abrir o cerrar una pequeña llave suele ser suficiente.

### Las notas agudas

Con las digitaciones “abiertas” para do sostenido, re, re sostenido y mi6 se obtienen muy buenos resultados, especialmente, si alguna vez se tiene que tocar la parte del clarinete bajo en el “Kammerkonzert” de György Ligeti (1923-2006).

Tocar ligado no supone ningún problema, pero con picado existe el riesgo de que no se consiga el “overblowing”.



↑ — demasiado alto      ↓ — demasiado bajo      ☒ — pequeño agujero que debe ser abierto

A continuación siguen las

### Notas extremadamente agudas

Estas digitaciones son orientadas para la parte 8m: Cuartos de tono por encima de lo que se considera con mi instrumento. Pero (y algunas veces mucho) una boquilla o marca de instrucción

Las últimas tres notas se tocan porque creo sencillamente que

Andar con zancos por un campo de fútbol es un juego de niños si se compara

Ahora a algunos lectores les mienten: "Entre mis grabaciones en directo de un 'Chimaera' de Enrique Raxach, escucho como Harry oigo como este Harry toca el laúd"

No se puede negar, es verdad que la nota, como en esa grabación, no suena. Si por cada vez que hubiera metido un euro en el instrumento, tendría ahora unas dimensiones

Un consejo de todo corazon: si tienen la intención de escribir algo que realmente desean utilizar un instrumento mejor que utilicen el requisito de la posibilidad de que el clarinete sea un instrumento de júbilo y de emociones positivas.

A continuación siguen las digitaciones para las:

## Notas extremadamente agudas.

Estas digitaciones son orientativas (véase también parte 8m: Cuartos de tono), y funcionan para mí con mi instrumento. Pero pueden cambiar (poco o algunas veces mucho) utilizando otras cañas, boquillas o marca de instrumento.

Las últimas tres notas están entre corchetes porque creo sencillamente que se deberían olvidar.

Andar con zancos por una ladera con hielo es un juego de niños si se compara con tocar estas notas.

Ahora a algunos lectores les invaden ciertas dudas, mientras piensan: "Entre mis queridos elepés hay una grabación en directo de un tal Harry Sparnaay con "Chimaera" de Enrique Raxach, y ahí diría que realmente oigo como este Harry toca el la sostenido más agudo".

No se puede negar, es verdad. A veces aparece la nota, como en esa grabación. Pero muchas veces no suena. Si por cada vez que no consigú esta nota hubiera metido un euro en la hucha, mi piscina tendría ahora unas dimensiones mucho más grandes.

Un consejo de todo corazón a compositores que tienen la intención de escribir notas de este tipo: Si realmente desean utilizar un registro tan agudo, es mejor que utilicen el requinto. Y, en este registro, la posibilidad de que el clarinetista les abrace lleno de júbilo y de emociones positivas es mínima.

# ¿NOS PONEMOS DE PIE O NOS SENTAMOS? LA POSTURA AL TOCAR

Sigue habiendo muchos clarinetistas a los que el trajín con el clarinete bajo no les hace ninguna gracia, así que cuando el clarinete bajo se convirtió en instrumento principal en el Conservatorio de Ámsterdam los comentarios eran continuos.

Los mismos escépticos opinan que un clarinete bajo no es más que un clarinete en si bemol “grave”, y que por ello así debería sonar. En mi opinión esto demuestra una visión bastante limitada: simplemente sólo ven el diámetro del tubo y la boquilla. Por analogía, ¡un contrabajo sonaría como un violonchelo grave! Totalmente absurdo.

Un clarinete bajo no es un clarinete “grave”, un clarinete bajo es un clarinete bajo, un instrumento en sí, miembro de la familia del clarinete.

En el pasado se solía recomendar a aquel clarinetista que no tenía demasiado talento que se dedicara a tocar el clarinete bajo.

En la actualidad, con las complicadas partituras contemporáneas escritas especialmente para el clarinete bajo, se piensa de forma distinta. El clarinetista que toca el clarinete bajo como instrumento adicional y debe cogerlo en una composición moderna ya no se siente igualmente cómodo.

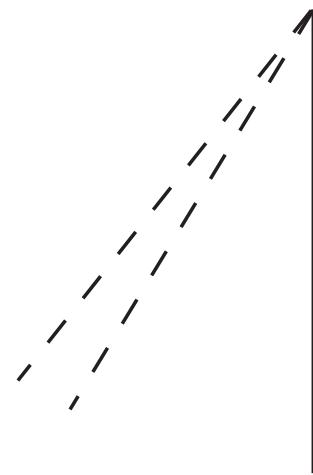
El desprecio hacia el instrumento prácticamente ha desaparecido. Solamente en las audiciones para un puesto en una orquesta se siguen encontrando a veces majaderías. Sobre este tema volveré extensamente más adelante.(véase capítulo 9)

El parecido más importante entre el clarinete y el clarinete bajo es el ángulo que debe formar la boquilla al ponerla en la boca. Este ha de ser el mismo que al tocar el clarinete en si bemol; es decir, mantendremos un ángulo de unos 40/45°.

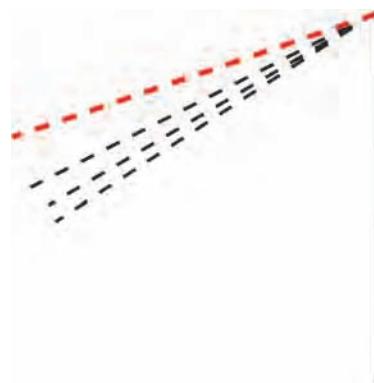
Para poder conseguir este ángulo también es muy importante la forma del tudel del clarinete bajo.

Los modelos más antiguos de Buffet Crampon, Selmer y Yamaha ocasionan bastantes problemas, debido a que el ángulo es más grande.

Esto dificulta el tocar en un registro agudo, sufriendo a la larga tirones en el cuello.



En los modelos antiguos de Selmer y Yamaha el ángulo alcanza 60° o más y el de Buffet más de 55°, y con el viejo modelo de material sintético de Selmer (hasta Mi bemol) el ángulo está nada más y nada menos que entre 70 ° y 75 ° (línea superior).



Como se puede ver, en los modelos antiguos la boquilla entra en la boca con un ángulo tal que casi se puede hablar de un “Schalltrichter hoch” (Campana arriba), tal y como se indica en cantidad de partituras del romanticismo tardío de, entre otros, Gustav Mahler (1860-1911).

En caso de ser propietario de un modelo del tudel antiguo, no es necesario ir rápidamente al Banco asacar dinero para comprar un modelo de tudel nuevo, ni tampoco concertar una cita con su fisioterapeuta. Lo único que debe hacer es, al tocar sentado, colocar la campana del clarinete bajo en el suelo con algo de inclinación hacia usted. Tocar sentado de esta manera requiere el uso de una correa, para evitar que en los pasajes con notas “abiertas” el instrumento eventualmente se caiga hacia adelante.

Al tocar de pie, debe mantener el instrumento a un lado de su cuerpo, de forma que la boquilla se pueda introducir mejor en la boca.

Con los modelos antiguos se tienen que intentar salvar unos 20°.

Si no se apoya el instrumento un poco inclinado en el suelo, estará tocando en realidad con el clarinete constantemente elevado. Como ya he mencionado anteriormente, esto es especialmente agotador, y ocasionará problemas al tocar en registros agudos, ¡y no hablemos de conseguir un buen picado!

Una diferencia muy grande entre tocar el clarinete bajo o el clarinete en si bemol es la interpretación del picado. La interpretación del picado resulta muy difícil e incómoda para los principiantes. Al realizar ejercicios de picado como los siguientes (usted mismo puede hacer muchas variaciones):

A musical score for a picado exercise. The score is in G major (indicated by a G clef) and 4/4 time. The first measure shows a continuous eighth-note pattern starting with a bass note. The second measure continues the pattern. A repeat sign is placed after the second measure, followed by the word "Etcétera". The notes are primarily eighth notes, with some sixteenth-note patterns appearing in the second measure.

cualquier clarinetista encogerá los hombros como si nada, hasta el momento de tener que tocarlo en un clarinete bajo; entonces ya no sentirá lo mismo. Aunque las digitaciones sean las mismas que en el clarinete en si bemol, no resulta lo mismo en absoluto al tocar en picado.

Colocar el instrumento inclinado es imprescindible con los modelos antiguos a causa de la posición de la boquilla y para la calidad del sonido. Su cuello también le quedará eternamente agradecido.

(Al final del capítulo ampliamos la cuestión de la calidad del sonido).

En los nuevos modelos de Buffet y Selmer el ángulo está situado entre los 40º y 45º, o sea, igual que el ángulo considerado como el ideal al tocar el clarinete.

Es evidente que los modelos nuevos son más adecuados para tocar tanto sentado como de pie. El ángulo del Selmer es más bien cerrado (parecido al tudel del modelo “alemán” de Wurlitzer), por lo que, al tocar de pie, el instrumento se acerca más al cuerpo. Algo más incómodo pero indudablemente no imposible.

Tocar sentado (con la pica del instrumento) es normal cuando lo hacemos en conjuntos u orquestas, y hasta hace poco también se hacía así al tocar solos. Si en la actualidad tocamos solo, en dúo e incluso en trío, se aplicará el modo de tocar de pie. Al tocar de pie es importante deshacerse inmediatamente de la antigua correa. Se tendrá que utilizar la correa siguiente o una parecida:



Al enganchar la correa desde la espalda y por encima de los hombros al cinturón del pantalón y al instrumento, el peso del éste recae sobre la espalda, liberando así la tensión en el cuello.



Probablemente ahora pensará en lo raro que se ve la correa, como si el pantalón amenazara con caerse. No hay que olvidar que los tiempos en que tocábamos con pantalones vaqueros y camisa ancha ya acabaron; ahora con una bonita americana la correa apenas se ve.



Dúo LEVENT / Cervantino Festival 2009 – Guanajuato/México

Si se está acostumbrado a la antigua correa y ahora se cambia a la correa en cuestión, se sorprenderá del retorno a la flexibilidad. Su cuello le quedará de nuevo agradecido con el paso del tiempo.

Naturalmente yo también usé en mis comienzos la correa normal, aunque, después de tocar algunos años así, solo conseguía recolocar mi cuello con un buen masaje o una ducha bien caliente después de tocar.

Abajo, en la foto del estreno italiano de “Time and Motion Study 1” de Brian Ferneyhough (1943), durante el Festival de Macerata, presentado por el compositor Fernando Mencherini (1949-1997), se puede ver cómo todavía utilizaba la antigua correa.



Festival de Macerata, a derecha Contrabajista Stefano Scodanibbio

Desaconsejo enérgicamente, si al principio tiene problemas de equilibrio, el uso de soporte de barriga para mantener apartado el instrumento del cuerpo. Dicho soporte es muy incómodo, tiene una apariencia



Tudel Selmer

Tudel Buffet Crampon

poco natural, y es contraproducente para la respiración. Es mejor utilizar una pica larga que se puede mandar hacer en cualquier herrería.

Especialmente mis alumnos en posesión del modelo nuevo de Selmer consideran más confortable tocar de pie con una pica larga que con una correa. Esto es debido a la construcción del nuevo cuello del Selmer con curva cerrada, acercando más el instrumento al cuerpo.

Con la pica larga se puede suprimir esta molestia.

Las correas utilizadas por saxofonistas y fagotistas tampoco son aconsejables para el clarinete bajo, ya que los brazos disponen de menos espacio para poder moverse con flexibilidad. Esto conlleva una postura forzada que entorpece la respiración. Yo mismo he probado estas correas, pero me han resultado muy incómodas.

Una correa como la que recomiendo, sujetada al cinturón del pantalón, le ofrece una sensación de mayor libertad, convirtiendo el tocar de pie en un juego de niños.



### **Algo sobre el sonido.**

Actualmente también hay a la venta unas hermosas campanas de madera. En las notas más graves, efectivamente ofrecen una (pequeña) diferencia en el sonido. Una gran desventaja, aparte del precio, es que el instrumento se va convirtiendo en más pesado, lo cual, al tocar de pie, influirá lentamente de forma negativa. Si desea gastar mucho dinero por una pequeña diferencia en el sonido o por el aspecto más bonito del instrumento, pues no me haga caso; adelante. Pero si usted no consigue un buen sonido y su perseverancia para conseguirlo tiene límites, ni una campana de madera, ni un tudel nuevo o de oro mejorarán su sonido.

El sonido proviene de su interior, de su corazón. Es muy sencillo: si no puede producir un bonito sonido con su boquilla acoplada a un trozo de manguera de riego, creo que quizás será mejor se guarde su dinero en su bolsillo.

Estudiar notas largas y seguir estudiando más notas largas. Ya sé que no es la parte más placentera del estudio, pero es imprescindible para mejorar la calidad del sonido. Y cuando esto esté conseguido, entonces puede comprar lo que quiera.

### **La presentación en el escenario**

A veces observo cosas en el escenario que estorban bastante la escucha y disfrute de una interpretación, por lo que me gustaría detenerme un poco en este tema.

Nada de lo humano nos es ajeno, y por ello alguna vez puede ocurrir que no sea nuestro día; esperemos que no nos pase a menudo. Pero de esto se deduce que, afortunadamente, no somos máquinas.

Sin embargo, en algunas ocasiones queda embarazosamente claro que el músico sobre el escenario no está a gusto. Bien sea por la música que ha de interpretar o por el comienzo de una gripe que irradia incomodidad, el oyente lo nota, y seguirá la interpretación moviéndose con inquietud en su asiento. Debemos, en lo posible, intentar evitarlo.

Demuestre que usted también disfruta, porque seguramente se lo transmitirá al público. Pero eso no le da carta blanca para ofrecer un concierto, con una sonrisa radiante de felicidad y sin haber estudiado correctamente la partitura. Esto último es lo prioritario, y debe seguir siéndolo.

A veces puedo constatar la presencia sobre un escenario de jóvenes músicos muy talentosos actuando torpemente con las hojas de las partituras. Para evitar estas torpezas durante la representación, tenemos que incorporar a la preparación de forma habitual el cortar y pegar la partitura. Por muy molesto que sea cuando se trata de interpretar sobre todo música contemporánea, no podremos escabullirnos de la preparación, ya que forma parte de nuestra profesión.

Será conveniente evitar toda torpeza en escena. Esta torpeza podría ocasionar un ligero pánico en el intérprete, y despertar en el atento oyente la pregunta no deseada sobre si la pieza ha sido convenientemente estudiada.

Por lo demás, el llevar pantalones vaqueros rajados, la camisa por fuera de los pantalones, el pelo grasiendo y descuidado... o hacer un asentimiento tímido con la cabeza para agradecer los aplausos, no contribuirán a una interpretación inspirada, a no ser que la idea sea evocar un concierto retro de los años setenta.

Mi consejo: Toca una vez una obra delante del espejo y en compañía de amigos sinceros.



Harry Sparnaay - 1976

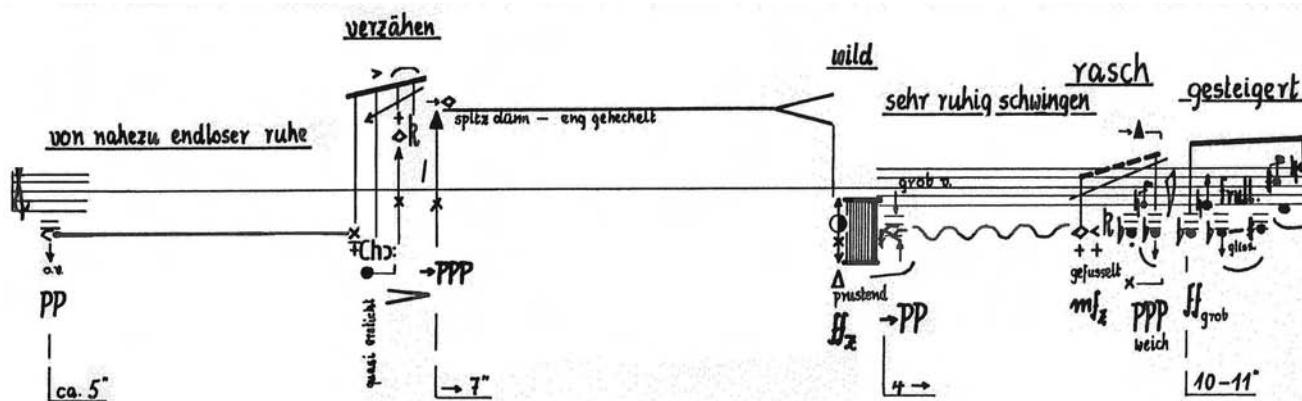
# TÉCNICAS ESPECIALES / EFECTOS

## "Slap tongue"

El "slap tongue" es un efecto muy útil y muy funcional, especialmente en el clarinete bajo. Es uno de los efectos a menudo recomendados, y supone una importante contribución a la paleta de colores.

Pero también es una forma de tocar realmente arriesgada, ya que no se puede descartar que la punta de la caña se rompa, se agriete o presente cualquier otro impedimento.

Una de las muchas interpretaciones de "Harry's Musike" (1972) de Hans-Joachim Hespos (1938), ©hespos eigenverlag HE 24, tuvo una duración exacta de doce segundos, debido a la acción de un "slap tongue" en el registro bajo seguido por un multifónico desgarrador:



Hans -Joachim Hespos – "Harry's Musike"

El "slap" fue increíblemente fuerte. El público estaba expectante en su asiento agarrotado y después... se hizo el silencio.

El multifónico desgarrador se convirtió en un suspiro patético y enseguida supe lo que ocurría. Miré hacia mi boquilla, pudiendo comprobar como colgaba la punta de la caña ..... después de tan magnífico "slap tongue".

¿Por qué hay riesgos al tocar el "slap tongue" ?

Con el músculo lingual se actúa como una ventosa contra la caña, a continuación se retira la lengua hacia abajo y se sopla. Es decir, se usa el músculo lingual y no los pulmones.

“Slap tongue” es una “acción de soplo” no una mera “succión”.

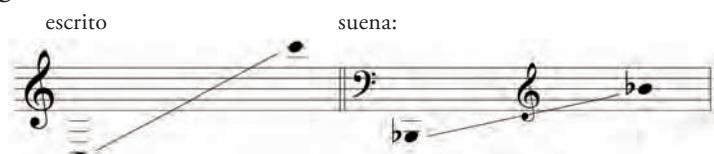
Tal y como también ocurre con la respiración circular (véase parte 8H), sería mucho más fácil de explicar si usted estuviera sentado a mi lado. Y ya que esto no es posible, podemos alegrarnos por el hecho de que buenos clarinetistas bajo se hayan tomado la molestia de dejárselo claro por medio de un video clip.

Mire y escuche a Michael Lowenstern a través del siguiente enlace:

<http://www.youtube.com/watch?v=Xt8GPZXBFi8>

Primero lea lo que yo he escrito, pruébelo a continuación y después mire el videoclip. ¡Éxito asegurado! Yo les digo a mis estudiantes que al principio no escuchen el resultado del sonido, porque sin duda sonará muy raro: desde unos chirridos horribles hasta un gemido impotente. Pero no hay que dejarse desanimar, hay que seguir adelante. Lo interesante del “slap tongue” es que la altura es la misma a la nota que se está tocando. Esto es realizable en un ámbito de tres octavas.

Registro:



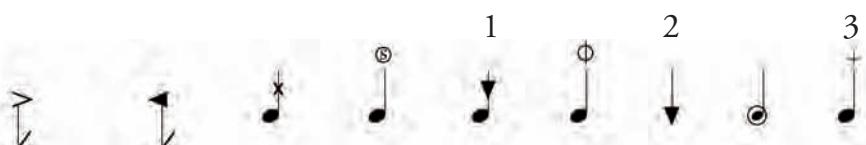
Pista 1

Así que se puede comenzar la nota con un “slap”, como una especie de “superacento”, y dejar que la nota siga sonando muy suave. “Muy suave” sólo es un ejemplo, porque puede ser aplicada cualquier otra dinámica deseada por el compositor.

Cuando se piden unos “slaps” más agudos que este do6, la altura del sonido no será la misma que la de la nota interpretada, y solo se escuchará una especie de timbre de percusión que ya no tiene nada que ver con la altura del sonido anotada.

No existe una notación fija ni definitiva del “slap tongue” y probablemente no llegue nunca. Sin embargo, esto no representa ningún problema, siempre que se especifique en la introducción de la obra.

A continuación se muestran algunas notaciones:



La notación 3 podría desconcertar si en la introducción no se recalca su uso, ya que hay compositores que la utilizan para indicar un sonido de llave (“key click”).

La notación 2 a veces representa un “slap tongue”, pero muchos compositores la utilizan para indicar que se ha de interpretar el sonido más grave posible. Finalmente la notación 1 también es utilizada para un “multifónico”.

En este contexto de notaciones diferentes es sumamente interesante consultar “NOTATION IN NEW MUSIC” (Universal Edition UE26902), de Erhard Karkoschka. Un mundo de belleza se abrirá ante usted, y después de la lectura del libro entenderá perfectamente por qué yo he pedido al compositor que sea MUY claro en su introducción si no desea experimentar extrañas sorpresas (que tampoco desean los intérpretes). El compositor porque no oirá lo que pretende, y el instrumentista porque le dirán que lo interpreta mal.

Ya que el “slap tongue” es una técnica que requiere cierta preparación por parte del músico, resulta prácticamente imposible realizarla repetidamente durante mucho tiempo y con cierta rapidez. Debido a la manera relativamente agresiva de mover el músculo lingual, éste se cansará notablemente después de un rato tocando “slap tongues”.

Una página entera de “slaps” realmente no es aconsejable, aunque haya personas que no tengan ninguna dificultad, pero esto es en realidad excepcional. Si el compositor desea que se interprete su obra lo debe tener muy en cuenta.

Se puede afirmar que en un tempo de 120 se podrán tocar cuatro semicorcheas por cada tiempo, siempre que no se prolongue mucho la acción.

Un “slap tongue” en medio de una escala, a pesar de ser posible, es aún más arriesgado.

Véase “Duo”, para clarinete bajo solo (1988), de Theo Loevendie (1930), ©Peer Musik Verlag y publicado por Attacca – Babel 8945-1 DDD:



Theo Loevendie - “Duo”

El riesgo de que la caña se rompa por falta de tiempo de preparación es considerable.

Para disfrutar de un “slap tongue” virtuoso se sugiere escuchar las grabaciones del clarinetista bajo y compositor Evan Ziporyn (1959). No parece experimentar ninguno de los problemas anteriormente mencionados, tanto si se trata de la velocidad como de la cantidad de “slap tongues”; todo parece un juego de niños para él.

A continuación un ejemplo de su “Partial Truths”, publicado por Airplane Ears Music en 1999:

from "Partial Truths" by Evan Ziporyn, ©1999 Airplane Ears Music (ASCAP)

4

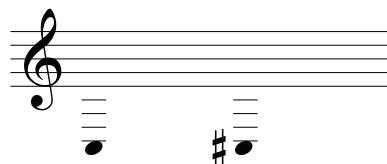
**Medium, steady**  
slap tongue all low register notes

**subtle and evolving blurring**  
**of fundamental and partial**

*p*

## Trinos, trémolos y bisbigliando

En general tocar trinos no supone un problema insalvable; sin embargo, un trino en do/do sostenido en el registro grave resulta prácticamente imposible de tocar en todo clarinete bajo.



Se ha añadido una llave extra en mi clarinete bajo a Buffet Crampon, para poder así tocar ese trino. En honor a la verdad, debo admitir que más bien se trata de un capricho más que de una adaptación necesaria, ya que en toda mi carrera solamente me he encontrado una vez con una composición donde estaba escrito este trino. Y... ¿a qué no lo adivina? mi clarinete bajo todavía no estaba equipado con aquella llave. Afortunadamente, se pudo negociar con el compositor en su momento.

Quiero pedirles a los compositores que indiquen claramente cómo se deben interpretar los trinos. En la música contemporánea es muy habitual el trino a distancia de segunda menor. Pero hay compositores que no lo quieren así, y pretenden algo diferente sin que quede reflejado de forma clara en la partitura.

Si el compositor desea un trino con la nota superior, le recomiendo la siguiente notación como la solución:



Y para la nota inferior creo que esto sería lo mejor:



Esta notación determina con absoluta claridad lo que se espera de los clarinetistas bajos. Para el intérprete no se originan interrogantes, y el compositor queda exento de sorpresas desagradables.

Debemos dedicar más atención a los trémolos, ya que acechan problemas sustanciales e incluso algunas imposibilidades.

Por comodidad, dividimos el clarinete bajo en tres registros. A continuación volvemos a dividir el primer registro en dos segmentos

(I a y I b):

1 ----- II ----- III -----  
1a----- Ib-----

Cuando miramos la parte grave (I a) del primer registro, podemos constatar que en ella prácticamente todo es posible.

“Fenomenal”, le oigo decir al compositor, “todo es posible”.

Leyendo esto, empezará a afilar los lápices, frotándose las manos. Sin embargo, será mejor que espere, porque le debo desilusionar un poco. Tan pronto como el trémolo se refiera a un intervalo grande, el clarinetista bajo necesitará algún tiempo para poder cerrar todas las llaves.

Imagínese que el compositor haya pensado por ejemplo escribir el do grave (do3) con el sol4 como trémolo:

Entonces no estará de más saber que por cada movimiento, incluyendo algunas llaves combinadas, el clarinetista bajo debe cerrar 16 (dieciséis!) llaves. Esto se puede llevar a cabo siempre y cuando se escriba un tiempo tranquilo. Si el tempo es demasiado “allegro”, se puede olvidar del do grave. Sin tener en cuenta los considerables ruidos adicionales producidos por las llaves al tocar un trémolo semejante, es realmente una utopía esperar una interpretación rápida del mismo.

### Los trémolos utilizando la llave 13

Los trémolos entre las notas de I a y I b del primer registro sólo se pueden realizar con ayuda de las llaves laterales.

La nota inferior de los trémolos escritos a continuación sonará mucho más clara que la nota superior. En los primeros trémolos, contando desde el do4 el tono superior es claramente débil. Conforme se va subiendo desde este do4, mejorará el equilibrio entre ambas notas. Un tempo más rápido entrará entonces dentro de lo posible.

A partir del do4 existen las siguientes posibilidades, utilizando la llave 13.



A pesar de todo, un compositor desea que uno de estos trémolos suene claramente mucho más fuerte.

El compositor holandés Roderik de Man (1941) escribe un tiempo de la negra de 160 en su obra “Yuxtaposiciones” para clarinete bajo y cinta (2008), © Periferiamusic:

Musical score for Roderik de Man's "Yuxtaposiciones". The score includes parts for Bassoon (B.cl. bassoon) and Tape (ctd part). The bassoon part consists of six measures of sixteenth-note tremolo. The tape part consists of two measures of sixteenth-note tremolo. Measure numbers 08.03 and 08.06 are indicated above the tape part. The score is in common time (indicated by '160') and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *3* (a performance instruction).

Roderik de Man – “Yuxtaposiciones”

Así lo desea también el joven compositor catalán de gran talento Oriol Saladrigues (1975) al final del compás 96 de su obra “Magma”, para clarinete bajo y cinta (2007), ©Periferiamusic:

Musical score for Oriol Saladrigues' "Magma". The score includes parts for Bassoon (Cl.) and Tape (ctd part). The bassoon part consists of a series of sixteenth-note tremolo patterns. The tape part consists of a sustained tone with slapping effects. Measure numbers 95 and 96 are indicated. Dynamic markings include *p*, *<mf>p*, *mf*, *p*, *<mf<f>p*, and *f*. The score is in common time and includes a performance instruction "slaps" at the end of measure 96.

Oriol Saladrigues – “Magma”

Utilizando las llaves laterales, la dinámica escrita es absolutamente imposible. Existe una curiosa y quizás algo rebuscada solución que, sin embargo, funciona perfectamente, aunque requiere una gran agilidad por parte del clarinetista bajo.

La solución es tocar el si bemol con la **mano derecha** (llaves 17 y 18) y seguir tocando las notas graves con la mano izquierda, como es habitual. Esto significa quitar rapidísimamente la mano derecha

del apoyo del pulgar, para poder manejar las llaves 17 y 18. Es complicado, pero el uso hace al maestro, y la recompensa es un resultado extraordinario. De esta manera ambos notas son iguales en volumen, y de muy buen sonido. El público, a su vez, quedará profundamente impresionado por el virtuoso movimiento.

Estos son los trémolos posibles.



Pista 3

### Los trémolos utilizando la llave 12

Podemos tocar los siguientes trémolos utilizando la llave 12; la dinámica es similar a lo dicho anteriormente con respecto a los trémolos con la llave 13:



Pista 4

El tremolo fa/la y el trino sol/la se puede tocar también de la manera habitual con la llave la (llave 17) y el trino sol sostenido/si bemol con las llaves 17 y 18. De esta forma aumenta ligeramente el grado de dificultad pero en cambio la calidad del sonido es mucho mejor.

Los trémolos entre los registros I y II se han de ejecutar lentamente. Cuando haya que interpretarlos con rapidez, habrá que recurrir de nuevo a las llaves laterales, aunque esto limite las posibilidades.

### Los trémolos utilizando las llaves 12 y 13

Si utilizamos las llaves laterales 12 y 13 a la vez, podemos hacer sonar los trémolos que figuran a continuación. En lo que respecta al tempo, no hay restricción alguna.



Pista 5

La dinámica es la misma que la anteriormente citada en el uso separado de las llaves 12 y 13. A medida que vamos subiendo, las notas más agudas se harán cada vez más claras, y mejorará el equilibrio entre ellas.

### El segundo registro

Existen también posibilidades de trémolo en el segundo registro, no obstante, a raíz del cambio de llave de registro después de tocar el mi5, muchos trémolos sólo serán posibles en un tempo más lento y algunos incluso completamente imposibles. Los trémolos que se puedan tocar en un tempo rápido son los que se sitúan dentro de estos dos intervalos:

1. si4 – fa sostenido5.

escrito

suena

y

2. re sostenido5 – do6.

escrito

suena

Dentro del primer intervalo todo es posible. Dentro del segundo intervalo, los trémolos se hacen más lentos a medida que el trémolo se hace más grande.

Debido a que en el trémolo sol5 / si bemol5 tenemos que aplicar un llave de ayuda/auxiliar (llave 10), el si bemol sonará algo más grave.

Si realmente se quiere tener un trémolo entre las notas incluidas en el intervalo si4/ re5 hasta do6, se deberá escribir considerablemente más lento.

Podremos alcanzar una velocidad máxima de cuatro semicorcheas igual a 100, y de ninguna manera más rápido.

Todo se vuelve bastante más difícil y lento, al no poder dejar puesto el dedo anular de la mano derecha, tal como se suele hacer en el clarinete normal.

El dejar puesto el cuarto dedo tendrá consecuencias nefastas, ya que incluso un ligero roce de la llave puede originar que no se pueda producir, o sólo en parte, el cambio necesario de llave de registro. Teniendo como consecuencia un salto de armónico hacia un registro más agudo.

Algunos trémolos serán posibles entre los registros II y III gracias a las llaves auxiliares. Si tocamos con “Overblowing” el do sostenido6 y el re6, empleando las digitaciones del fa sostenido4 y del sol4:

A musical staff in treble clef. The first measure contains a sharp sign, a whole note, and a bar line. The second measure begins with a sharp sign and contains a half note.

se podrán tremolar estas notas a partir del sol5:



## Pista 6

En el aspecto técnico la embocadura puede ser muy traicionera. Se tiene que hacer acopio de paciencia para averiguar cómo adaptar labios, presión de aire, cavidad bucal, etc. En este caso la caña es de vital importancia; si utiliza una caña algo dura ya puede empezar a olvidarlo. Realmente no resulta nada fácil, y existe el riesgo de “underblowing”.

## **El tercer registro**

El tercer registro es el más problemático, por lo que es recomendable escribir trinos en lugar de trémolos. Los clarinetistas bajo siempre suelen procurar vencer las dificultades. Algunas notas son producidas por tránsito de armónico. Cuando dos digitaciones sean casi iguales o, a veces, totalmente idénticas, hacer un trémolo queda totalmente descartado. Sencillamente son las limitaciones de nuestro instrumento.

Si esto, como compositor, le resulta frustrante, debe pensar que un pasaje con “Flatterzunge” o “slap tongue” para un violín o un pasaje de cuartos de tono para un piano tampoco entran dentro de sus posibilidades. Se puede hacer mucho, e incluso a veces hacer posible lo imposible, pero no todo es posible. Existen algunos límites.

### “Bisbigliando” (susurrando en italiano)

Podríamos denominar esto como un “trino de color”.

Un trino con la misma nota, y casi siempre interpretado en una dinámica baja.

El “bisbigliando” es un recurso frecuente, y a muchos compositores les encanta. Interpretado en el clarinete bajo suena realmente fabuloso.

La joven compositora coreana Sungji Hong (1973) escribió en 2005 para la clarinetista bajo inglesa Sarah Watts el fascinante y muy colorido “Black Arrow”, para clarinete bajo y cinta. Ella escribe el “bisbigliando”, que aquí se llama “timbral trill (t.t.)”, de esta manera:

The image shows a musical score for bass clarinet (B. Cl.) and a spectrogram below it. The score is page 45, measure 1:57. It features a trill (t.t.) instruction above the staff, dynamic markings (pp, mp, pp, pp, pp, mf), and performance instructions (sffz, pp). The spectrogram shows the sound envelope corresponding to the musical notes, with a prominent low-frequency band and some higher frequency harmonics.

Sungji Hong – “Black Arrow”

Es posible solicitar una grabación de Sarah Watts a la compositora ([www.sungjihong.com](http://www.sungjihong.com)), o a la misma a Sarah Watts (Vea capítulo 13)

Aquí tenemos todas las posibilidades.

En todas las notas siguientes, el “bisbigliando” se hace posible por medio del uso de la llave/las llaves indicadas.

This technical diagram illustrates various fingerings for trills on a bass clarinet. It consists of four staves of musical notation, each with numbered fingerings (1 through 4) indicating different techniques. The first staff shows a series of trills using fingers 1-4. The second staff shows trills using fingers 2-2. The third staff shows trills using fingers 3-4. The fourth staff shows trills using fingers 1-16. The fingerings are indicated by numbers above or below the notes, often with additional subscripts like 'b' or 's'.

- 1 - Pequeño cambio
- 2 - A tocar con el pulgar de la mano derecha (que tiene que salir pues del apoyo del pulgar).
- 3 - Cambio grande, casi un cuarto de tono.
- 4 - No es posible con Selmer.

El compositor italiano Claudio Ambrosini (1948) añadió incluso otra variante especial en su “Capriccio, detto l’ermaphrodite” (1983), © Claudio Ambrosini. Al interpretar el “bisbigliando” con diferentes llaves, aparecen pequeños matices de color maravillosos.\*

Claudio Ambrosini – “Capriccio, detto l’ermaphrodite”

Naturalmente, esto también es posible después de haber trabajado un tiempo con la mayoría de las digitaciones indicadas anteriormente.

En el registro más grave sólo existen posibilidades en los modelos muy antiguos (Vea parte 8m: Cuartos de tonos).

\* Ambrosini utiliza una numeración diferente de las llaves, ya que comienza con la llave de registro. Su número 20 es el número 4 en mi diagrama, su 17 es 5, 14bis es 8b, "i" es índice, "m" es el dedo medio.

## Flatterzunge/Frullato

La palabra alemana “Flatterzunge” (literalmente “lengua vibrante”) es de uso común. Equivale a producir una “R” sonora mientras se sopla. En Italia y España se utiliza el término “Frullato”.

“Don Quijote” (1897), de Richard Strauss (1864-1949), contiene un ejemplo (quizás el primero) del uso del “Flatterzunge”.

El compositor pide a los metales, los dos clarinetes y el clarinete bajo tocar un “Flatterzunge” (aquí llamado “Zungenschlag”, golpe de lengua), para imitar los balidos de las ovejas. Al final de la segunda variación, se encuentra el siguiente pasaje en las partes de los clarinetes:



Partitura: Dover Publications, NY – [www.doverpublications.com](http://www.doverpublications.com)

Existen dos maneras para producir la “R” sonora: con la lengua o con la úvula (“campanilla”). Si se toca con la úvula, hablamos de un “quasi Flatterzunge”. Ambas maneras son utilizadas.

En la obra de Alban Berg (1885-1935) “Drei Stücke Opus 5” (1913) para clarinete y piano (estreno el 17 de octubre de 1919 – ©Universal Edition UE-7485), se aplican las dos.

Y al final de la tercera parte:

Alban Berg – “Drei Stücke” para clarinete y piano

Personalmente prefiero el “Flatterzunge” con la úvula. De este modo suena más estable, y la afinación no se ve afectada, o apenas. En el cambio, el “Flatterzunge” con la lengua a veces suena como “escupiendo”, y sí puede llegar a afectar seriamente al sonido: por encima del sol5 la afinación bajará notablemente.

¿A qué se debe esto?

El movimiento de la lengua requiere espacio en la boca, y por ello la embocadura deberá relajarse algo; como consecuencia, la afinación lógicamente se verá afectada. Problemas parecidos se presentan también ejecutando el “Flatterzunge” con la úvula; sin embargo, no comienzan a notarse hasta por encima del fa6. El efecto sobre la afinación incluso usando la úvula puede tener la siguiente explicación: lo mismo que al cantar, al tocar notas agudas se reduce la cavidad bucal, y se debe acercar más la lengua al paladar. El “Flatterzunge” con la úvula precisamente obliga a bajar la lengua un poco, ya que la úvula debe vibrar, y para ello hace falta que la cavidad bucal se abra un poco más.

¡Es por lo tanto una contradicción!

También en este caso (véase parte 8a: “Slap tongue”) siempre habrá personas excepcionales que no tendrán ningún problema para poder tocar el “Flatterzunge” en el registro extremo agudo.

Pongo como ejemplo a uno de mis alumnos, que no mostró problema alguno con el fragmento siguiente de “Time and Motion Study 1”, para clarinete bajo solo, de Brian Ferneyhough (1943):

Brian Ferneyhough – “Time and Motion Study 1”

Sin embargo, son y seguirán siendo apenas unos pocos.

Si a pesar de todo se desea una deformación del sonido en el registro agudo que se parezca un poco a un “Flatterzunge”, una solución muy buena y viable es añadir la voz. El joven compositor catalán Oriol Saladrigues (1975) lo escribe en su obra “Magma”, para clarinete bajo y cinta (2007), ©Periferiamusic.

6

Magma - Oriol Saladrigues

Cl. 79

con voce  
fff senza dim.

80

Oriol Saladrigues – “Magma”



El “Flatterzunge” con la úvula se puede realizar sin grandes problemas desde el do grave hasta el fa6.

escrito (si bemol)      suena



Si se desea realizarlo en un registro más agudo, se debe escribir una dinámica considerablemente más fuerte.

La notación suele ser la misma en prácticamente todas partes, siendo la más común la siguiente:



Por ejemplo, en “Solo Identity 1”(1972), para solo de clarinete bajo solo, del compositor neerlandés Jos Kunst (1936-1996), ©MCN-Países Bajos:

(57)

ff

6

2

Jos Kunst – “Solo Identity 1”

Y en “Difonium” (1974), para clarinete bajo y cinta, del compositor belga Lucien Goethals (1931-2006). ©CeBeDeM – www.cebedem.be

Lucien Goethals – “Difonium”



Harry Sparaay      Lucien Goethals      Karel Goeyvaerts  
1974: estreno en Gante – Bélgica de “Difonium”, de Lucien Goethals, y de  
“You’ll never be alone anymore”, de Karel Goeyvaerts

Ahora bien, escribiéndolo con cuatro rayas, para que no genere confusión.

Ya que esto

también puede ser interpretado así:

Y esto:

puede ser interpretado, en un tiempo lento, así:

También se utiliza esta notación

Y, para ser sincero, me agrada bastante, pero...

si para el compositor polaco Kazimierz Serocki esto se corresponde con un “Flatterzunge”,  
para el compositor holandés Theo Loevendie (1930) refleja un trémolo:



“Music for bass clarinet and piano” (1971), ©MCN-Países Bajos.

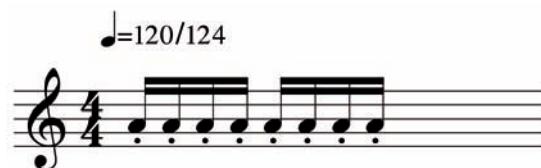
Así que vuelve la posibilidad de confusión.

Por lo tanto, lo mejor será que decidamos que a partir de ahora la notación con cuatro rayas es la única notación para el “Flatterzunge”:



## Doble picado

Cuando hablamos de picado, podemos asegurar que se pueden tocar sin demasiados problemas cuatro semicorcheas en un tiempo, siempre que el tempo de la negra oscila entre 120 y 124.



¡Naturalmente, no estamos hablando de tocarlo durante dos páginas seguidas!

Lamentablemente tocar con doble picado no forma parte (todavía) de la formación de los clarinetistas, aunque sí lo practican casi todos los demás instrumentos de viento. No me preguntén el motivo pero la palabra “tradición” vuelve a salir a la superficie. La misma “tradición” que también parece entrar en juego cuando hablamos de modular el vibrato.

A pesar de ello, a veces necesitamos este recurso, si un compositor está trabajando con semicorcheas en un tempo más elevado del anteriormente mencionado. Esto se puede observar en el trío para clarinete bajo, violonchelo y piano “Three Players” (1985), de Simon Bainbridge (1952), © United Music Publishers Ltd.:

The image shows a page of musical notation for three instruments: bass clarinet, cello, and piano. The piano part features a continuous sixteenth-note pattern. The cello part includes a sustained note with a grace note and a dynamic instruction 'poco a poco --- Nat'. The bass clarinet part also includes a sustained note with a grace note and a dynamic instruction 'Sulito'. The notation is in common time with a treble clef for the bass clarinet and a bass clef for the cello and piano.

Simon Bainbridge – “Three Players”

El tempo aquí es de 144 para la negra, y esto es realmente excesivamente rápido para un picado simple.

“BIRDS”, para clarinete bajo y cinta, de Luigi Ceccarelli (2008- ©EDIPAN), también requiere el doble picado. Aunque el tempo sea más lento que en la obra de Bainbridge (la negra es “solamente” 127), se aplica durante tanto tiempo seguido que el uso del doble picado también aquí es imprescindible. Después de todo, usando un picado simple el tempo bajaría al cabo de unos compases a 124, luego a 120 y, un poco más tarde, uno se encuentra con la lengua atascada.

Luigi Ceccherelli – "Birds"

Así que en estas obras se ha de aplicar el doble picado, pues sólo existen dos opciones:

O se comienza a estudiar el doble picado, o se eliminan estas obras.

Y lo último sería lamentable, ya que se trata de composiciones fantásticas.

Así que ... ja estudiar!

Es sumamente importante que el compositor sepa que, para muchos clarinetistas bajos, tocar un doble picado hasta ahora no es algo normal y que no todos los instrumentistas están dispuestos o son capaces de practicar el doble picado únicamente por una composición.

Por ello, en este caso, también es mejor averiguar primero si el clarinetista bajo en cuestión controla esta técnica (o quiera aprenderla), para evitar desagradables sorpresas. A no ser que el compositor desee que su obra, que debería ser interpretada con una velocidad de 140, baje a un tempo de 120. Es cierto que esto alargaría la duración, y por tanto será estupendo para los derechos de autor, pero no creo que el compositor esté deseando semejante interpretación.

Aunque el doble picado (todavía) no es muy corriente, mi opinión es que sí deberíamos empezar a estudiarlo. Para llegar a dominar el doble picado en realidad hay sólo un ejercicio de importancia: la lengua hace el movimiento "tk tk tk tk tk", mientras se tiene la boquilla en la boca y se sopla. Sobre todo la "k" suena bastante pobre al principio.

No se debe empezar en el registro bajo. Al principio las notas graves son considerablemente más complicadas, por eso recomiendo empezar con do4 o más agudo. Se podría comenzar así:

etcetera. Pista 9

Y cuando se logra un mayor control:



A musical score for a bass clarinet. It consists of two staves of music. The top staff starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 60 \rightarrow 80$ . The notes are primarily eighth-note heads with stems pointing down, interspersed with sixteenth-note heads and rests. A section of sixteenth-note heads is labeled "TKTKTKTK simile". The bottom staff continues the melodic line with eighth-note heads.

etcetera.  Pista 10

Para la línea ascendente se usa el picado normal, y para la línea descendente el doble picado. Es necesario que comience poco a poco, más o menos en un tempo 92, que no se alargue y, sobre todo no escuche el resultado que suena, ya que éste al principio sonará más a una enfermedad grave de garganta que no a un intento serio de producir una nota de clarinete bajo.

Una carrera musical requiere tiempo, y a veces mucho. Sin embargo, poco a poco considerará natural el movimiento en la boca, y podrá aplicar el doble picado.

Se alegrará, créame.

## Tocar con aire (sonido eólico).

Tenía ocho años cuando volví a casa después de mi primera clase de acordeón.



“Ya sé tocar una canción”,  
informé con entusiasmo.

Mis padres se sentaron con interés en el sofá, cogí el acordeón y, a continuación, empecé a tirar del fuelle. Se oía el sonido de una brisa susurrando apaciblemente.

- Se llama “El viento”-, expliqué con orgullo.

Queda claro que la imaginación y las ideas originales ya las tenía presentes desde pequeño.

Sin aire no hay sonido.

Nuestro “ser” musical depende de él. Dedicamos muchos años de estudio para conseguir la reproducción de un sonido lo más puro posible. La exclusión de aire “falso”, en el sonido, es absolutamente prioritaria.

¿Y qué pasa ahora?

Ahora el compositor, al que no le importan en absoluto nuestros desvelos por conseguir un sonido limpio, añade el efecto “aire”. ¿Y cuál es el resultado? ...Pues que funciona perfectamente.

Debido al tamaño más grande de la boquilla y el diámetro del tubo en comparación con el clarinete, tocar con bastante aire adicional en el sonido surte muy buen efecto con el clarinete bajo. Y, por tanto, es una adición más en la impresionante y larga lista de efectos del clarinete bajo, que además funciona perfectamente.

Hay, de nuevo, muchas maneras para anotar el tocar con aire o sonido eólico.

En 1989 el compositor japonés Takayuki Rai (1954) escribió para mí “Sparkle”, para clarinete bajo y cinta (©MCN-Países Bajos).

En esta composición, además de un empleo virtuoso de multifónicos y “key clicks” (sonidos de llaves), hace uso del efecto del aire:

Takayuki Rai – “Sparkle”

Y su ex alumno Shu Matsuda (1974) escribe en su obra “Enlargement”, (2005), para clarinete bajo y “sistema de ordenador interactivo”, sonidos de aire en combinación con sonidos de llaves y “slap tongue”, de la siguiente manera:

Shu Matsuda – “Enlargement”

Sonido de llave con altura      slap tongue      sonido de aire

Brian Ferneyhough (1943) lo escribe en su "Time and Motion Study 1" para clarinete bajo solo (1977- ©Edition Peters Nr.7216) de la siguiente forma, debajo de las notas a tocar:

Brian Ferneyhough – “Time and Motion Study 1”

Mauricio Kagel (1931-2008) lo escribe en su “Schattenklänge” para clarinete bajo solo (1995-©Edition Peters Nr.8887) de forma muy parecida, pero ahora encima de las notas a tocar:

**Adagio, come prima (♩ ca. 54)**

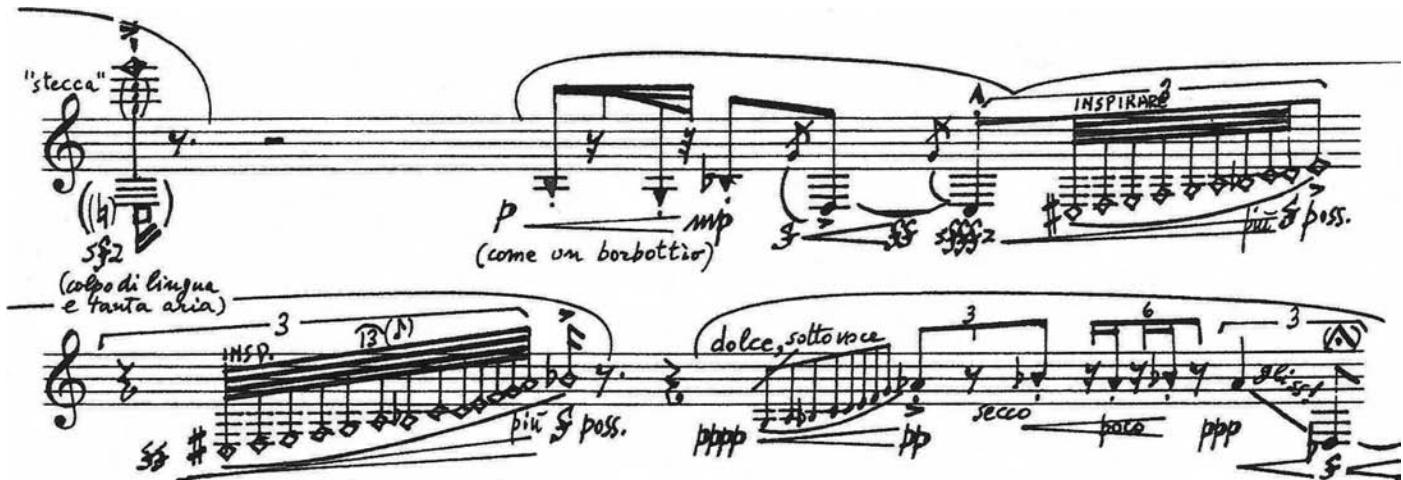
[53]

*mp, dolcissimo*

## Mauricio Kagel – “Schattenklänge”

De medio aire/medio sonido hasta mucho aire/poco sonido, pero siempre con un toque de altura de sonido.

Claudio Ambrosini (1948) lo escribe en su “Capriccio, detto l’ermaphrodite” (1983, ©Claudio Ambrosini) directamente en las notas:



Claudio Ambrosini – “Capriccio, detto l’ermaphrodite”

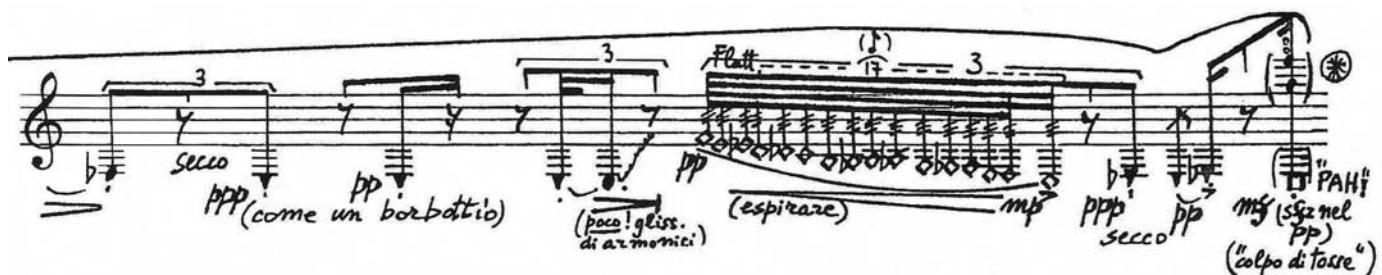
Y al mismo tiempo utiliza los efectos ‘inspirare’ (inspirar) e ‘espirare’ (expirar):



solamente aire. (Inspirare-ingalar; espirare-exhalar)

Está claro que aquí no hay altura de sonido pero, sí que va hacia arriba o hacia abajo. Es aconsejable ayudar un poco con la cavidad bucal; de lo contrario sólo se oirá el soplar, y apenas será apreciable si se va hacia arriba o hacia abajo.

Si además se añade el “Flatterzunge” mientras se sopla, resultará un pasaje muy efectivo de “aire/Flatterzunge”, donde sí se podrá oír la altura de sonido.



Claudio Ambrosini – “Capriccio, detto l’ermaphrodite”



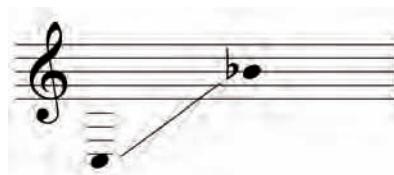
Pista 11

La grabación de la obra fue publicada en 1991 por el “*Compositori Associati*” Torino: Happy New Ears 2-Stereo CA 911, y será publicada también en el primer CD de mi nueva serie, lanzado por Periferiamusic, Harry Sarnaay-The Bass clarinet 1.

También el compositor Václav Kučera (1929) utiliza este efecto en su “Oraculum” para clarinete bajo y arpa “cantante/canturreante” (1992-Czech Music Information Centre), y lo escribe, libremente, de esta forma:

Václav Kučera – “Oraculum”

El efecto funciona de mejor forma en el registro más bajo del clarinete bajo, digamos de do grave al si bemol4.



Helmut Lachenmann (1935) añade en su “Allegro Sostenuto”, para clarinete bajo/clarinete alto, violonchelo y piano (1986-1988, ©Breitkopf & Härtel, BREIT06514), un efecto de aire especial, escrito de la siguiente manera:

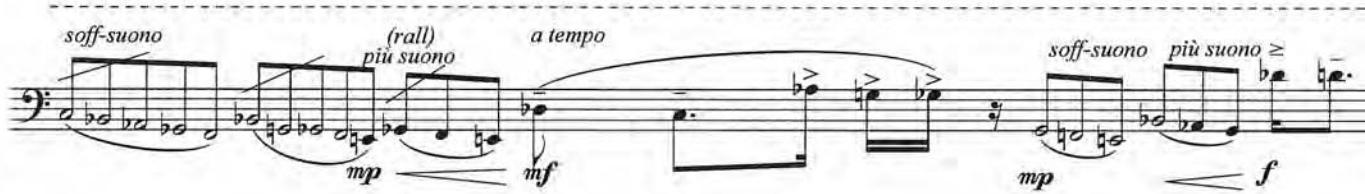


Para conseguir este efecto especial se debe sacar la boquilla ligeramente fuera de la boca, y soplar en la apertura de la caña y la boquilla.

Personalmente me pareció un efecto suave y fabuloso, ¡con una altura de sonido apreciable al oído!

La interpretación alberga cierto riesgo, ya que si se sopla sólo un poco por encima o por debajo de la boquilla, desaparece el efecto, y solo queda el sonido de aire como resultado. ¿Y a quién le gusta hacer el ridículo?

Massimo Botter (1965) escribe el uso de aire/sonido en su “Sedna II” para clarinete bajo solo (2004-©Massimo Botter: [www.mbotter.it](http://www.mbotter.it)), de la siguiente manera:



Massimo Botter – "Sedna II"

Michael Edwards (1968) usa la notación que figura a continuación para anotar solo aire en su "Snow, shoes, maupin, air conditioners, mother's, fleas, satyricon, and you (la cucaracha)", para clarinete bajo y cinta (2001):

(until bar 80) (mike in bell)

11 [Diagram of a fly] [Diagram of a bell] \* Breathe in and out ad lib as necessary.

[Diagram of a bell] (V □)\*

5 5

*f* > *pp*

4: glissando

57.143 1:00 1:02.857 1:08.571 1:14.286 1:20

Michael Edwards – "Snow, shoes, maupin, air conditioners, mother's, fleas, satyricon, and you (la cucaracha)"

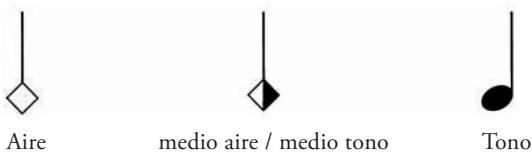
Finalmente menciono a Alessandro Solbiati (1956), que en su fascinante "Mi Lirica Sombra" (1993), para clarinete bajo solo y siete instrumentos (fl, 2vl., vla., vlc., pn, perc.-©Edizioni Suvini Zerboni), utiliza esta notación:

*solo soffio! in evidenza, sempre*

Alessandro Solbiati – "Mi Lirica sombra"

Como se puede ver, existe una gran variedad de posibilidades con respecto a la notación.

Personalmente prefiero la notación siguiente, ya que es tan clara como el agua.



Para una amplia aplicación de toda clase de maneras especiales de tocar, es imprescindible que mire las obras del clarinetista bajo y compositor Gene Coleman (1958). Helmut Lachenmann (1935) ya había introducido una adición magnífica al soplar contra la apertura de la caña en lugar de en la boquilla, Coleman todavía añade algunas nuevas “posibilidades de aire” más.

A continuación las notaciones como son usadas en su “SubAugusta” editada por Lontana Music: ASCAP- 2009:

“SUBAUGUSTA” (2009) © Gene Coleman (Lontana Music: ASCAP)	
Bass Clarinet (In Bb) + Bb Clarinet	Explanation of the symbols in the score Note: the notation uses both the bass and treble clef – the low C in the bass clef (sounding Bb) being the lowest pitch written for the instrument *Player must also have 1 metronome, preferably with volume control
	Slap tongue (always very "dry" and percussive)
	"Air.Ex." – with lips on mouthpiece, thrust air from diaphragm without making any normal pitch. The sound heard is just the airflow moving past the reed and through the mouthpiece and body – always use the indicated fingering because this further modifies the timbre. The air must come from the back of the throat, which is kept very open to create a highly resonant (but dark) sound.
	"Air Slap" – with lips on mouthpiece, thrust air from diaphragm and then close off air flow with tongue and lips, creating a slap type sound. The air must come from the back of the throat to add resonance to the airflow sound. It is in effect two sounds; the airflow noise followed by the slap sound that cuts the air off. Always use the indicated fingering.
	"Air @ Tip" – with lips slightly away from the mouthpiece, blow air into the tip of the mouthpiece/reed. The sound should be a very bright air noise. Always use the indicated fingering
	"Buzz" – with lips slightly away from tip of reed, buzz lips (like playing a brass mouthpiece) while trying to direct the sound into the mouthpiece and body of the instrument. Use the fingering shown because this affects the sound color.
	"Air Sweep" – with lips slightly away from reed/mouthpiece, blow air sharply while moving head slightly right to left and then left to right repeatedly. The sound is of the air moving from outside to inside to outside the mouthpiece, which should make very clear differences in the timbre of the air noise.
	Osc. – very wide vibrato (smorzato)
	Multiphon – multiple sounds produced by various fingerings. Use fingering (if shown); otherwise find a sound that fits well with the other sounds you hear. Also these sounds are used with a trill, as indicated in the score.
	Split Tone with Molto Vib. – finger the indicated pitch and then blown with a very loose embouchure, which allows the overtones of the pitch to be heard clearly. The wide vibrato further distorts the pattern of overtones that are heard.
	Split Tone or Multiphon with portamento – produce the sound while continuously fingering keys up and down that only slightly change the sound (because they are below an open hole used to produce the main pitch).

## Vibrato y smorzato

Mientras en Holanda después de un concierto me solían preguntar:

“¿Por qué tocas con vibrato?”,

en los países del antiguo bloque Oriental me preguntaban:

“¿Por qué no tocas con vibrato?”

Es difícil contentar a todos.

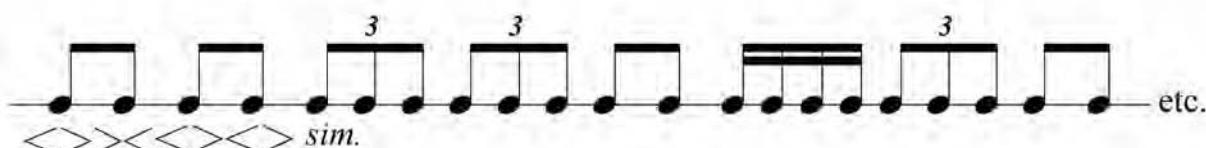
Toco con un vibrato ligero, y en realidad me parece absolutamente normal. Muchos instrumentos se tocan originalmente con vibrato (hay que excluir la música antigua), todos los cantantes cantan con vibrato, sin embargo para el clarinete parece que sigue siendo inadmisible.

Partiremos de la base que esto es fruto de la tradición. Pues quizás haya que revisar dicha tradición. Al fin y al cabo, alguien que no ha cambiado nunca de opinión poco ha aprendido en la vida. Formado en un país donde el vibrato no se considera natural, actualmente afirmo que:

El vibrato está permitido, pero... con moderación.

Es decir, que no hay que exagerar. Hay oboístas y saxofonistas que vibran tan intensamente que uno debe ir corriendo a la farmacia para comprar pastillas contra el mareo. Que quede claro: cuando hablo de vibrato en el clarinete, no me refiero en absoluto a esta clase de vibrato.

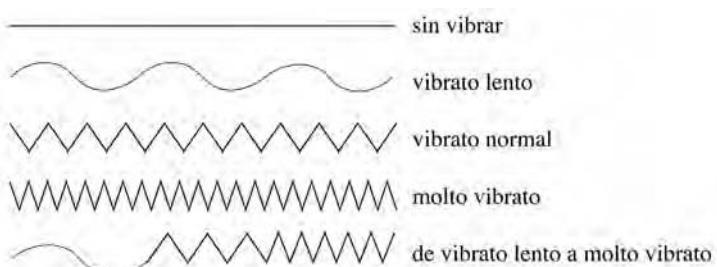
Podemos producir el vibrato con el diafragma (“riendo”), y habrá que practicar muy lentamente, ya que no estamos acostumbrados. Con ayuda de ejercicios rítmicos como el que figura a continuación y en un tempo tranquilo se puede conseguir que el diafragma se acostumbre poco a poco al movimiento.



Se pueden inventar numerosos ejercicios para aprender a dominar el vibrato deseado.

Personalmente me siento más a gusto con otra manera de tocar el vibrato: es usando la mandíbula y los labios. En este caso debemos tener cuidado de no presionar demasiado (“morder”), porque entonces el vibrato sale muy quebrado y con poca fluidez, y es justo lo que menos deseamos. (véase también “smorzato”)

Algunas maneras de escribirlo:



Encontramos un ejemplo de un vibrato disminuyendo en “Duodramma” (1967), para clarinete bajo y piano de Václav Kučera (1929 -Czech Music Information Centre):

Václav Kučera – “Duodramma”

Es acertado escribir un ritmo con un vibrato que acelera o disminuye, ya que contar y al mismo tiempo tener que pensar en un vibrato acelerando o disminuyendo es difícilmente compatible.

En la obra de Kučera, por ejemplo, lo podríamos detallar así:



Un vibrato bien aplicado es un enriquecimiento de las posibilidades de expresión del clarinete bajo, siempre y cuando se observe la siguiente norma, que vuelvo a repetir:

El vibrato está permitido, pero... con moderación.

Pues quedamos así.

### **Smorzato**

Si se mueve la mandíbula inferior de forma algo más vigorosa, es decir, si se “muerde” un poco más fuerte (justo lo que no hay que hacer con el vibrato), hablamos de “smorzato”.

El “smorzato” también se puede realizar con el diafragma.

Es una posibilidad de dar algo de movimiento, un impulso rítmico a las notas largas.

La notación aceptada en todas partes es la siguiente:



Pista 13

Esta notación la encontramos en “Soliloquy IV” (2005), para clarinete bajo solo, de Thomas Simaku (1958), ©University of York Music Press:

The musical score shows a bassoon part on a treble clef staff. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 42 \text{ ca.}$ . The key signature changes between  $\text{F major}$  and  $\text{B major}$ . The notation includes several grace notes and slurs. Two specific markings are labeled: *(smorzato)* and *pp* (pianissimo). The score is attributed to Thomas Simaku – “Soliloquy IV”.

Y tenemos otro ejemplo en la obra del joven compositor chipriota de gran talento George Christofi (1983), “Palindromon en palindromo”, para clarinete bajo solo (2005-[www.georgechristofi.com](http://www.georgechristofi.com)). El escribe el “smorzato” rítmicamente exacto:

The musical score shows a bassoon part on a treble clef staff. It features rhythmic patterns with grace notes and slurs. Dynamic markings include *smorz.*, *smorz.*, *sffz*, *p possibile*, *s.t.*, *p possibile*, and *sffz*. The score is attributed to George Christofi - “Palindromon en palindromo”.

Brian Ferneyhough (1943) escribe en su “Time and Motion Study 1”, para clarinete bajo solo (1977-©Edition Peters Nr.7216), tanto con la notación libre como el “smorzato” rítmicamente exacto. Además añade acentos de aire escritos rítmicamente.

The musical score shows a bassoon part on a treble clef staff. It includes various performance instructions such as *p*, *(b)*, *3*, *5*, *transition*, *tip-glass trans.*, *tip-glass*, *quasi*, *non dim!*, and *3*. The score is attributed to Brian Ferneyhough – “Time and Motion Study 1”.

Por lo que a mí respecta, tenemos aquí una posibilidad interesante, así como una notación clara que no da quebraderos de cabeza.

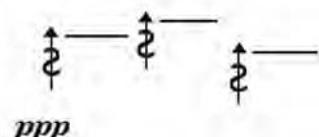
## Dientes sobre la caña

A lo largo de los años han ido surgiendo nuevas maneras de tocar. Algunas añaden algo a la escala de colores y a la riqueza de sonido del instrumento. Lamentablemente, sin embargo, existen otras que no aportan nada o prácticamente nada. En mi opinión, tocar con los dientes sobre la caña pertenece a esta segunda categoría.

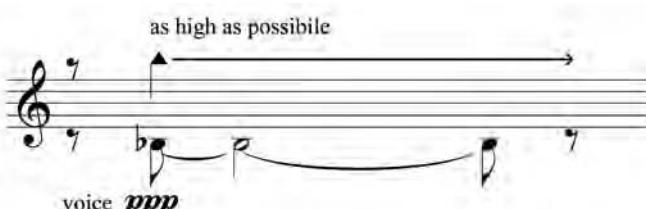
Esta forma de tocar me provoca la misma desagradable sensación que cuando un dentista te mata el nervio, y encima sin anestesia.

Escrito de forma “piano/pianissimo”, aún puede originar un sonido suave y susurrante, poco denso y a veces emocionante, aunque sigue siendo un inconveniente que apenas se pueda controlar la altura del sonido.

El joven y talentoso compositor español Miguel Gálvez Taroncher (1974), ganador del famoso Concurso de Composición Reina Elizabeth de Bélgica 2006 con su composición “La Luna y la Muerte”, indica que se toque de esta forma en su “Alea”, para clarinete bajo solo (1995- © Miguel Gálvez Taroncher), y lo hace de la siguiente manera:



Suave, susurrando y sereno. A veces también incluye la voz:



as high as possible  
voice **ppp**

Miguel Gálvez Taroncher - “Alea”

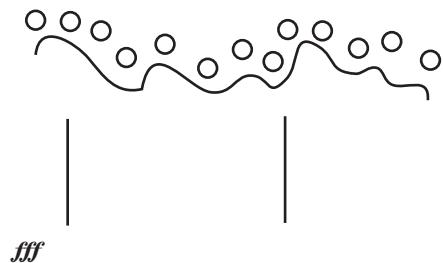
Con los dientes apoyados en la punta de la caña se produce un sonido más agudo, mientras este se vuelve más grave conforme se va acercando al centro de la caña, desde fa7 o más agudo.

Escrito de forma “forte/fortísimo”, se originan unos chillidos desagradables e inaccesibles que, en mi opinión, no añaden nada positivo a la escala de colores.

Tocar con los dientes en la caña también conlleva ciertos riesgos. Colocar los dientes con demasiada espontaneidad en la caña puede tener graves consecuencias. Un lateral de la caña dañado o la falta de un trozo de la punta seguramente no ayudaran al feliz desarrollo del concierto.

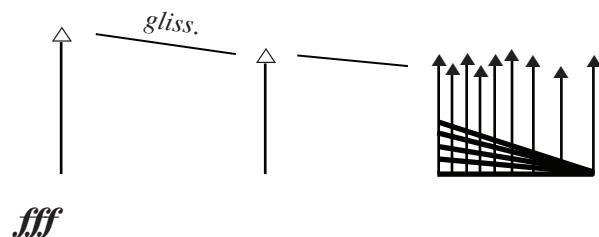
El efecto “dientes sobre la caña”, como tantas otras técnicas nuevas, se indica de diferentes maneras.

Michel Ackermann (1964) lo hace de la siguiente manera en su “GLÜCKSTÜCK” para clarinete bajo y arpa (1991-©Michel Ackermann):



Clarinete bajo y arpa: una combinación especial, con numerosas posibilidades.

También podemos encontrar la siguiente notación:



Pero ésta puede llevar a cierta confusión, ya que los compositores suelen utilizar el mismo símbolo para indicar que quieren el tono más agudo posible, pero sin los dientes sobre la caña.

Está claro que yo prefiero lo último, aunque no compartan mi opinión.

Por mi no se corten.

## Respiración circular ("Circular breathing")

El "circular breathing" (respiración circular o respiración continua) es una técnica que no forma parte en absoluto de la formación básica del clarinetista bajo. Va bien dominar esta técnica, pero, si no es su caso, no se preocupe; no es imprescindible dominarla, para hacer carrera con el clariente bajo.

Cuando el compositor desea aplicar esta técnica, es necesario que sepa si el clarinetista bajo que interpretará la obra domina la respiración continua. En el caso de no encontrarse dicha técnica en la ya amplia lista de posibilidades del instrumentista esto podría convertirse en un obstáculo insuperable.

Aunque la técnica de la respiración continua pueda parecer fácil, no lo es en absoluto.

Como ya señalé en la parte 8a ("slap tongue"), realmente es una lástima que usted no esté ahora a mi lado, porque sería mucho más sencillo explicarle, mostrarle y enseñarle a dominar esta técnica directamente.

No obstante, haré lo posible por hacerlo en estas páginas.

Ahora toca apartar el clarinete bajo durante un rato, ya que de momento no lo necesitaremos.

Accesorios: Un vaso lleno de agua y una pajita de plástico.

1. Coloque la pajita en el vaso y sople el aire por la pajita. Escuche el sonido de las burbujas.
2. Llene las mejillas de aire y expulse el aire por la pajita con ayuda de los músculos de las mejillas, y SIN soplar. Volverá a oír las burbujas. Repítalo hasta que le resulte natural.

El siguiente paso es algo más complicado:

3. Llene las mejillas de aire, expulsa el aire por la pajita y, al mismo tiempo, inspire por la nariz. Esto requiere práctica y paciencia, porque expulsar el aire con las mejillas y al mismo tiempo inspirar por la nariz es una combinación que su subconsciente, que regula la respiración, experimenta como "antinatural".
4. Resumen del proceso: Sople aire por la pajita, rellene sus mejillas de aire, deje de soplar, comprima el aire con los músculos de las mejillas y expulseso por la pajita inspirando a la vez por la nariz. Una vez expulsado el aire por la pajita, vuelva a soplar con los pulmones. Este cambio es difícil, y requiere practicarlo bastante, así que ármese de mucha paciencia. Poder seguir escuchando burbujeante el agua es una indicación de que se va por buen camino. Demuestra que pasa aire por la pajita.

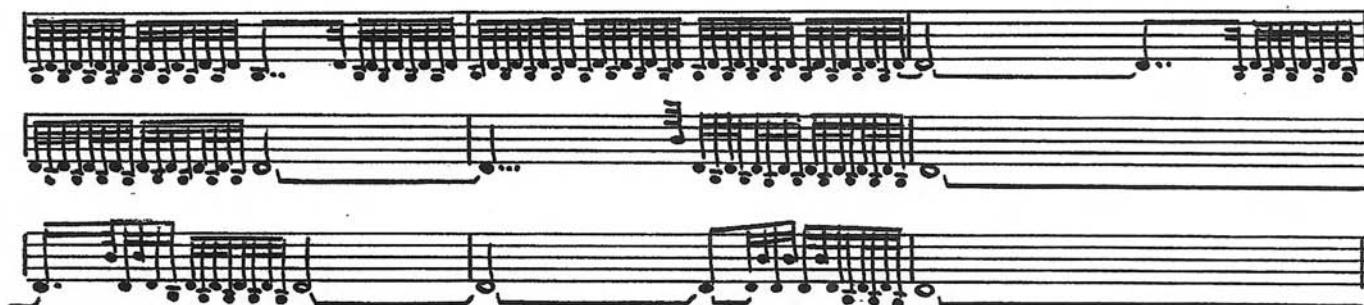
Conviene practicar primero algún tiempo con el vaso y la pajita, y no coger el instrumento hasta que domine la técnica suficientemente. Cuando tenga la sensación de que realmente domina la materia, entonces comience con los tonos medios, empezando más o menos por el do4.

Para disponer también de una buena explicación visual, le recomiendo que consulte el enlace de Michael Lowenstern en You Tube:

<http://www.youtube.com/watch?v=B7mToSjKu1A>

La aplicación correcta de esta técnica requiere encontrar el lugar adecuado en la música. Al llenar las mejillas de aire, éstas se inflan ligeramente, lo que provoca cierta pérdida de presión en la caña. Como consecuencia, el timbre y la altura de la nota pueden variar un poco. En una nota larga es bastante complicado aplicar la técnica de la respiración continua sin que llegue a afectar al sonido y a la altura. Sin embargo, si se aplica esta técnica en un trino, un trémolo o una escala (en un registro no demasiado agudo) únicamente se percibirá la inspiración por la nariz, y apenas o en absoluto otras irregularidades.

Como ejemplo “Mountains”, para clarinete bajo y cinta (1977, ©MCN-Países Bajos) de Ton de Leeuw (1926-1996), ofrece muchas posibilidades para poder aplicar la respiración continua sin problemas.



Ton de Leeuw – “Mountains”



Pista 14

Es mejor no aplicar la respiración continua en el registro agudo. Naturalmente, se preguntarán: “¿por qué?”

Tiene una explicación sencilla; ya he explicado que las mejillas se inflan un poco al llenarse de aire: como consecuencia, se perderá presión en los labios, que es justo lo que se necesita para poder tocar las notas agudas. ¡Es una contradicción!

Aplicando la respiración continua podríamos oír una ligera bajada en la afinación para las notas graves; pero las notas agudas, con esta técnica, pueden desaparecer totalmente.

Es imposible interpretar una pieza larga (por ejemplo de veinte minutos) íntegramente con respiración continua, porque, a pesar de aspirar oxígeno, este se absorbe en poca cantidad, y al mismo tiempo expiramos muy poco nitrógeno. Al cabo de unos siete u ocho minutos se comienzan a ver manchas negras, y entonces es realmente aconsejable respirar con normalidad durante un tiempo.

Me gustaría aconsejarle al compositor que quiera utilizar esta técnica que lo haga con mesura, y que indique los lugares adecuados para una posible respiración normal. Al intérprete le diría que jamás dé al compositor la impresión de que esta técnica no representa ningún problema.

En mi vida he cometido un error enorme.

“¿Sólo uno?”, me preguntarán.

Vale, seguro que he cometido más errores; pero es que éste pertenece a la categoría de los mega errores.

A la pregunta: “¿Qué posibilidades hay?” contesté audaz: “Todas”.

La irresponsabilidad de esa respuesta la he padecido en carne propia.

El día que le dije a un compositor que todo era posible y que la respiración continua no suponía ningún problema ¡me compuso una obra de dieciocho minutos de respiración continua!

Como ya he mencionado antes, al cabo de unos siete u ocho minutos uno empieza a ver manchas negras, a continuación comienzan a temblar las rodillas... y un poco más tarde ya se oye como la sirena de la ambulancia se va acercando.

Por muy romántico que suene morir en el escenario, todavía no es éste mi deseo, ya que sólo se puede morir una vez. Por lo tanto lo pospondré un poco.

Mi amor por la música y mi instrumento tiene límites.

## Glissandos

Como se verá en la parte en que hablo sobre los cuartos de tono, se puede igualmente afirmar que, de igual manera, el clarinete bajo tampoco es el instrumento idóneo en lo relativo a los glissandos. No está realmente fabricado para ello, porque las llaves grandes molestan bastante para poder tocar un glissando aceptablemente. Con la excepción del tercer registro, en el que prácticamente todo es posible, es más bien cuestión de la habilidad que posea cada uno a la hora de disimular, o fingir.

Y realmente debe uno ir olvidando un glissando tipo Gershwin.

En el registro grave podremos construir algo que parecerá un glissando, con ayuda de la embocadura, de una nota a otra; pero si se habla de intervalos más grandes realmente no quedará más remedio que fingir.

Trabajar con nitidez y convincentemente con los labios y las llaves, y sobre todo irradiar físicamente que se está realizando “algo impresionante” puede ser una buena ayuda. Tal vez incluso se obtenga un resultado convincente.

No obstante, insisto en que el glissando de Gershwin lo puede eliminar directamente de su lista de deseos.

Siempre es más fácil fingir un glissando hacia abajo que uno hacia arriba.

Si desde una nota aguda hago bajar un poco la nota en cuestión con la embocadura (y quizás en combinación con alguna llave), e inmediatamente después se toca la nota más grave, al oyente le parecerá que se ha ejecutado un glissando.

No obstante, por muy buena que sea la intención, el siguiente glissando, lento “dolcissimo” hacia arriba, es absolutamente imposible:



Siempre debe ser un glissando corto y rápido, así que en el ejemplo anotado el glissando debería tener lugar al final de la nota larga, el fa4.

Un glissando sobre un intervalo más amplio, bajando o subiendo, es relativamente fácil de imitar, siempre y cuando se deba realizar en un tempo rápido o en poco tiempo. En “Unity” para clarinete bajo y “Interactive multimedia system” (2005) del muy talentoso compositor japonés Chikashi Miyama (1979- ©Chikashi Miyama) se encuentran, además de glissandos sobre intervalos pequeños, algunos sobre intervalos más grandes que pueden ser realizados sin ningún problema.

A complex musical score by Chikashi Miyama titled "Unity". The score consists of two staves of dense notation, featuring various dynamics (p, mf, f, ff, mp, etc.) and performance instructions (ritardando, accelerando, etc.). The notation includes a variety of note heads and stems, indicating intricate fingerings and embouchure techniques.

Chikashi Miyama-“Unity”

En el tercer registro sí que existen posibilidades para el clarinetista bajo. “Largo, corto, suave, fuerte...”, lo que quiera.

Combinando los labios con abrir o cerrar de llaves, aquí se puede realizar un verdadero glissando. También se puede adoptar el ademán histriónico de estar realizando “algo grande”, pero no es realmente necesario, ya que aquí no hace falta fingir, porque realmente es posible hacerlo de verdad. Así que desde el do sostenido6 hasta el do7 (escrito) existen numerosas posibilidades.

Véase por ejemplo “Black Arrow” (2005), para clarinete bajo y cinta, de la talentosa compositora coreana Sungji Hong. Para reproducir los glissandos en el registro en que ella los escribe, no tendrá ningún problema.

The image shows a musical score for Bass Clarinet (B. Cl.) and a spectrogram for the Electronic track (Elec.). The score includes dynamic markings like *pp*, *ff*, and *port.*. The spectrogram below shows a glissando effect with the label "gloss." indicating the corresponding section in the score. The time code 03:01 is visible above the spectrogram.

Sungji Hong – “Black Arrow”

Las limitaciones del clarinete bajo en cuanto a las posibilidades para tocar un glissando, provocó en algún compositor la declaración que “lo echaba mucho en falta” como posibilidad del instrumento. Una falta de conocimiento sobre el clarinete bajo tan evidente me puede llevar a la desesperación. ”Otra vez, ¡qué cansado estoy de esto!” fue lo primero que se me ocurrió.

De la misma manera que el clarinete bajo no está diseñado para cuartos de tono, tampoco lo está para interpretar un glissando virtuoso.

En mis peores pesadillas aparece a veces un clarinete bajo equipado con técnica Midi. No se puede considerar imposible que un granuja técnico, por instigación de un “compositor”, coja el instrumento y lo transforme en un ‘Midi Wind Controller’ ( o ‘EWI’ \*) con conexión USB, para así poder suprimir “las carencias”. El glissando que produzca este “Frankenstein” me llevará a la desesperación.

Y me despierto sudando.

\* “EWI” - Electronic Wind Instrument (Instrumento Electrónico de Viento).  
Observe y escuche en You Tube una interpretación de “Jackdaw” de Wayne Siegel.  
(<http://www.youtube.com/watch?v=NMBrsAuLyd4>)

Esta composición está originalmente escrita para clarinete bajo (y cinta), pero aquí es interpretada en un “EWI”. Las posibilidades ofrecidas por los absurdos técnicos se aprovechan al máximo. Observe, escuche y estremézcase.

Ojalá que se haga la luz un día, y el “multi-instrumentista” se de cuenta de que tocar un solo instrumento de manera profesional ofrece más satisfacciones que hacer aparecer por arte de magia toda una serie de trucos del tipo “cómo imitar un instrumento”, que abarcan desde el clarinete hasta el “didgeridoo”.

Sin embargo, me temo que esto sólo sea el comienzo, ya que mucha gente no demuestra ningún interés en la información musical que se le ofrece.

En un mundo en el que los pinchadiscos son llamados músicos y las estrellas de la música pop cantan en “play back” por un caché increíble, quizás no nos deba sorprender.

¿Qué grado de formación profesional debe adquirir un músico para poder tocar un “EWI”? Mucho me temo que sea el mismo que necesita un pinchadiscos: aprender a manejar los botones.

A la pregunta de si aún existe salvación, creo que una respuesta negativa sería la única correcta.

## El uso de la voz

Cuando en 1969 me entregué con toda mi alma al clarinete bajo, no tardé en descubrir que había pocas composiciones que me agradaran. Después de haber leído el primer capítulo, ya le habrá quedado muy claro que yo buscaba algo diferente.

De ahí que en 1970 comprara papel pautado y un bonito bolígrafo para comenzar a componer. Quería utilizar todo lo que fuera posible y que, preferiblemente, no hubiera sido escrito con mucha frecuencia. Y la posibilidad de colorear el tono del clarinete bajo añadiendo la voz ya por aquel entonces me parecía muy interesante.

Esta pasión por experimentar explica el uso de la voz en mi “Segmentos” (1970), clarinete bajo solo (©Periferiamusic):

(Las notas en forma de diamante se deben cantar o canturrear).

Harry Sparaay -“Segmentos”



Pista 15

Del mismo modo que antes el clarinete bajo solía considerarse un instrumento “típicamente masculino” (¡qué expresión tan horrible!), ahora hay clarinetistas bajos femeninas que sin problema alguno apartan soplando a sus compañeros masculinos del escenario.

Esa información es imprescindible cuando el compositor desea escribir una altura de tono fija, ya que el registro medio de la voz del hombre es más grave que el de la mujer.

Thomas Simaku lo escribe de la siguiente manera en su “Soliloquy IV” para clarinete bajo solo, que compuso para mí en 2005 (©University of York Music Press Ltd):

Thomas Simaku -“Soliloquy IV”

Pero, debido de la ya mencionada diferencia entre las voces de hombres y mujeres, es aconsejable utilizar una notación más libre.

Así lo hizo Vinko Globokar en su “Voix Instrumentalisée” (1973-©Peters Verlag Frankfurt). En esta composición, además, también se toca el clarinete bajo sin boquilla.

(véase también la parte 8o: Otros efectos)

Vinko Globokar -“Voix instrumentalisée”

Esta obra solía causar una gran sensación en la época en que yo la interpretaba, y esto siempre se traducía en un éxito enorme. Es caprichosa e insólita. Por ello, de vez en cuando aún me entran ganas de volver a programarla.

Sin embargo, la programación de esta obra requiere una atención especial, ya que, al tocar el clarinete bajo como si fuera un trombón (los labios se mueven hacia el tudel), es imposible interpretar después otra obra en la que la producción del sonido sea la habitual. La única manera de conseguir que mis labios se encarrilaran medianamente, era situando esta obra justo antes del intermedio. De este modo mis labios tenían la posibilidad de “recuperarse” lo suficiente para volver a producir el sonido normal del clarinete bajo.

Václav Kučera anota la voz añadida en su “Van Gogh-Selfportrait” (1985), para clarinete bajo y cinta (Czech Music Information Centre), de la siguiente manera:

Václav Kučera -“Van Gogh Selfportrait”

La compositora de Nueva Zelanda Rachael Morgan ha añadido la voz en su “Matahourua, Tres miniaturas para clarinete bajo”, de 2009 (©Sounz, Centro de Música de Nueva Zelanda), de un modo muy interesante:

Cuando el clarinetista bajo canta o tararea una nota muy próxima de la que está tocando, entonces, debido a la interferencia surgen pulsaciones. Cuando la nota cantada se acerca a la nota que está sonando, las pulsaciones se hacen más lentas, y cuando las notas coinciden, las pulsaciones desaparecen.

Iannis Xenakis añadió esta técnica en 1971 en su obra “Charisma”, para clarinete y violonchelo (© Salabert), y probablemente esa fue la primera vez que se utilizó.

*Bass Clarinet*

*Voice*

*Bass Clarinet*

*Voice*

En mi opinión, esta es una nueva forma de tocar con enormes posibilidades.

Por supuesto, usted puede discrepar.

Si desea oír una aplicación realmente virtuosa de la utilización de la voz, sin duda debería escuchar algunas grabaciones del clarinetista bajo y compositor Evan Ziporyn.

A continuación un ejemplo de su "Partial Truths", publicado por Airplane Ears Music en 1999:

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice and includes lyrics: "sing (stems up)" followed by a vocal line with stems pointing upwards. Below it, the instruction "play (stems down)" is given above a piano line with stems pointing downwards. The bottom staff is for the piano, featuring a continuous series of eighth-note chords and sixteenth-note patterns. Measure numbers 1 through 10 are indicated above the staff, and a rehearsal mark "3" is placed above the piano staff in measure 7. The piano part concludes with a dynamic instruction "(play)".

## Sonido de llaves

Cuando se publicó mi CD "Ladder of Escape I", los críticos me elogieron. En una crítica me llamaron el "Frans Brüggen del clarinete bajo", lo que me resultó muy halagador. No obstante, el autor de esta alabanza tenía un reparo: lamentaba especialmente que el sonido de las llaves fuera tan audible.

¿Sonido de llaves?

Un hombre curioso, aquel crítico, porque esto implicaba que hubiera sido mejor que me hubiera dedicado a tocar la flauta dulce en lugar del clarinete bajo, ya que este último posee unas 30 llaves que difícilmente pueden ser manejadas silenciosamente.

A veces escucho grabaciones de clarinetistas bajos que me dan la impresión de que alguien acompaña al clarinete dando golpecitos en una barrita de metal, lo que realmente me parece excesivo. Pero que se oiga el cerrar de las llaves es inherente al instrumento. Así, se cierran siete llaves de un solo movimiento para algunas notas graves, por ejemplo, y un buen micrófono de estudio de grabación lo registra sin piedad.

Sin embargo, si oigo ruidos metálicos, estos me indicarán que el clarinete bajo estaba en mal estado.

Cualquier especialista, desde el dentista hasta el carpintero, debe procurar que su instrumental esté en óptimas condiciones. Lo mismo puede aplicarse en nuestro caso con nuestro instrumento. Sobre todo, trata tu instrumento con afecto, y como es debido.

Esta introducción quizás dé la idea al lector de que soy reacio a los sonidos de las llaves, pero la realidad es otra.

El sonido de llave y su aplicación a conciencia en las composiciones cuenta con mi beneplácito, siempre y cuando sea un sonido de llave reconocible. Si suena como si las llaves estuvieran afectadas por la oxidación y a punto de romperse, simplemente percibo que el instrumento está descuidado y abandonado.

En la actualidad el sonido de llave es un elemento añadido con frecuencia en más de una composición.

En algunas composiciones se indican a veces alturas de tono cuando se escriben sonidos de llaves. Tal adición es poco sensata, y a menudo incluso carece de sentido. El sonido de llave, que es producido al cerrar las llaves vigorosamente, posee una altura indefinible. Sólo cuando el clarinetista bajo NO introduce la boquilla en la boca se produce cierta apariencia de altura.

No obstante, son solamente un número reducido de llaves las que produce algo parecido a una altura determinada.

Abrir las llaves, por ejemplo, no produce ningún sonido, a no ser que golpeemos las llaves con la otra mano.

Cuando tomamos como ejemplo los siguientes sonidos de llave:



Pista 16

Coincidirían más o menos con las notas que figuran a continuación (escritas en si bemol):



No obstante, si escribimos los sonidos de llave un duodécimo más aguda:

Sin sonido de llave

¡El resultado sonoro es casi idéntico!

Así que cuando se escribe lo siguiente:



Se ve interesante, bonito, juguetón ... y sobre todo meditado, pero no funciona en absoluto.

Ante lo que figura a continuación:



un sol, cuarto de tono bajo, como sonido de llave!; nos podemos encoger de hombros con indiferencia.

Y, por último, ante esto...

$\text{♩} = 52$  Keyclicks

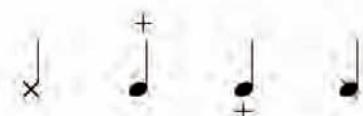
Será mejor que lo dejemos.

A esto me refiero cuando hablo de hacerse el interesante.

La diferencia entre agudo y grave sí es claramente perceptible.

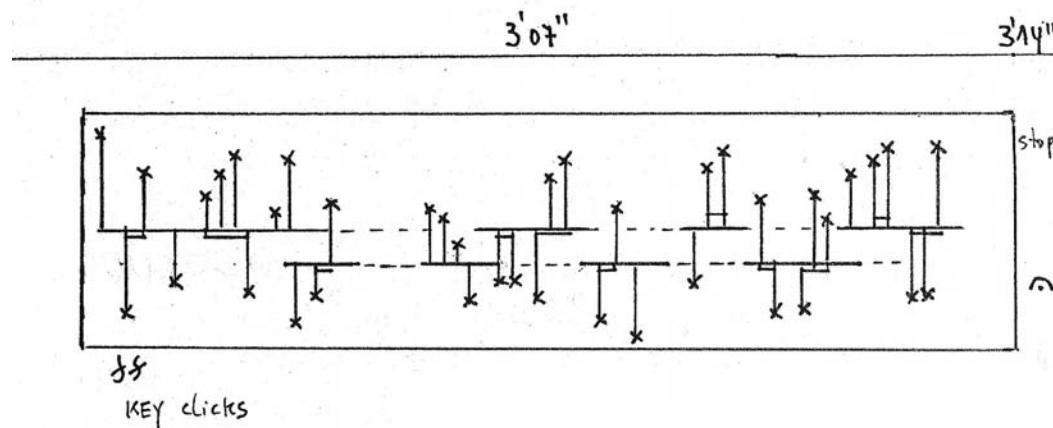
Cuando realmente se desea oír algo de altura definida habrá que hacer sonar un poco las notas en cuestión.

Algunas maneras de escribir el sonido de llave:



Personalmente encuentro que la primera es muy clara, y es empleada por muchos compositores. La última grafía se utiliza a menudo cuando el compositor también desea oír algo de sonido.

Horacio Vaggione (1943) se sirve de la primera notación es su “TAR”, para clarinete bajo y cinta (1987- ©Horacio Vaggione):

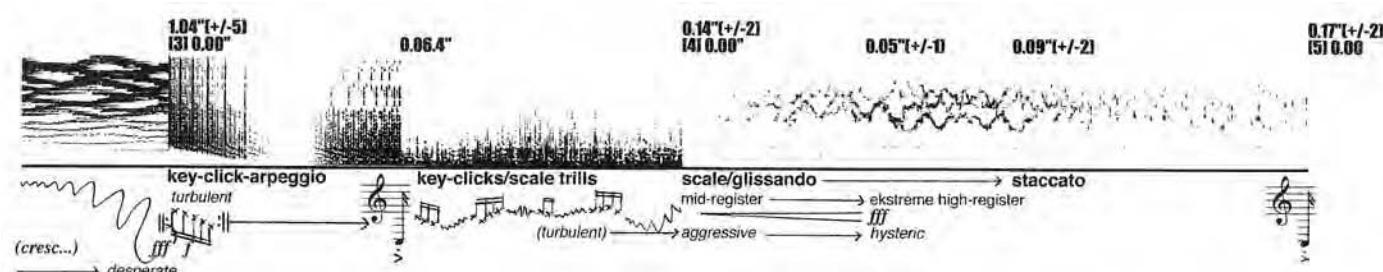


Horacio Vaggione – “Tar”

Una grabación de esta obra se puede escuchar aquí:

[http://www.youtube.com/watch?v=cfhpdrQ\\_jwk&feature=channel\\_video\\_title](http://www.youtube.com/watch?v=cfhpdrQ_jwk&feature=channel_video_title)

También Martin Stig Andersen, en su “Essential Tree Work” para clarinete bajo y cinta (manuscrito- ©Martin Stig Andersen) de 2002, lo escribe así:



Martin Stig Andersen – “Essential Tree Work”

Nilo Velarde usa esta notación en su “Clarinelec” (2005), para clarinete bajo y cinta de (manuscrito- ©NAV Producciones 2005):

A handwritten score for bass clarinet in Bb and tape. The score includes a title 'key pitch ad lib.' with dynamics 'mf w/ delay & reverb'. There are time markers at 0:00, 0:05, and 0:17. The bass clarinet part consists of vertical bars with 'X' marks. The tape part has a single staff with a waveform graphic.

Nilo Velarde - “Clarinelec”

Del mismo modo lo escribe Sergio Fidemraizer (1958) en su “Viento Sur”, para clarinete bajo y cinta (2008), publicada por Periferiamusic.

The musical score consists of two staves. The top staff shows a series of slaps (mp) followed by a trill (tr.) and a dynamic instruction 'CASI BASSO (\*)' with a grace note. The bottom staff shows a series of slaps (mp) and a dynamic instruction 'pendente'. A small note at the bottom left says: '(\*) SLAP CON ALTURAS AGUDAS ASCENDENTES. DEBE SONAR RUIDO DE ECO, SIN NOTAS O ALTURAS DEFINIDAS. (NO CONFUNDIR CON RUIDO DE LLAVES)'.

Blanes, agosto de 2008

Sergio Fidemraizer – "Viento Sur"

Y también lo hace así Mauricio Kagel, en su impresionante “Schattenklänge” de 1995 - Peters Edition Nr.8887 (véase también la parte 8l: Tocar con cinta y otros medios). Aquí en combinación con sonidos de aire que suenan “agudo” y “grave”:

The musical score features a single staff with a keyboard icon. It includes dynamic markings like *f*, *ff*, *mf*, and *f*. The first section is labeled 'Luftgeräusche, hoch / air sounds, high' and 'lunga'. The second section is labeled 'tiefer / lower' and '(d)'. The third section is labeled 'Klapppengeräusche / key clicks'. The score is divided into three distinct sections by dashed horizontal lines.

Mauricio Kagel – "Schattenklänge"

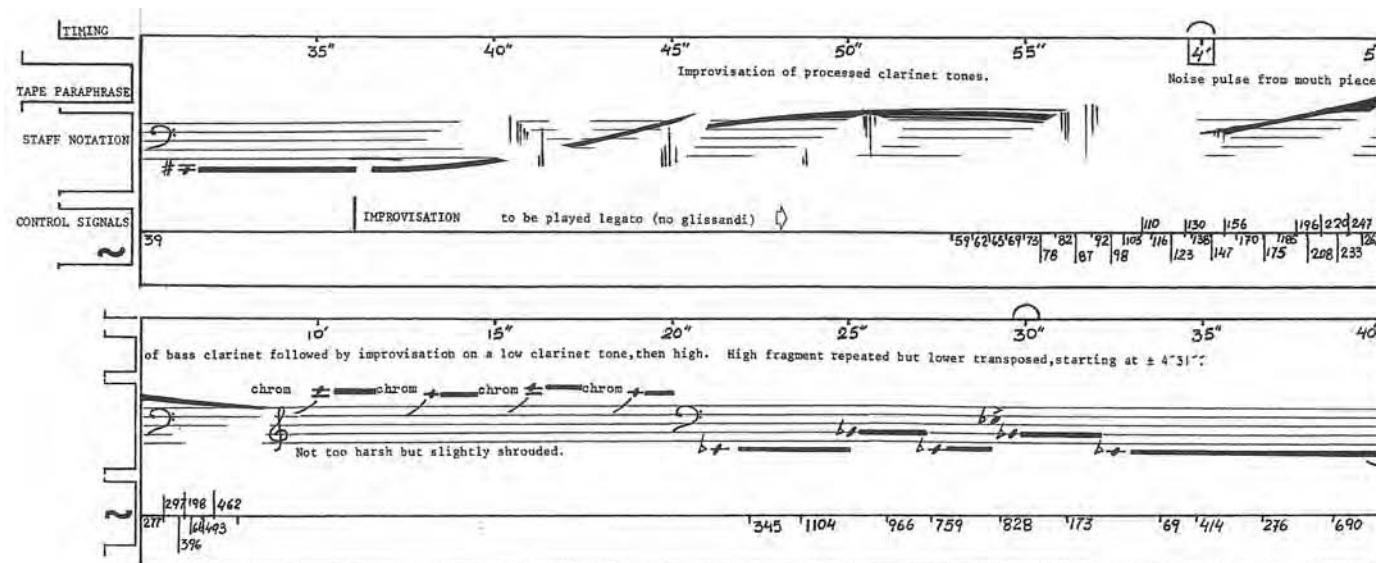
Por lo demás, sólo queda por precisar que las escalas descendentes funcionan mejor que las escalas ascendentes.

Subir se logra abriendo las llaves, y entonces, en principio, no se oye ningún sonido de llave. En este caso se debería abrir la llave primero para volver a proceder inmediatamente al cierre, y así poder producir un (modesto) sonido de llave.

En mi opinión, hasta aquí ya se ha tratado lo suficiente el tema “sonido de llaves”. Sigue siendo una añadidura bonita, pero no deja de ser un sonido de llave. No hay que darle más importancia de la que tiene.

## Tocar con cinta y otros medios

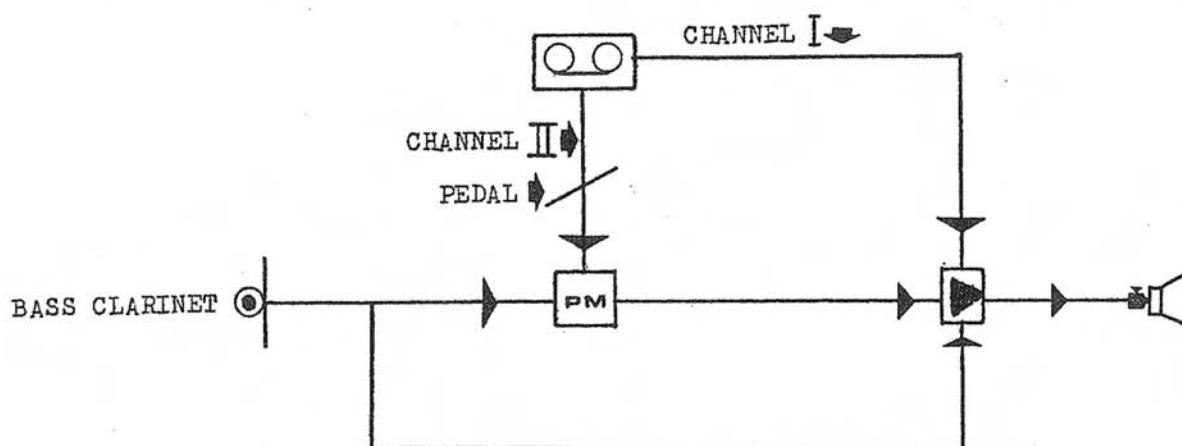
En 1971 me llamó el compositor holandés Ton Bruynèl para preguntarme si quería realizar unas grabaciones. Le habían encargado componer una obra para clarinete bajo y “electrónica en vivo”, y para ello quería grabar todo tipo de sonidos del clarinete bajo para, posteriormente, poder manipularlos. El encargo de composición de Ton para “electrónica en vivo” fue mi iniciación en este tipo de obras. Y de esta colaboración nació el magnífico “Intra 1” (1971):



Ton Bruynèl – “Intra 1”

Más tarde le siguió la sublime “Looking Ears” (1972), para clarinete bajo, piano y cinta. Ambas obras fueron publicadas por Donemus (actualmente MCN). “Intra 1” está grabada en CD-Near 10, y “Looking Ears” en Attacca 2295 y en CD-Near 12.

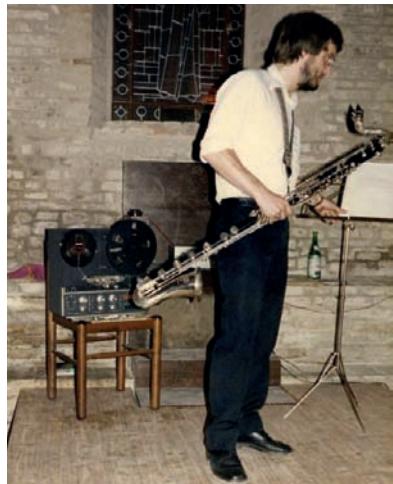
Para la interpretación de “Intra I” hice uso, aparte de mi magnetófono Revox, de un pedal y un “Modulador de producto”.



Conexión del micrófono y el “modulador de producto (PM)”

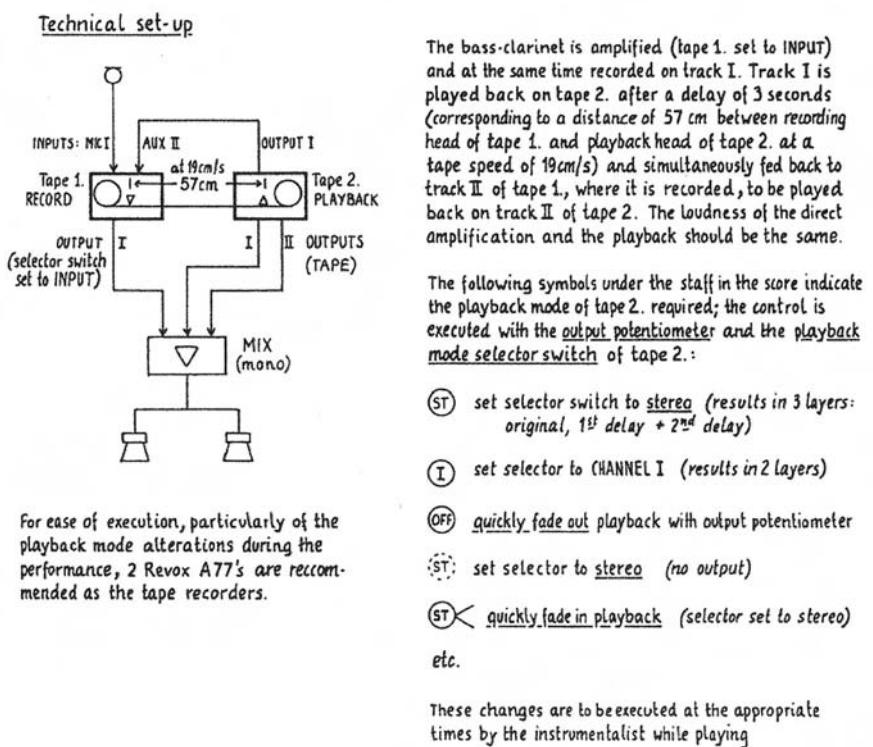
Era a comienzos de los años 70, y se trataba todavía de un “modulador de válvulas”, así que, si obrabas con un mínimo de imprudencia, ya te podías olvidar del concierto.

Ahora es como para reírse, porque a lo largo de los años han cambiado mucho las cosas. Sin embargo, así funcionaba a finales de los años setenta y principios de los ochenta.



Para tocar “Polymorph” (1977), de Rolf Gehlhaar (©Rolf Gehlhaar), tenía que transportar dos magnetófonos pesados Revox; pero no me molestaba en absoluto, ya que la composición era realmente sublime.

El sistema “*tape-delay*” (sistema de retardo) funcionaba de la siguiente manera:

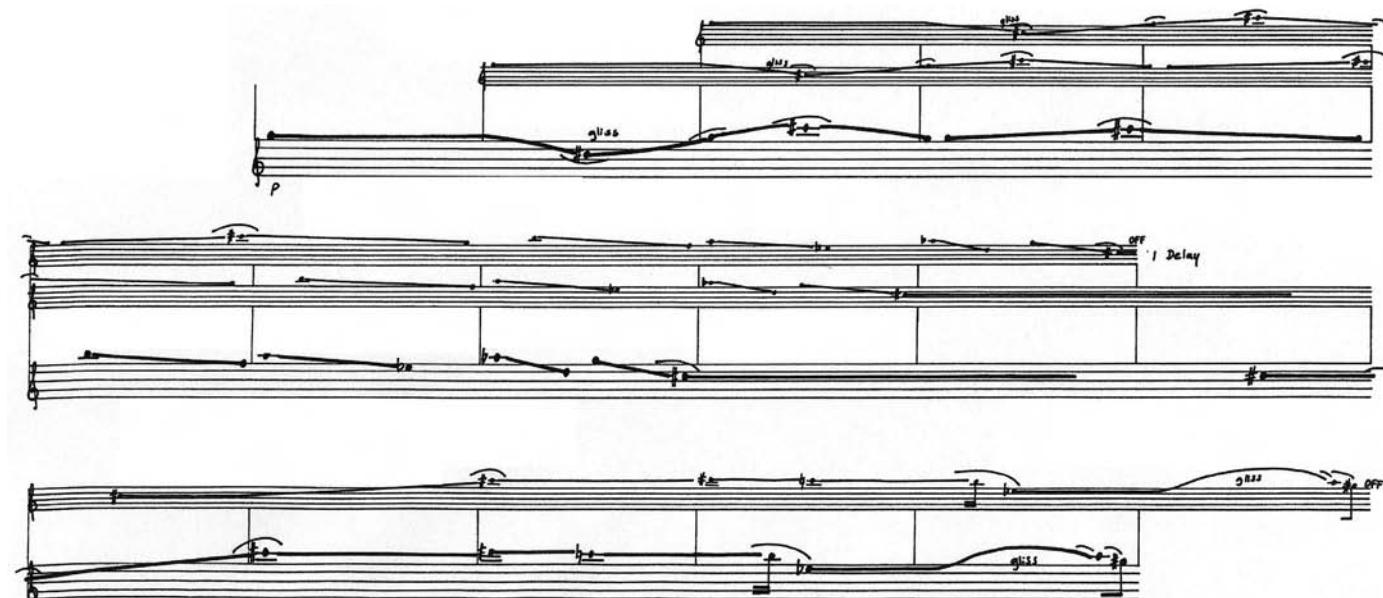


Realmente era una obra fascinante, y como los magnetófonos estaban a mi lado en el escenario, apretando un sólo botón de uno de los magnetófonos Revox tenía la posibilidad de ejecutar a discreción un trío, un dúo o un solo. “Polymorph” ha sido grabada por el clarinetista bajo Peter Jenkin, y ha sido publicada por Etcetera, N° KTC 1127. [http://www.hbdirect.com/album\\_detail.php?pid=952574](http://www.hbdirect.com/album_detail.php?pid=952574)



Rolf Gehlhaar – "Polymorph"

También podemos encontrar un “delay” prácticamente idéntico en “Hocket”, para clarinete bajo y “tape delay system”, del compositor escocés Lyell Cresswell (1979-Scottish Music Centre):

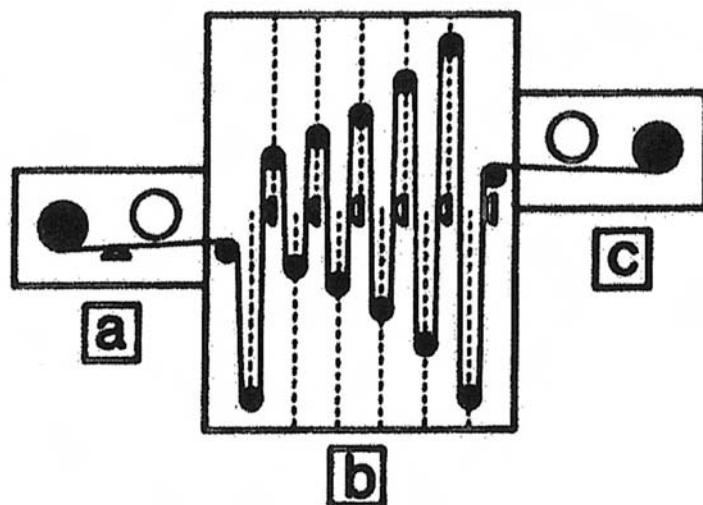


Lyell Cresswell – "Hocket"

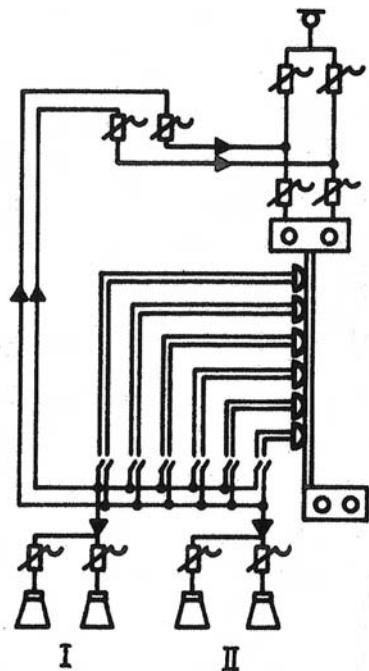
Una obra particularmente efectiva. Para variar, no era una obra sumamente complicada, y con la posibilidad de manipular el “tape-delay” uno mismo mientras tocaba.

Para el “Solo für Melodie-Instrument mit Rückkopplung”, de Karlheinz Stockhausen (Universal Edition UE 14789), necesitaba nada menos que nueve personas para que funcionara la electrónica. Ocho personas en los mandos, y el director del grupo, Barry Anderson (1935-1987), en la mesa de mezclas.

El sistema “tape-delay” era bastante complicado. La cinta iba desde el magnetófono “A”, a través de una mesa con seis cabezales de reproducción ajustables (B), hasta el magnetófono “C”.



Y la conexión del micrófono tampoco era sencilla:



A principios de los años ochenta, durante una serie de conciertos en Inglaterra con el “Barry Anderson West Square Electronic Music Ensemble”, además del “Solo” de Stockhausen tocaba también el impresionante “Monodies”, de Jonti Harrison, para clarinete bajo y “multiple tape delay system”(1981).



Londres 1981 – El “Solo” de Stockhausen con el Barry Anderson West Square Electronic Music Ensemble.

Con tantos eslabones en la cadena, no hacía falta mucho para que fallara algo, lo que solía ocurrir con frecuencia.

De la colaboración con Barry Anderson nació la magnífica “ARC”, para clarinete bajo, cuarteto de cuerdas, ordenador y “live electronics” (electrónica en vivo), publicada en 1989 en CD (Continuum 1009).

Para el estreno de “Jackdaw”, de Wayne Siegel, “solamente” necesitaba tres personas para ocuparse de la electrónica, ya que la mayor parte dependía directamente de un ordenador.

¿Y ahora?

Ahora los profesionales tocan este tipo de obras con la única ayuda de su ordenador portátil.

El clarinetista bajo Jason Alder toca el “SOLO” de Stockhausen realmente solo. Lo único que necesita es un ingeniero de sonido en la mesa de mezclas. Tanto el complejo y sensible sistema de delay como los “ayudantes” de la partitura de Stockhausen se sustituyen por un único ordenador portátil.

El clarinetista bajo junto con el flautista y compositor Jos Zwaanenburg, profesor de “Música Contemporánea con técnicas no occidentales” y “Electrónica en vivo para los intérpretes” en el Conservatorio de Ámsterdam. Ellos utilizaron como punto de partida el “Max/MSP patch”, programa que fue el resultado de un proyecto de educación en Zurich, dirigido por el compositor Gary Berger y perfeccionado y ampliado de tal manera que todas las versiones de la obra se pueden reproducir.

(<http://web.mac.com/cmtnw/iWeb/CMTNWT/Intro.html>)

“Max/MSP” es actualmente uno de los programas informáticos más utilizados. Esta información se puede ampliar a través de la página Web de “Cycling74”. ([www.cycling74.com](http://www.cycling74.com))

El “Solo” de Stockhausen, y la complejidad y fragilidad de la tecnología anterior al ordenador, están bien descritos por Peter Nelson y Stephen Montague en “*New Instruments for the Performance of Electronic Music*”, de 1991 (Chur: Editores Harwood Academic).

¿Es acaso necesario hablar del atril?. ¡Qué anticuado!

Hace ya años que mi antiguo alumno Michael Lowenstern no utiliza atril.

Él también utiliza el programa de ordenador “MAX”, de Cycling74. Este Software fue desarrollado en el IRCAM de París a finales de los años ochenta, y alrededor de 1990 estuvo por fin disponible. Este Software es capaz de producir cualquier cosa que se desee. Ya no hacen falta los “*tape loops*” (cinta sin fin), se reproducen archivos “*files*” en lugar de cintas, videos, etcétera. Asombroso; pero controlarlo no es sencillo. Las nuevas generaciones ya puede ponerse manos a la obra.

También mi antiguo alumno Oguz Büyükerber toca las obras más complicadas de “*tape-delay*” sólo con ayuda de su ordenador portátil.

En los últimos veinte años todo ha cambiado radicalmente, y seguirá cambiando. Con la fundación STEIM, que desde hace años ya actúa en Ámsterdam en el campo de la música electro-acústica, el IRCAM en París, PHONOS en Barcelona (con Andrés Lewin-Richter y Gabriel Brnčić), el LIEM de Madrid, el KLEM (Kuraia Laboratorio de Electroacústica Musical) en Bilbao (con los compositores María Eugenia Luc, Mikel Arce e Iñigo Ibaibarriaga), el MIT en Boston, el “Institut international de musique électroacoustique (IMEB)” en Bourges, ...y otros muchos laboratorios o equipos de investigación interesantes alrededor del mundo que se podrían mencionar, podemos esperar todavía mucho más.

Es de desear que los compositores lo utilicen de tal forma que realmente añadan algo sensato, y no sólo lo usen para obtener algo más complejo y complicado.

¡Y es evidente que, cuando hablo de hacer un uso sensato, no me refiero a lo siguiente!:

<http://www.youtube.com/watch?v=hIZ2Ldrr5ok>

Teniendo presente esta observación, creo que nos espera un futuro interesante.

Para las obras con cinta o CD utilizo el programa de ordenador “Soundforge”. Un programa que facilita considerablemente el tocar con música electro-acústica, y que me resulta maravilloso.

A veces existen partituras que, por falta de datos, nos complican la vida innecesariamente.

A continuación mencionaré dos obras que han llegado al mundo de la música contemporánea para clarinete bajo y cinta. Ambas contienen en la parte del clarinete bajo poca a ninguna información sobre la parte de la cinta:

“For bass clarinet and tape”, del compositor australiano Martin Wesley-Smith (Australian Music Centre), publicado en Attacca-Babel 8945-1:



Martin Wesley-Smith – “For bass clarinet and tape”

y “Jackdaw”, para clarinete bajo y cinta, del compositor Wayne Siegel ([www.freehandmusic.com](http://www.freehandmusic.com)), publicado en Da Capo 8.224069:



Wayne Siegel – “Jackdaw”

A muchos músicos les agradaría tocar estas obras, pero esta falta de información podría suponer un problema. Afortunadamente, existen grabaciones de ambas piezas que pueden minimizar bastante este problema. Sin estas grabaciones, los músicos que desean tocar dichas composiciones se verían enfrentados a rompecabezas prácticamente insolubles.

En este tipo de obras, es sumamente importante que el compositor añada información adecuada sobre la parte electrónica, para que el clarinetista bajo sepa lo que debe hacer.

Afortunadamente, esto ocurre cada día con mayor frecuencia.

Mire por ejemplo el sublime “Écoute, écoute!” (1999), para clarinete bajo y cinta, de Roderik de Man (©MCN- Países Bajos, publicado en Emergo EC 3905-2). Una clara indicación del tiempo y, además, una indicación rítmica -allí donde es necesario- de lo que acontece en la cinta.

Más claro, imposible. Lo único que se debe hacer es ensayar, pero esto no debe extrañar a nadie.

88

Cl.b.

andante

06.44 06.49

90

Cl.b.

andante

06.54 06.58

Roderik de Man – “Écoute, écoute!”

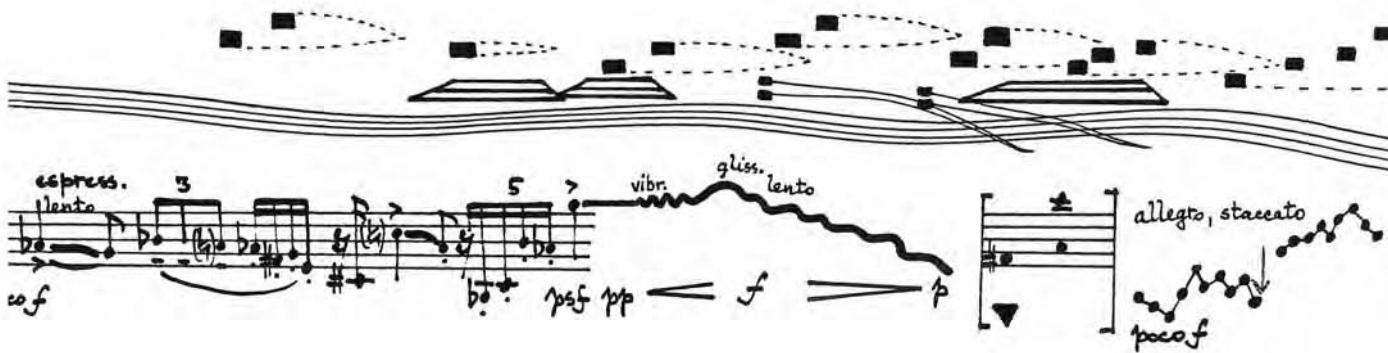
También Eric Chasalow escribe en su “In a Manner of Speaking” (2000), para clarinete bajo y cinta (©The Suspicious Motives Music), una partitura que no da pie a malentendidos. Así se facilita bastante el tocar con cinta.

## *In a Manner of Speaking*

## Eric Chasalow - "In a Manner of Speaking"

“In a Manner of Speaking” ha sido grabada por el clarinetista bajo Guido Arbonelli, y está disponible (con la parte de la música electro-acústica) a través de Suspicious Motives Music, o directamente a través del compositor (chasalow@brandeis.edu).

La notación usada por el compositor checo Václav Kučera en su “Van Gogh’s Self-Portrait” de 1985 (Czech Music Information Center), para clarinete bajo y cinta, también es más clara que el agua. La parte electroacústica es representada además con una bella grafía en la partitura.



Václav Kučera – “Van Gogh’s Selbst Porträt”

Otra manera de tocar con “cinta” nació de la necesidad. En los años ochenta fundé con ex alumnos el “Baskclarinetten Kollektief” (Colectivo de clarinetes bajo). Una combinación realmente formidable.



Museo municipal - Ámsterdam



Festival en Graz - Austria

¿Se puede imaginar seis clarinetes bajo y tres clarinetes contrabajo en directo en el escenario?

Si un clarinete bajo ya es magnífico y dos son fenomenales, a partir de tres se agotan los calificativos, y hay que verlo para creerlo.

Los conciertos fueron un éxito sin excepción, y las obras iban llegando rápidamente... pero sin subvención era imposible sobrevivir.

Nueve músicos, uno de Francia, uno de Noruega, y siete de todos los rincones de los Países Bajos, no pueden competir con conjuntos subvencionados, así que, al cabo de dos años, irremediablemente nos despedimos con tristeza.

Mientras tanto, se habían escrito algunas piezas magistrales.

¿Qué le parece “Vortice” de Enrique Raxach (©MCN – Países Bajos), o “Ladder of Escape” de Michael Smetanin (Australian Music Centre)? Casi un éxito de discoteca que, como bis, arrancaban invariablemente ovaciones del público en pie. Ambas obras han sido publicadas en Attacca - Babel 8945.

Además existe la alegre obra “Le Sucre du Printemps”, escrita de forma excelente para los clarinetes bajos por Lyell Cresswell (1982-Scottish Music Centre).

Esta obra ha tomado como gran ejemplo la parte de clarinete bajo del “Le Sacre du Printemps” de Stravinsky, y fue una de las obras que sí que quería seguir tocando. Así que me encerré durante horas en el estudio para grabar todas las partes.

### Le Sucre du Printemps

For Harry Sparaay

Six Bass Clarinets and three Contrabass Clarinets.  
Score in B $\flat$

Lyell Cresswell

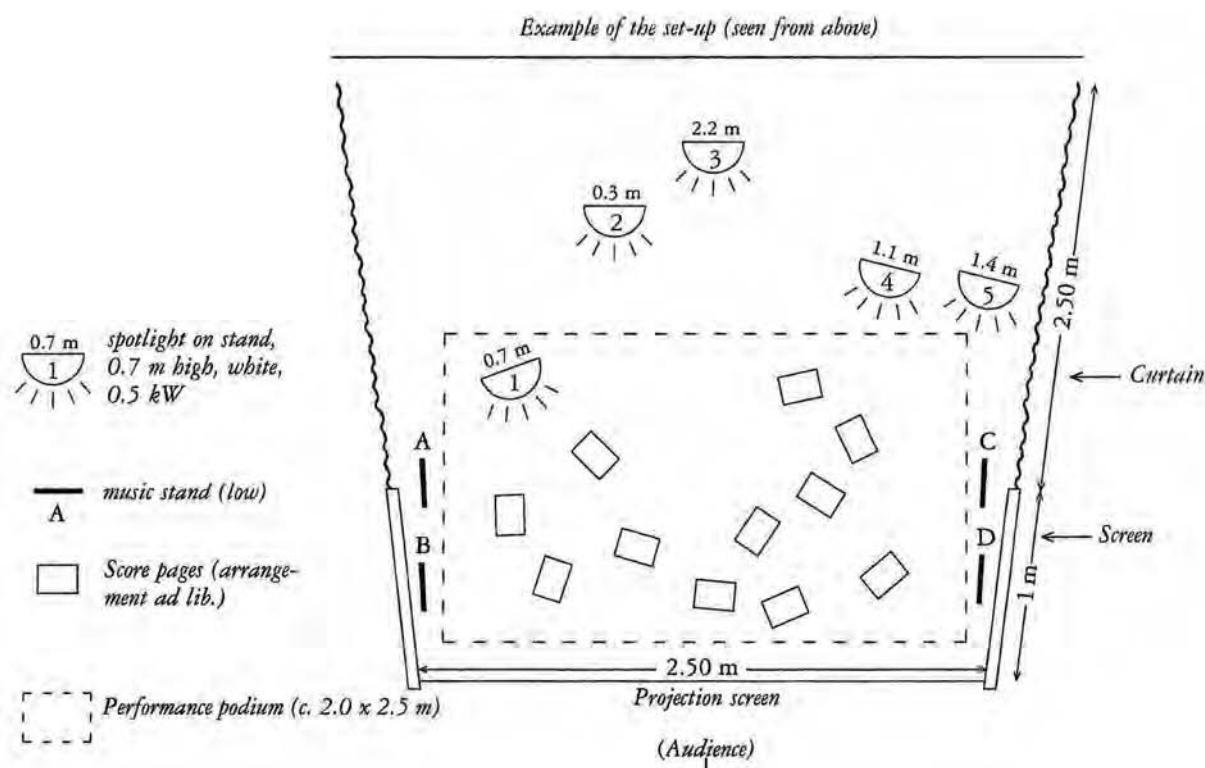
Lyell Cresswell – “Le Sucre du Printemps”

Tocar con cinta (ahora CD) sigue siendo para mí una de las maneras más interesantes de tocar.

No obstante, también hay otras maneras.

En 1996 toqué por primera vez “Schattenklänge” (sonidos de sombra), de Mauricio Kagel (1995-©Edition Peters).

La disposición, vista desde arriba, era la siguiente:



El clarinetista bajo se encuentra detrás de una pantalla de papel de arroz. Detrás de él se encuentran cinco focos grandes a diferentes alturas, desde 30 cm. hasta 2,20m. Una parte de las partituras está en el suelo, otra parte está en atriles (con partes ampliadas para poder leerlas a veces desde lejos): sin embargo, siempre fuera de la vista del público. El compositor se encontraba al frente de la mesa de control.

Durante la interpretación, los focos comienzan a funcionar de tal forma que las sombras (“Schatten” en alemán) se hacen visibles. Una pieza fascinante para tocar y, al mismo tiempo, para verla.

La segunda parte, que requería una interpretación caminando, bailando y saltando, ha sido lo más difícil que jamás he realizado en toda mi carrera profesional. Ahora bien: ¡qué resultado!



Detrás de la pantalla, en calcetines, para no provocar que el suelo de madera crujiera.  
¡Las partituras están en el suelo!



¡Y así lo ve el público! Fotos: Serge Ligtenberg.

El 31 de agosto de 2001, junto con la arpista Ernestine Stoop, realicé un concierto en el Teatro Bellevue en Ámsterdam, durante el quinto Simposio de Arpa. Y fue un concierto muy especial.

Para este concierto invitamos al artista plástico Norman Perryman que, mientras se interpretaban las obras (arpa sola, clarinete bajo solo y clarinete bajo y arpa), realizaba en acuarela cuadros animados que a su vez se proyectaban en una pantalla. De esta manera él daba su impresión y sensación visual sobre la música.

Mientras el público escuchaba la música, veía hermosos colores y extrañas formas improvisadas por Norman Perryman, que acompañaban a las obras de Calliope Tsoupaki (1963), Joji Yuasa (1929) y Sven Lyder Kahrs (1959).

Con un silencio profundo, el público observó y escuchó intensamente.

Pocas veces he dado un concierto en el que la sala estuviera tan tranquila.

La preparación, especialmente para Norman Perryman, fue larga e intensa, pero el resultado final fue muy hermoso.



Theater Bellevue/Ámsterdam – 31.08.2001

Durante el “Clarinetfest 2005” en Tokio, toqué dos obras para clarinete bajo e “Interactive multimedia system” de dos jóvenes compositores japoneses de gran talento: Chikashi Miyama (1979) y Shu Matsuda (1974).

Me grabaron en vídeo, y yo cambiaba la imagen del vídeo en directo tocando “slap tongue”, “Flatterzunge” o glissandos. Las dinámicas constituían además una herramienta importante para colorear la imagen de manera fascinante o cambiarla de forma radical.



Chikashi Miyama – “Unity”



Shu Matsuda – “Enlargement”

Ambas obras se pueden oír y contemplar a través de los siguientes enlaces:

<http://www.paox.net/DIPS/TAMACL/chikashi-264.mp4>

(Chikashi Miyamy – “Unity”)

<http://www.paox.net/DIPS/TAMACL/shu-264.mp4>

(Shu Matsuda-“Enlargement”)

El compositor Shu Matsuda me comunicó que estas grabaciones tienen una “old Internet quality” (calidad de Internet anticuada), pero, por lo que a mí respecta, es suficiente para ofrecer claramente una impresión visible y audible de todos los cambios producidos por las diferentes formas de tocar.

Cuando hablamos de “Tocar con cinta y otros medios”, para mí se debe incluir también lo siguiente, aunque quizás usted no estará totalmente de acuerdo.

Siempre me gustaron las cosas extraordinarias, y todavía puedo disfrutar enormemente cuando encuentro algo nuevo y de calidad.

Mi primera reacción, cuando recibí un correo electrónico del compositor Hwang-Long Pan de Taiwán en el que me preguntaba si estaría interesado en un nuevo concierto para clarinete bajo, se la pueden imaginar.

Quizás pensé: “¿Un concierto nuevo para clarinete bajo? ¿Es eso tan especial?”

Por supuesto, usted tiene toda la razón, porque ahora hay ya bastantes conciertos escritos para clarinete bajo y orquesta.

Pero si le digo además que, al final de este mensaje, el compositor me decía que el concierto sería para clarinete bajo y “Orquesta Tradicional China”... ¡Ahora sí que entenderá mi entusiasmo!

Nunca en mi vida o en la de cualquier otro clarinetista bajo se había escrito una obra para semejante combinación.

Miré mi agenda para comprobar si podía estar libre en el periodo solicitado por el compositor y, sin pensar un momento en el cachet u otros asuntos financieros, pulsé “Responder” y escribí: “Sí, seguro: acepto.”

Yo conocía ya algunos instrumentos tradicionales chinos, ya que los había escuchado en viajes anteriores.

Por ejemplo el Sheng, un instrumento de viento impresionante, realmente un órgano sopulado, que existe en la altura de soprano, alto y bajo.

La Pipa, un instrumento de cuerda pulsada, y a veces llamado el “laúd chino”.

Y el Ehru, un instrumento de cuerda frotada, y a veces llamado “el violín chino de dos cuerdas”.



Para mí estaba claro que esta sería una experiencia de las que no se olvidan fácilmente.

Una experiencia única; así fue. Y se notó inmediatamente, en el primer ensayo. Sonidos desconocidos, sorprendentes y hermosos se mezclaban con el sonido del clarinete bajo. Fue realmente una nueva experiencia. Y el 6 de junio de 2010 fue el estreno del “Concierto para clarinete bajo y orquesta China” (2009/2010) de Hwang-Long Pan, con la TCO (“Taipei Chinese Orchestra” - [www.tco.taipei.gov.tw](http://www.tco.taipei.gov.tw))

dirigida por En Shao, en la “Zhongshan Hall” del Zhongzheng Auditorio de Taiwán. La grabación en vivo está publicada en los CDs del TCO “30th Anniversary CD Box Set”- GPN 4209904551.

Aquí la primera página de esta obra única:

Dedicated to Harry Spammay and Taipei Chinese Orchestra

—江風—

Concerto for Bass Clarinet and Chinese Orchestra (2009/10)

Hwang-Long PAN

**Score**

**Andante**

梆笛  
丝笛  
高音笙  
中音笙  
低音笙  
簧管  
中笙管的  
次中笙管的

**Andante**

2. 梆笛  
3. 丝笛  
2. 箫  
1. 中笙  
2. 大笙  
古箏  
准  
小笙  
Andante

Gong (M)  
Gong (L)  
Marimba  
Vibraphone  
Bass Clarinet

**Andante**

高胡  
二胡  
二胡  
中胡  
低胡  
低胡

所有的樂器，除梆笛、絲笛低八度記譜，笙類高八度記譜外，其餘各樂器皆為實音記譜

The score is noted in C.

↓ Bartok pizz.

Hwang-Long Pan – “Concierto para clarinete bajo y orquesta China”  
©Hwang-Long Pan

Y algunas fotos del estreno.



Ensayo



Concierto



6.06.2010 – Harry Sparnaay y la “Taipei Chinese Orchestra” dirigida por En Shao  
Fotos cedidas por la “Taipei Chinese Orchestra”.

El público estaba tan entusiasmado que después del concierto tuve que firmar programas y también algunos estuches de clarinete bajo.



Fotos: Silvia Castillo.

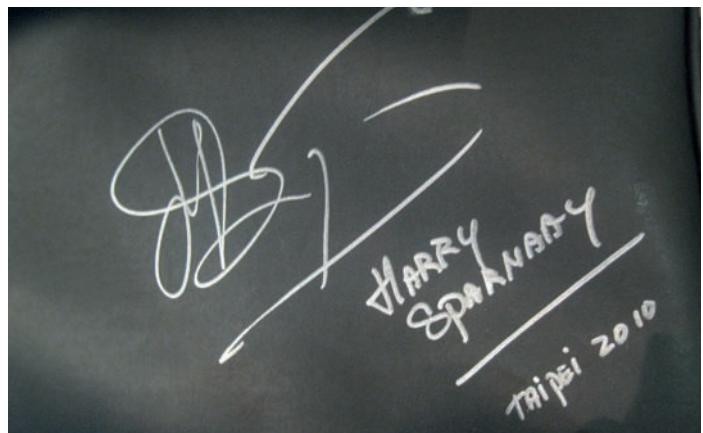


En la clase magistral hubo mucho público y, para las personas que no pudieron entrar a la sala, se habilitaron los medios para poder seguir la clase desde el bar del Forum Music.



Forum Music Taipei – 5.6.2010. Fotos: Silvia Castillo

También allí tuve que firmar estuches de clarinete bajo.



Forum Music Taipei – 5.6.2010. Fotos: Josine van Heek

Feliz, me despedí de Taipeí.

Evocando estas composiciones y otras similares pienso:

“¡Qué interesante e increíblemente hermosa puede ser la vida de un clarinetista bajo!”

## Cuartos de tono

Hace muchos años, Schönberg dijo:

“Algún que otro intento de usar tercios y cuartos de tono en las composiciones está condenado al fracaso, mientras existan pocos instrumentos que permitan tocar estas notas”.

Sin embargo, en 1924 Alois Hába (1893-1973) hizo desarrollar un clarinete de cuartos de tono que sí ofrecía esta posibilidad:



El clarinete bajo actual (afortunadamente) no ha sido adaptado y, por lo que a mí respecta, la declaración de Schönberg con referencia a nuestro instrumento sigue en vigor.

No puedo evitar tener la impresión de que la notación de cuartos de tono se aplica más que nada para que todo parezca “más interesante”.

Hace años recibí una obra en la que TODAS las notas eran cuartos de tono, y sonaba como si antes de tocar te hubieras olvidado la dentadura postiza en el vaso. Entonces transporté la composición un cuarto de tono más arriba, para, posteriormente, después de haber escuchado el resultado, cerrar la partitura desanimado y guardarla muy bien. A lo largo de mi ya considerable carrera profesional jamás había recibido una obra de música más anodina.

La famosa canción holandesa “Boer, er ligt een kip int water” (“Granjero, se ha caído una gallina al agua”), cantada a gritos por todos los niños, aún escrito con cuartos de tono sigue siendo la misma gallina. Pero escrita de esta manera: parece mucho más interesante e inteligente.

“Nada especial” no se convertirá en “algo bueno”, aunque se escriba de una manera más bonita.

Para el clarinete bajo, si se trata de reproducir cuartos de tono, quedan grandes problemas por solucionar, ya que el instrumento realmente no ha sido diseñado para ello. No obstante, se puede conseguir algo con todo tipo de trucos, pero no en todos los registros (aunque hay libros que sugieren algo diferente).

Quizás sea una desilusión considerable, pero el registro grave NO ofrece NINGUNA posibilidad de tocar cuartos de tono.

Para este registro, es mejor olvidarlo.

escrito en si bemol: suena:



No se deje engatusar cuando le aseguren que sí es posible.

El planteamiento de que, abriendo la llave un poco o lentamente, existe la posibilidad de producir un cuarto de tono, es un verdadero disparate.

Cuando el tempo es extremadamente lento, entonces el clarinetista bajo quizás pueda hacer algo significativo; en otro caso, es mejor que se olvide de los cuartos de tono y los dé por imposibles.

Tampoco es nada sensato tocar una frase en un tempo increíblemente rápido, recorriendo tres octavas, fortísimo, con "Flatterzunge" ...y llena de cuartos de tono.

El resultado será un increíble rugido carraspeante, y no se podrá apreciar ninguna altura determinada.

Puede parecer bueno y bien pensado, pero no funciona.

Es verdad que en el registro bajo se puede bajar la nota ligeramente con la ayuda de la embocadura. Pero, si realmente tuviera que convertirse en un cuarto de tono, habría que aflojar la embocadura tanto que el sonido resultante se parecería más al sonido de una aspiradora en mal estado que al sonido de un clarinete bajo.

La posibilidad de cerrar la llave con la rodilla (como figura en ciertos libros) también es un mito. La mayoría de los clarinetistas bajo están de pie cuando tocan como solistas; será fácil imaginar lo que puede suceder cuando, al tocar, se tenga que cerrar una llave con la rodilla derecha.

A parte de esto, en los nuevos modelos esta posibilidad queda ya de por sí completamente descartada.

Antes, con los modelos antiguos de clarinete bajo, se podía tocar un mi o un mi bemol y cerrar la llave del do grave (do3) por separado. De esta manera la nota bajaba un poco. Efectivamente: un poco más bajo, pero no para llegar a bajar un cuarto de tono; ¡ni siquiera se aproximaba!

En la actualidad, con los modelos más recientes, y debido a una serie de mejoras introducidas que han demostrado ser realmente necesarias, esta posibilidad ha desaparecido por completo.

Como la música se convertía cada vez en más rápida y más complicada, se pidió a las fábricas que solucionaran el problema de tener que usar tres dedos para poder tocar las notas graves, de tal forma que se pudieran tocar las notas graves con un solo dedo en lugar de con tres. Para ello se conectaron las llaves de una manera muy ingeniosa.

Cuando en la actualidad se cierra la llave del do grave (do3) en un instrumento moderno, realmente se toca un do grave, y sólo usando el pulgar de la mano derecha. Las demás llaves graves (do sostenido, re, re sostenido, mi, fa) se cierran automáticamente con este único movimiento de dedo.

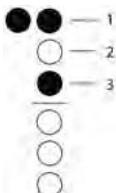
Uno se puede imaginar la satisfacción del clarinetista bajo con esta mejora. Y no me imagino a nadie que perdiera el sueño por la consecuencia de que no se pudieran tocar cuartos de tono.

Así que, si en la actualidad se escribe que para tocar un re un cuarto de tono bajo se ha de cerrar la llave do grave, entonces conseguirá un cuarto de tono enorme. Para ser más exacto, será una tercera mayor. ¡Un disparate! Realmente es imposible.

Quizás se pregunte por qué resulta tan difícil o a veces hasta imposible tocar cuartos de tono en el clarinete bajo. Probablemente se lo pregunte porque sabe que en un clarinete en si bemol es mucho menos complicado.

La explicación es que los agujeros de las notas del clarinete bajo son tan grandes y están situados tan alejados los unos de los otros, que se necesitan llaves para poder cerrarlos.

Las “posiciones de horquilla” como esta:



son posibles en el clarinete en si bemol, pero imposibles en el clarinete bajo, ya que al cerrar el tercer agujero (dedo anular de la mano izquierda), automáticamente se cierra el segundo.

Así que, cuando se escribe esta digitación para el clarinete bajo, no obtendremos el tan deseado mi cuarto de tono bajo, sino un do normal. Otro “cuarto de tono” gigante.

Otra dificultad es que a menudo se deben cerrar varias llaves para conseguir sólo un pequeño cuarto de tono.

En el registro más agudo resulta algo más sencillo, porque ahí se puede hacer mucho gracias a la embocadura, pero enlazar varios cuartos de tono, en general, sigue resultando bastante complicado, y a un tempo rápido es frecuentemente imposible.

Afortunadamente también existen ejemplos del uso sensato y eficaz de los cuartos de tono que sí me hacen feliz. Pongo algunos ejemplos de ello, así como de las diferentes maneras de escribir cuartos de tono y micro-intervalos:

Isang Yun compuso para mí, en 1983, el realmente magistral “Monolog”, para clarinete bajo solo (©Boosey&Hawkes/Bote & Bock), publicado por Attaca-Babel 8945-1 DDD; en mi opinión una de las mejores obras escritas para clarinete bajo solo.

Muchos de los cuartos de tonos descendientes que escribió se pueden realizar con los labios.

Isang Yun – “Monolog”

Theo Loevendie también escribe algunos cuartos de tonos muy eficaces en su “DUO”, para clarinete bajo solo (©Peer Musikverlag GmbH-1988), también publicado por Attaca-Babel 8945-1 DDD:

Theo Loevendie (1988)

Theo Loevendie – “Duo for bass clarinet solo”

Gérard Grisey escribe los cuartos de tono en la parte del clarinete bajo de su “Quatre chants pour franchir le seuil” (1998-©Ricordi) de la siguiente manera:

Gérard Grisey – “Quatre Chants pour franchir le seuil”

Y además añadió la siguiente lista explicativa de los símbolos:

	<b># raised by a quarter tone exactly</b>		<b>series of quarter tones</b>
	<b># lowered by a quarter tone exactly</b>		
	<b>flat raised by a quarter tone exactly</b>		<b>slightly sharp (1/8 tone)</b>
	<b>flat lowered by a quarter tone exactly</b>		<b>slightly flat (1/8 tone)</b>

Stockhausen se mostró claramente genial en sus obras con “Corno di bassetto” compuestas para Suzanne Stephens. Debido a su estrecha colaboración durante años, han nacido obras que se pueden considerar como ejemplo para componer micro-intervalos. Una condición indispensable para un procedimiento tan detallado es una colaboración prolongada con el instrumentista.

Stockhausen comenzó en 1977 con su ópera “Light – the seven days of the week” (“Luz – Los siete días de la semana”). Escribió una parte para cada día de la semana, y completó este enorme proyecto en el año 2003.

A continuación, un pequeño ejemplo de su “Elufa”, para corno di bassetto y flauta (©Stockhausen Verlag, Werk Nr.9.ex 64), de 1991. “Elufa” forma parte de “Freitag” (“Viernes”):

Karlheinz Stockhausen – “Elufa”

Arne Mellnäs demuestra en su obra “Riflessioni”, para clarinete o clarinete bajo con cinta (1987 - ©Edition Reimers), que es otro compositor que sabe más sobre cuartos de tono en el clarinete bajo que ningún otro “compositor de cuartos de tono”. Escribe, como alternativa, algunos compases para el clarinete bajo sin cuartos de tono. Es obvio que sabe de lo que habla:

Arne Mellnäs – “Riflessioni”

Y cuando opina que es completamente imposible realizarlos en el tempo escrito, ofrece al clarinete bajo una frase sin cuartos de tono. En este tempo, esto es realmente una bendición para nosotros.

Arne Mellnäs – “Riflessioni”

Los cuartos de tono en “Unísono”, para clarinete bajo y violonchelo del compositor americano Maurice Weddington (©Ensembling Edition), debido a su tempo y posición, no suponen ningún problema importante:

Maurice Weddington – “Unisono”

En el clarinete bajo se puede conseguir algún cambio en el timbre del fa sostenido3, sol sostenido3 y la sostenido3 cerrando una de las llaves inferiores. Sin embargo, este cambio no se acercará a un cuarto de tono. Esto pertenece al “bisigliando”. (véase parte 8b: Trinos, trémolos y “bisigliando”).

Desde el si3, sí que existe alguna posibilidad de producir cuartos de tono.

Soy consciente de que hay compositores que realmente consideran los “micro-intervalos” muy importantes, y sin duda habrá también clarinetistas bajos que comparten esta opinión. De ahí que, a pesar de mis reservas, añada una lista con digitaciones para aquellos que deseen experimentar con ellos.

Como para las digitaciones del registro extremadamente agudo, las digitaciones son también orientativas, y funcionan para mí con mi instrumento. Así que pueden cambiar (poco o algunas veces mucho) utilizando otras cañas, boquillas o marca de instrumento.

Lista de digitaciones:

La explicación de los números usados encima de algunas de las notas es la siguiente:

- 1- Calidad de la nota malísima
  - 2- Con ayuda de la embocadura
  - 3- La llave 13 se debe tocar con el pulgar de la mano derecha (quitándolo del apoyo para el pulgar)
  - 4- Solamente es posible con ayuda de la embocadura
  - 5- No es posible con el Selmer
  - 6- El dedo anular de la mano derecha toca la llave 9

## Multifónicos

Mi reputación la debo en parte al hecho de ser un músico que no evita los problemas. Me agradan los desafíos.

Ahora bien: si se complica algo sin ninguna razón musical, me molesta mucho. Y estoy seguro de que muchos músicos comparten este sentimiento conmigo.

Hablemos de la notación de los multifónicos.

Existen libros de multifónicos que sugieren que todas las notas son audibles, y todo es tan bonito y claro que el compositor puede ponerse inmediatamente manos a la obra.

Esta conclusión está basada en un error absoluto, y resulta muy engañosa para muchos compositores.

Las notas superior e inferior del multifónico son en general claramente perceptibles (ambas se perciben bien o bastante bien), aunque cabe destacar que la nota superior normalmente se oye mejor que la inferior.

La situación de las notas intermedias es diferente. Es cierto que existen algunos multifónicos en los que una de las notas intermedias es ligeramente audible, siempre y cuando se aguante la respiración y se consiga excluir cualquier otro sonido. Sin embargo, estas notas intermedias normalmente sólo dan algún color al multifónico y nada más.

Naturalmente, de manera electrónica podemos conseguir que suene todo, pero... ¿realmente lo oímos?

¿Oímos todos los armónicos de este do grave?



¿Podemos percibir el décimo armónico tan claro que se podría utilizar en una composición? No, ¡y menos mal!

Imagínese que en todo momento se escucharan todos los armónicos. Si usted tuviera que escuchar durante solo un minuto música que, además de las notas, necesitara escuchar también todos los armónicos bien empaquetados como regalo... saldría corriendo a comprar tapones para los oídos, para no volver a escuchar música nunca más.

Y, al leer esto, usted seguramente ha fruncido el ceño.

“¿No oír los armónicos? ¿De qué habla este hombre?”

Tiene razón: es verdad que, cuando escuchamos una nota de piano en una habitación donde reina un silencio de muerte, a veces se pueden percibir algunos armónicos con bastante claridad.

Y a esto es exactamente a lo que me refiero:

*En un cuarto con un silencio de muerte, y una sola nota percutida.*

No es lo que llamaríamos una situación normal para escuchar, y menos todavía la situación en un auditorio.

Si tocamos un do grave en un clarinete bajo de calidad mediocre y con una boquilla de calidad similar, escuchamos a veces con bastante claridad la tercera de la serie: el sol\*.

Ojalá no sea éste el clarinete bajo que usted escuche en un concierto. Yo en su lugar iría rápido a la taquilla, para pedir la devolución del dinero.

Así que, podemos suponer que durante un concierto “normal” no se percibirán estos armónicos conscientemente. Y, ya lo he dicho con anterioridad: ¡menos mal!

Sin embargo, todos estos armónicos sí que están presentes y, además, son muy importantes, ya que aportan a las notas su timbre característico.

Si se eliminan de manera electrónica, se oye un remanente que suena horrible, y que ya no tiene nada que ver con el timbre de la nota original.

¡Pero no los oímos como notas separadas!

Esto es precisamente lo que anula inmediatamente la base de la necesidad musical de escribirlos:  
¿Para qué escribir algo que no se oye?

Que esto mejora la composición es un claro error de juicio. Si su composición no es muy buena- algo que realmente no le deseó-, incluso unos multifónicos magníficamente escritos no podrán mejorarlala, como tampoco lo pueden hacer unos alegres pasajes de cuartos de tono (*(véase la parte 8m: “Cuartos de tono”)*).

Lo que es malo, seguirá siendo malo, por muy bonito e interesante que se escriba (y, dicho sea de paso: una introducción a la partitura muy sofisticada tampoco aporta nada a la obra). Como dice el refrán: Aunque la mona se vista de seda, mona se queda.

Una buena composición seguirá siendo una buena composición, y no **gracias** a la adición de multifónicos magníficamente escritos.

Volvamos a la notación de los multifónicos, el tema candente de este capítulo.

Esta manera de escribir, supuestamente inteligente y completa, confunde al compositor. Se le engaña con una idea totalmente equivocada, que puede llevar a consecuencias desastrosas.

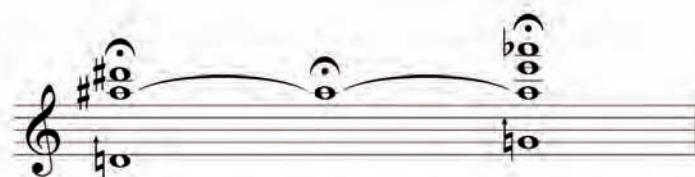
Más adelante en este capítulo propongo otra notación, con la sincera esperanza de que el compositor la siga. No sólo sería bueno para los intérpretes, sino también para el compositor. Se facilitará notablemente el trabajo del intérprete, y el compositor oirá lo que pretendía al componerlo.

Pero primero profundizaré algo más en los errores, malentendidos y, a veces, catástrofes directas que surgen en la práctica actual.

\*. El clarinete bajo se comporta como un tubo cilíndrico cerrado por un lado, por lo que sólo aparecen los armónicos impares.

### Obras para la trituradora de papel 1:

Hace bastante tiempo recibí una composición para clarinete bajo solo, con el siguiente uso de los multifónicos:



El compositor pensó que podría ser muy bonito, y debo admitir que la idea efectivamente no es mala. ¡Qué bonito podría sonar!

Si un clarinete bajo ya es precioso, ¡con esto lo sería aún más!

¿Se lo puede imaginar?

Con estos multifónicos, el la sostenido5 sale de un multifónico, se queda solo, y poco después se ve absorbido por el siguiente multifónico. Debe ser divino pero... lamentablemente, resultó que no funcionaba para nada: las notas intermedias no estaban claramente presentes en absoluto, y el la sostenido5 llegaba totalmente de forma inesperada. ¡Adiós efecto bonito! Cerré la partitura, y puse en marcha la trituradora de papel.

¡Lástima todo el esfuerzo!

Y esto también, con el mismo multifónico:



Podría ser genial, pero es completamente imposible.

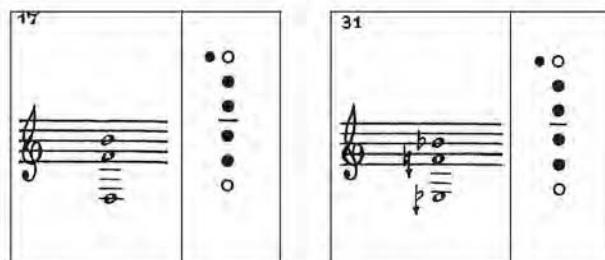
### Obras para la trituradora de papel 2:

Partiendo indudablemente de la base de que todo pudiera ser audible, un compositor escribió una composición nueva para “HET TRIO” (flauta, clarinete bajo y piano), en la que hizo que la flauta absorbiera las notas de los multifónicos del clarinete bajo y viceversa:

De nuevo una gran decepción. En la práctica, resultaba completamente imposible. No había notas intermedias, al menos no audibles, y toda la idea acabó en la papelera. Meses de trabajo, y todo para acabar en una trituradora de papel.

La imagen engañosa de algunos libros simplemente no es correcta, y por eso no funcionó la intención del compositor. Así que en este caso la notación también obstaculizó bastante.

Quiero ilustrar con lo siguiente lo discutible y absurdo de algunas notaciones: he descubierto un libro en el que hay resultados *¡que suenan diferentes con digitaciones exactamente iguales!*



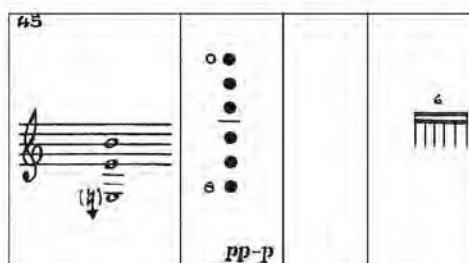
Si usted, el compositor, desea conseguir un si bemol<sup>14</sup> (nº 31), no es su día de suerte suerte, porque con esta digitación el resultado sonará como un si<sup>4</sup> (nº 17).

Lamentablemente, se pueden mencionar más casos y errores de este libro.

Por ejemplo, para muchos compositores no está claro que los multifónicos estén escritos en Do, especialmente cuando se vaya directamente a las muestras de las digitaciones.

Por ejemplo, esto:

es el resultado sonoro, y NO está escrito en si bemol.

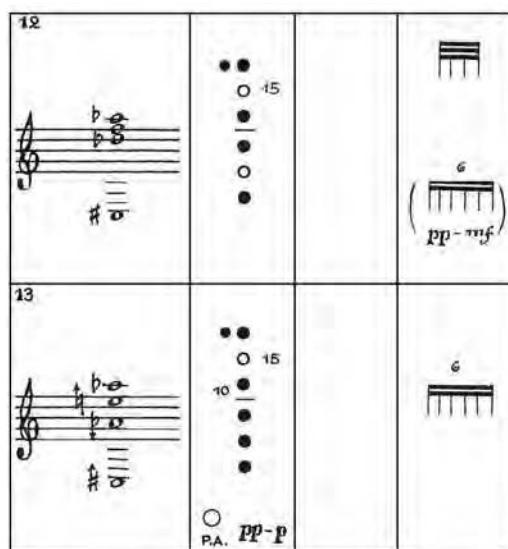


Pero un compositor pensó que este multifónico era ideal para utilizarlo en su obra, y lo escribió en esta forma:

El Si<sup>4</sup> del multifónico se transforma en un trino. Una idea preciosa, pero... ¡qué lástima! El Si<sup>4</sup> del multifónico debe ser, cuando está escrito en si bemol y en la notación francesa (sonando una novena más grave), un Do sostenido<sup>6</sup>.

¡Ninguna continuidad musical!

Y, al ver esto:



me pregunto con desesperación cómo es posible que un clarinetista bajo escriba algo así.

Cualquier clarinetista bajo sabe que este tipo de “posiciones de horquilla” en un clarinete bajo son imposibles (véase la parte 8m: “Cuartos de tono”).

Lo único “nuevo” del libro “New Techniques for the bass clarinet” es que se necesita una sierra para metales, para poder así conseguir que suenen estos multifónicos. Cuando los multifónicos hayan sido grabados en diferentes días, con una caña más blanda o más dura, o después de una gran comida, existe la posibilidad de que el resultado sonoro cambie un poco (jamás sonará un semitono, como en los multifónicos anteriores!).

Un “multifónico” no sólo depende de la digitación usada. La boquilla, la caña, el tubo del instrumento y, no nos olvidemos, el estado físico y anímico del propio intérprete son un conjunto decisivo para el resultado sonoro final. Por esta razón, es poco útil anotar las diferencias de cuartos de tono, sobre todo en la zona central de los multifónicos. En los instrumentos con un tubo alemán, como por ejemplo los clarinetes de Wurlitzer, es muy difícil o incluso imposible tocar multifónicos, con instrumentos con un tubo francés, no dan ningún problema.

Cuando tocaba el clarinete contrabajo en el ensamble ASKO, al interpretar el impresionante “CHU”\* de Jonathan Harvey (1939), tuve que asumir los multifónicos de la parte del clarinete en si bemol, ya que el clarinetista (excelente, por cierto) tocaba un clarinete “alemán” Wurlitzer, y le era imposible conseguir que sonaran. La boquilla y el tubo eran obstáculos demasiado grandes. Sin embargo, mi instrumento (un Buffet Crampon) sí permitía tocar dichos multifónicos.

Por ello, sí que es muy importante que un compositor sepa qué marca de instrumento toca el intérprete que se encargará de la parte del clarinete (bajo).

\*. En la interpretación de la obra “CHU” para clarinete/clarinete contrabajo (un solo músico), violonchelo y soprano de 2002 (©Fabermusic), con el ensemble ASKO y la excelente soprano Barbara Hannigan, la parte de clarinete fue interpretada por dos músicos. Uno tocaba el clarinete en si bemol mientras yo tocaba el clarinete contrabajo (completado por aquel entonces con algunos compases con multifónicos en el clarinete en si bemol).

Ciertos libros indican en alguna digitación: "Aquí se trata de un multifónico débil".

Pero... ¿cuán débil es débil?

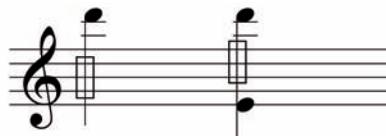
Existen multifónicos que obligan a coger primero unos días de vacaciones para poder hacerlos sonar. Al cabo de dos horas de yoga y un gran número de ejercicios de estiramiento, finalmente, como por arte de magia, se pueden hacer aparecer.

Hay multifónicos con digitaciones tan complicadas que resulta prácticamente imposible usarlos en una frase o en cualquier otra combinación con otras notas. Uno debe ser un "Houdini" para poder tocar más de dos seguidos.

Me parece correcto aconsejar otra manera de escribirlos o, por lo menos, ofrecer la posibilidad de meditar sobre ello. Como ya he explicado antes, sería mucho más sencillo para el compositor y para el intérprete.

Sobre todo para el clarinete bajo, con sus centenares de posibilidades de tocar multifónicos, el utilizar la siguiente notación me parece una buena idea. Afortunadamente, es una notación usada ya por diferentes compositores. Esta notación le ofrece al compositor la posibilidad de poder indicar siempre cuál es la nota más importante. Adicionalmente anotaría una "sugerencia" de digitación, para que el intérprete pueda probar si esto funciona o no para él o ella y su instrumento. En caso contrario, siempre puede inventarse algo diferente.

Una notación con sólo la nota más aguda como dato más importante le ofrece una seguridad del 100% de que se oirá dicha nota. Una notación indicando la nota más aguda añadiendo la más grave le da una seguridad de un 90%:

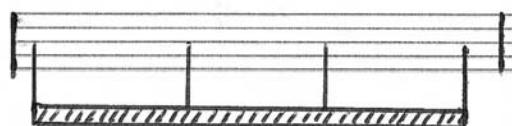


Los multifónicos que únicamente pueden ser realizados con ayuda de la embocadura se podrían entonces escribir así:



Antes de incluir el listado de los multifónicos, me gustaría mostrar algunas otras formas de escribirlos.

En 1989 Iannis Xenakis escribió para mí la obra "Echange", para clarinete bajo y 15 instrumentos (©Salabert y publicada en Attacca-Babel 9054-1), y escribió los multifónicos graves de la manera que figura a continuación, llamándolos "*sons-fendus*" (sonidos partidos). Estos "*split-sounds*" sólo pueden sonar con ayuda de la embocadura, y suenan mejor en el registro más grave. No requieren digitaciones especiales.



Iannis Xenakis – "Echange"

Klas Torstensson también utiliza “split-sounds”, y los escribe en su “Spans” (1981), para clarinete bajo solo (©MCN Países Bajos), de la siguiente manera:

Klas Torstensson – “Spans”

Él escribe un “*split-sound*” de sonido “grave” (I) que llega hasta “extremo agudo” (IV); sin embargo, la nota base siempre sigue siendo audible.

Tomás Marco escribe los “*split-sounds*” de la siguiente forma en su “Akelarre” (1976-manuscrito):

The musical score consists of two staves. The top staff begins with a dynamic instruction 'gloss.' followed by a sustained note. It features a series of sixteenth-note patterns connected by dashed vertical lines. The bottom staff starts with a dynamic 'f' and a sustained note. It also contains sixteenth-note patterns with dashed vertical connections. Both staves include performance markings such as 'A' (upward arrow), 'gliss.', and 's' (slur).

Tomás Marco – “Akelarre”

Mientras Jos Kunst escribe los multifónicos en su “Solo Identity 1” de 1971 (©MCN Países Bajos) así:

Jos Kunst – “Solo Identity 1”

Otra grafía interesante es la del compositor japonés Takayuki Rai, quien escribió los multifónicos en su “Sparkle” (1989), para clarinete bajo y cinta (©MCN Países Bajos), de tal forma que el mismo

intérprete puede inventarse las digitaciones que le convengan y su instrumento para conseguir que suene la nota indicada. De esta forma se asegura que se oigan las notas que el compositor considera importantes:

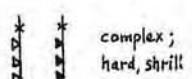
The musical score consists of two staves of music for bass clarinet. The top staff shows a series of multiphonics indicated by vertical bars with dots and arrows pointing upwards. Dynamics like *f*, *p*, and *mf* are used. A time signature of  $\frac{2}{4}$  is indicated. The bottom staff continues the multiphonic patterns. A tempo marking of  $3'25''$  is shown above the bottom staff. A duration bracket indicates  $4'07''$  silence. The piece is attributed to Takayuki Rai - "Sparkle".

Y por último, Arne Mellnäs. En su “Riflessioni” (1987), para clarinete o clarinete bajo y cinta (©Edition Reimers), escribe los multifónicos de tal manera que el clarinetista siempre tiene la posibilidad de conseguir convertirlo en algo que suene bien.

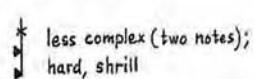
Todos contentos.

The musical score shows a bass clarinet part. At the top, there is a performance instruction *E* followed by a duration of  $1'15''$ . Below this, a tempo of  $\text{♩} = 60$  is given. The score features various multiphonic techniques indicated by specific symbols. One symbol, enclosed in a circle and labeled *55*, is associated with dynamic *p*. Another symbol, with a circled *3* above it, is associated with dynamic *mf*. A third symbol, with a circled *4* above it, is associated with dynamic *p*. A fourth symbol, enclosed in a circle and labeled *60*, is associated with dynamic *f*. The number *5* is located at the top right of the page.

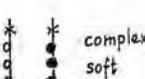
\*) 4 different types of multiphonic sounds :



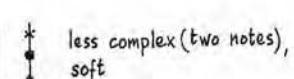
complex;  
hard, shrill



less complex (two notes);  
hard, shrill



complex,  
soft



less complex (two notes),  
soft

Complejo/estridente

menos compl./estridente

complejo/suave

menos complejo/suave

### Magos italianos del sonido:

Compositores italianos como Salvatore Sciarrino, Claudio Ambrosini, Mauro Cardi y Paolo Perezzani (por mencionar algunos), son verdaderos magos del sonido, y grandes maestros en arrancar los sonidos más hermosos del clarinete bajo. Sonidos que uno experimenta con la respiración contenida.

Veamos algunos ejemplos:

Los armónicos superiores se obtienen ejerciendo cada vez más presión labial. El sonido resultante siempre será “piano/pianissimo”.

Cuando se intente tocar este efecto “mezzoforte” o incluso “forte”, sólo sonarán los armónicos, y desaparecerán los sonidos graves, así como el efecto.

El efecto se obtiene tocando un trino con el dedo índice de la mano izquierda:



Pista 17

Se pueden inventar todo tipo de hermosas combinaciones. A continuación muestro tres ejemplos de combinaciones buenas y efectivas:

Pista 18

También son posibles las siguientes combinaciones:

El primer armónico del nº 10 por ejemplo, es idéntico al segundo armónico del nº 4, y el segundo del nº 11 es igual al cuarto del nº 3.

En la parte 8b “Trinos, trémolos y bisbigliando” encontraremos varios trémolos que se consiguen utilizando las llaves 12 y 13 más la combinación 12/13.

Cuando aumentamos ligeramente la presión labial mientras movemos el labio inferior de manera milimétrica hacia la base de la caña, saldrán los siguientes armónicos usando la llave 12:

[12]

Pista 19

El trémolo –en realidad bisbigliando– con los armónicos será más claro a medida que el trino (con la llave 12) se realice más despacio. En un trino rápido sólo se obtendrá el primer armónico con claridad. Lo mismo es aplicable para el uso de la llave 13 y el de las llaves 12 y 13 juntas.

[13]

Pista 20

[12/13]

Pista 21

Como se puede observar, los armónicos apenas cambian; el trémolo en cambio experimenta un cambio considerable, lo que a su vez abre fantásticas posibilidades combinatorias.

Si, además de las digitaciones escritas anteriormente, utilizamos la llave 16, podremos conseguir las siguientes posibilidades con ayuda de las llaves laterales 10, 12 y 13.

Pista 22

Pista 23

Pista 24

Se puede constatar que los armónicos apenas cambian, lo que ofrece algunas nuevas y bonitas posibilidades para hacer combinaciones.

Un solo ejemplo:

Pista 25

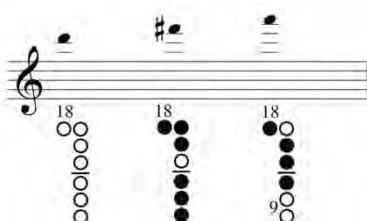
El asunto hasta aquí expuesto no precisa de mayor desarrollo.

La embocadura, la presión labial, la presión del aire y el apoyo de diafragma deben estar sintonizados con precisión, si no, no se logrará el bonito efecto. A veces se consigue una nota armónica dando un poco más de aire y menos presión, mientras que la siguiente va a precisar prácticamente todo lo contrario. Tocar esto sucesivamente requiere una enorme concentración y un control excelente. Es mantener el equilibrio en la cuerda floja. Si se consigue, el sonido resultante ofrecerá una belleza sin parangón; si se fracasa, sólo quedarán unos suspiros penosos.

A los clarinetistas bajo les ofrezco el siguiente consejo:

Los armónicos con la misma digitación sólo aparecen por medio de un cambio en la presión de los labios y el aire. Por ello es de suma importancia tocarlos primero como notas normales, antes de intentar que suenen. De esta manera uno puede hacerse una idea aproximada de cómo deberían sonar. Olvídense de que los armónicos son algo más graves o más agudos, sólo se trata de formarse una idea sonora de lo que debe ser el resultado final.

Así que primero, por ejemplo, toque esto durante algún tiempo, y lo más suave posible:



Pista 26

antes de intentar lo siguiente:

Pista 27

Seguro que gradualmente irá sintiendo la satisfacción y la alegría propia del éxito.

Pero es obvio que no hay porque pedir inmediatamente a todos los compositores de su entorno que lo incorporen en sus nuevas composiciones.

Las obras de este tipo no sólo requieren una gran concentración del instrumentista, sino también del público. No ha de haber ningún inconveniente en colocar dos obras de este tipo en un programa, pero bajo ningún concepto las pondría seguidas.

### Listado de multifónicos:

Para analizar y escribir los multifónicos hemos utilizado el software SMS Tools, desarrollado por Xavier Serra y el Music Technology Group (MTG) de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), con la ayuda de Andrés Lewin-Richter y José Lozano, del estudio Phonos de la citada universidad.

Felizmente, la época en la que yo pedía a los compositores que escribieran una obra sin multifónicos es tiempo pasado. Cada vez se escribe de una manera más inteligente, y por eso ya no se necesitan centenares de multifónicos escritos.

Como ya he mencionado anteriormente, el resultado del sonido de los multifónicos no sólo depende de una digitación predeterminada. La boquilla, la caña y el físico de uno mismo determinan también el resultado final y, hablando de sucesiones de multifónicos, incluso habrá que sumar algunos obstáculos considerables más. Existen centenares de posibilidades y un número similar de imposibilidades para la combinación de multifónicos. Sin embargo, hay algunas normas que vale la pena que conozcamos.

Los multifónicos que usan las llaves 9, 10, 11, 12, 13 y 15, sólo se pueden combinar de forma ligada con multifónicos que usan las mismas llaves. Las sucesiones de multifónicos apenas resultan posibles, ¡y mucho menos en “legato”!

De la misma manera, sin duda es desaconsejable colocar de forma seguida multifónicos que requieran una embocadura opuesta, presión del aire diferente o un ataque completamente diferente. Si es que de alguna manera se pudiera hablar de un cierto resultado sonoro, sería como mínimo un resultado pobre.

Por lo tanto, sólo ofrezco algunas sugerencias en la columna ocho (“otras observaciones”), y aconsejo al compositor que hable con el intérprete en cuestión antes de escribir todo definitivamente, para evitar de esta manera sorpresas desagradables.

A continuación muestro noventa y ocho multifónicos, escritos en si bemol y en “la notación francesa”; todos ellos funcionan en una escala de “bien” a “muy bien”. Con la notación que yo sugiero habría centenares de multifónicos que se podrían tocar. Pero no me parece muy sensato escribirlos todos aquí.

He grabado los multifónicos de una sola vez, sin correcciones. Lo hice así para que se escuche con claridad si hay o no hay problemas al tocarlos.

De esta manera, para el compositor quedará claro inmediatamente si el multifónico de que se trata es problemático o no.

### Descripción de las indicaciones:

Estabilidad:	1 (muy estable)	→	1 (muy inestable)
Ataque:	1 (bueno)	→	1 (muy débil)
Embocadura:	○ (muy relajada)	●	(muy tensa)

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
01			4	4	<b><i>pp → p</i></b>		Trino con MFs 3(solamente <b><i>pp</i></b> ), 4 y 6
02			2	3	<b><i>pp → mp</i></b>		Trino con MFs 5 y 6
03			2	2	<b><i>pp → mf</i></b>		Trino con MFs 1,6 y 9. Bisigliando con llave 7
04			2	3	<b><i>p → ff</i></b>		Trino con MF6 (cuasi Bisb.). Bisigliando con llave 8
05			1	2	<b><i>p → f</i></b>		Bisigliando con llave 8
06			1	1	<b><i>p → ff</i></b>		Trino con MFs 3 y 11. Bisigliando con MF4
07			4	5	<b><i>pp</i></b>		Bisigliando con llave 8
08			3	4	<b><i>mp → mf</i></b>		Bisigliando con MF11 y llaves 5 y 7

Pista 28

Técnicas especiales / Efectos

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
09 			2 - 3	4	<b><i>mf</i></b>		Necesita mucho aire. Bisigliando con llave 5
10 			1	1 - 2	<b><i>mf</i></b>		Con el dedo anular de la mano derecha también llave 9. Bisigliando con llave 5b
11 			1	1	<b><i>mp → f</i></b>		Trino con MF6. Bisigliando con llave 5
12 			2 - 3	3	<b><i>p → mf</i></b>		Bisigliando con llaves 3,4 y 5
13 			1	1	<b><i>p → f</i></b>		Bisigliando con el dedo anular de la mano derecha
14 			4	3	<b><i>pp</i></b>		Bisigliando con los dedos medio y anular de la mano derecha
15 			2 - 3	2	<b><i>pp → mf</i></b>		Bisigliando con el dedo anular de la mano derecha
16 			2	2	<b><i>p → mf</i></b>		Bisigliando con el dedo índice de la mano derecha

Pista 29

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
----------------------	------------------	--------------------	-------------	--------	----------	------------	---------------------

17			4	4	<i>mf</i>		Dedo anular de la mano derecha también llave 9
18			2	4	<i>mf</i>		Trino con el dedo índice de la mano derecha
19			2	1	<i>p</i> → <i>f</i>		Trino con MF23
20			2	2	<i>p</i>		Véase MF17. Combinación posible con MFs 17 y 20
21			4	3	<i>p</i>		Trino con llave 14
22			1	1	<i>p</i> → <i>mf</i>		Trino con MF25. (llave 14)
23			3	3	<i>p</i> → <i>ff</i>		Trino con MF19. Bisigliando con el dedo medio de la mano derecha
24			3	4	<i>mp</i> → <i>f</i>		Trino con MF21

Pista 30

Técnicas especiales / Efectos

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
25 18 ●○ ●●○○ ●○			1	I	<b><i>mp → f</i></b>		Trino con MF22 (llave 14). Bisbigliando con llave 5
26 ●○ ●●○○○ ●○			2	4	<b><i>mp → mf</i></b>		Trino con MF21
27 18 ●●○○ ●●○○ ●●○○			2	4	<b><i>pp</i></b>		Digitación normal, solamente cambio de la embocadura
28 18 ●○ ●●○○○ ●○			2	3	<b><i>p → mf</i></b>		Bisbigliando con el dedo medio de la mano derecha. Trino con llave 10
29 18 ○● ●●○○ ●●○○			2	3	<b><i>mp → f</i></b>		Bisbigliando con llave 7 y MF30
30 18 ○● ●●○○ ●●○○			2	2	<b><i>mp → f</i></b>		Trino con MF31. Bisbigliando con MF29
31 18 ○● ●●○○ ●●○○ 14			1	3	<b><i>p → ff</i></b>		Trino con MF30 y llave 10
32 ●● ●●○○ ●●○○			1	2	<b><i>p → mf</i></b>		Bonita combinación, posible con MFs 25 y 32

Pista 31

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
----------------------	------------------	--------------------	-------------	--------	----------	------------	---------------------

33 			2	2	<b><i>mp → mf</i></b>		Trino con MF34
34 			2	2	<b><i>mp → mf</i></b>		Trino con MF33
35 			2	4	<b><i>p → mp</i></b>		Necesita mucho aire. Con más presión el La6 se escucha algunas veces
36 			3	3	<b><i>p → mp</i></b>		Combinación con MF23
37 			1	2	<b><i>p → mf</i></b>		Trino con MFs 36 y 39 y llave 15
38 			3	4	<b><i>mf</i></b>		El Do7 se escucha algunas veces muy claro. Trino con MFs 37 y 40
39 			2	2	<b><i>p → f</i></b>		Trino con MF37. Bisbigliando con llave 15
40 			2	3	<b><i>p → mf</i></b>		Trino con MF38

Pista 32

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
41 			1	3	<b><i>mp → f</i></b>		Necesita mucho aire
42 			1	2	<b><i>mf</i></b>		La misma digitación. Solamente un cambio de la embocadura
43 			4	2	<b><i>p</i></b>		Bisbigliando con llave 7. Trino con MF46
44 			1	2	<b><i>mp</i></b>		Bisbigliando con el dedo anular de la mano derecha.
45 			1	2	<b><i>p → f</i></b>		Bisbigliando con el dedo anular de la mano derecha y con MF48
46 			1	1	<b><i>p → f</i></b>		Trino con MFs 43 y 48. Bisbigliando con MF47
47 			1	2	<b><i>p → mf</i></b>		Bisbigliando con MF46. Trino con el dedo medio de la mano derecha
48 			1	1	<b><i>p → ff</i></b>		Trino con MF46. Bisbigliando con MF45

Pista 33

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
49			2	2	<b><i>pp</i> → <i>f</i></b>		Con mucha presión se escucha el La6. Solamente es posible <b><i>pp</i></b> .
50			2	4	<b><i>p</i> → <i>mf</i></b>	 	Igual que el MF49. Bisbigliando con el dedo medio de la mano derecha
51			2	3	<b><i>mf</i></b>	 	Igual que el MF49. Bisbigliando con llave 8
52			3	4	<b><i>mp</i> → <i>f</i></b>		Bastante inestable
53			2	4	<b><i>mp</i> → <i>f</i></b>		La misma digitación que MF52. Solamente cambio de la embocadura
54			4	3	<b><i>mp</i></b>	 	Bastante inestable
55			2	3	<b><i>mp</i> → <i>mf</i></b>		Igual que el MF54. Solamente cambio de la embocadura. El Sol#6 algunas veces muy claro.
56			1	2	<b><i>mp</i> → <i>mf</i></b>		Bisbigliando con llave 14

Pista 34

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
57 10 O 14			4	4	<b>pp</b>		La misma digitación que MF56, solamente un cambio de la embocadura. muy inestable
58 11 O 10			2	3	<b>mp → f</b>		Bisbigliando con el dedo anular de la mano derecha. Algunas veces el Do7 es muy claro
59			5	5	<b>p</b>		Magnífico pero muy inestable
60 12			1	2	<b>pp</b>		Trino con llave 14
61 12			1	1	<b>pp</b>		Trino con llave 14
62 12			1	2	<b>pp</b>		Llave 12 con el dedo índice de la mano derecha. Dedos medio y anular de la mano derecha cierran las llaves de la mano derecha
63 13			1	1	<b>pp</b>		Trinos con MFs 64 y 65
64 13 14			1	2	<b>pp → mp</b>		Trino con llave 14. Algunas veces el La#6 cuarto de tono, es muy

Algunos multifónicos tienen escritos dos resultados sonoros, como en los multifónicos 35, 49, 50, 51 y 62. En ocasiones, estos resultados sonoros también están escritos de forma individual, por ejemplo en los multifónicos 52-53, 54-55 y 56-57. La razón es que, en uno de los últimos controles que yo he hecho (con otra caña o con la embocadura más relajada), fueron claramente audibles otros armónicos. La lista ya estaba completamente escrita, y por eso los he agregado.

Ésta es, una vez más, una prueba de que estamos en terreno resbaladizo con respecto a la escritura completa de los multifónicos.

Si para mí, utilizando el mismo instrumento y la misma boquilla, y sólo con otra caña y/o quizás una embocadura más relajada o tal vez más tensa, ya hay

importantes diferencias en la serie de armónicos (y no hablo aquí de la región central), se pueden imaginar lo que pasará cuando un clarinetista toque otra marca de instrumento, con una boquilla y caña diferentes.

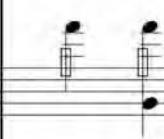
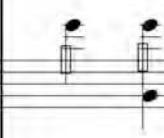
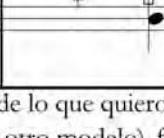
Para el compositor, sin duda, será importante saber qué notas forman los multifónicos. Pero debe darse cuenta de que en cada libro esto será el resultado de una persona; en este caso el mío.

Una de mis estudiantes, tocando también con Buffet pero con una boquilla de cristal, producía algunos sonidos muy sorprendentes con algunos multifónicos muy fáciles para mí. Cuando consultamos al compositor, quedó claro que para él la nota más aguda del multifónico era la más importante. Juntos hemos encontrado otras digitaciones diferentes, que sonaban muy bien.

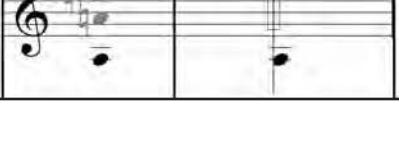
Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
----------------------	------------------	--------------------	-------------	--------	----------	------------	---------------------

65 13					2	2	<b>p → mp</b>		Trino con MF66 y el dedo indice de la mano izquierda
66 13, 15					2	2	<b>p → mf</b>		Trino con MF65 y el dedo indice de la mano izquierda
67 11, 14 10					2	2	<b>mp → mf</b>		Con más presión el Si6 se escucha muy claro
68 18, 16 6					2	2	<b>mp</b>		Con más presión el Si6 se escucha muy claro
69 18 11 10					1	2/3	<b>p → f</b>		Bisigliando con llave 7
70 18 7					2	3	<b>mp → f</b>		Bisigliando con llave 7
71 18, 16 14 (6)					2	2	<b>p → mf</b>		Trino con llave 14
72 18, 16 14					2	1	<b>mf</b>		Trino con llave 10. Bisigliando con el anular de la mano izquierda

Pista 36

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
73 16 10 O	(a)		4	2	<b>p → mf</b>		Con más presión el Do7 se escucha muy suave, Bastante inestable
74 18 16 10 14			4	3	<b>p</b>		Con más presión el Do7 se escucha muy suave. Muy inestable
75 16 10 7	(a)		1	1	<b>p → f</b>		Casi igual que el MF73 pero muy inestable
76 16 O			5	5	<b>ppp</b>		Muy inestable (*)
77 18 16			3	2	<b>pp → mf</b>		Combinación con MF78. Trino con llave 7
78 16 7			1	3	<b>p → mf</b>		Trino con MF79. (llave 7)
79 16 7			1	1	<b>pp → ff</b>		Trino con MF78. (llave 7) Bisbigliando con el índice de la mano derecha. Muy estable
80 16 6			1	1	<b>pp → mf</b>		Trino con MF79. (llave 7b) Bisbigliando con el índice de la mano derecha. Muy estable

(\*)MF76 es una prueba clara de lo que quiero decir. Después de haber cambiado de Buffet Prestige a Buffet Prestige Green Line (la misma marca, pero otro modelo), fue completamente imposible realizar este multifónico.

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
81 18 ○○ 13○ ○○			4	4	<b>pp</b>		Magnífico pero muy inestable. Trino con llave 16 y MF82
82 18 ○● 13○ ○○			4	4	<b>p</b>		Bisbigliando con llave 15. Trino con MF81
83 18 ○● 12○ ○○			3	5	<b>pp</b>		Bisbigliando con llave 14
84 7			2	2	<b>mp → mf</b>		Digitación normal. Solamente cambio de la embocadura
85 7			3	3	<b>mf</b>		Misma digitación que el MF84. Solamente cambio de la embocadura
86 7			3	2	<b>mp</b>		Digitación normal, solamente cambio de la embocadura. Combinación con MF41. Trino con MF's 87 y 88
87 8			1	2	<b>p → mf</b>		Digitación normal, solamente cambio de la embocadura. Combinación con MF2. Trino con MF's 88 y 89
88 ○			1	2	<b>p → mf</b>		Digitación normal, solamente cambio de la embocadura, combinación con MF3. Trino con MF's 89 y 90

 Pista 38

Digitación propuesta	Resultado sonoro	Notación propuesta	Estabilidad	Ataque	Dinámica	Embocadura	Otras observaciones
89			2	2	<b>p → mf</b>		Digitación normal, solamente cambio de la embocadura. Combinación con MF6
90			2	2	<b>p → mf</b>		Digitación normal, solamente cambio de la embocadura. Combinación con MFs 9 y 11
91			3	3	<b>mf</b>		Digitación normal, solamente cambio de la embocadura. Combinación con MF19
92			3	4	<b>p</b>		Misma digitación que MF21. Solamente cambio de la embocadura. Trino con llave 14
93 18			4	4	<b>pp</b>		Solamente con embocadura. Magnífico pero muy inestable. Trino con MFs 27 y 95
94			2	2	<b>pp → mf</b>		Bisbigliando con llave 8
95 18 (8)			2	2	<b>pp</b>		Véase MF93. Combinación posible con MFs 27 y 93
96 97 98					<b>p → ff</b>		Solamente con embocadura. Cuanto más altos sean los armónicos, la mandíbula debe moverse más hacia la base de la caña

Pista 39 (89-96)

Pista 40 (97-98)

## Otros efectos

No todas las técnicas especiales descritas aquí han resistido los estragos del tiempo y, por lo que a mí respecta, tampoco las echaré realmente de menos.

A finales de los años setenta, principios de los ochenta todo era posible, todo estaba permitido y, sobre todo, se quería hacer todo. En aquella época interpreté obras en las que los compositores habían incorporado sus más locas fantasías, a menudo de manera virtuosa.

En una composición debía tocar un solo soplando la campana como si fuera un trompetista, mientras el resto del clarinete se encontraba desmontado en el suelo. En otra composición mi tarea era: "Caerse gimiendo al suelo con una parte del instrumento en la mano, mientras exhala el último suspiro".

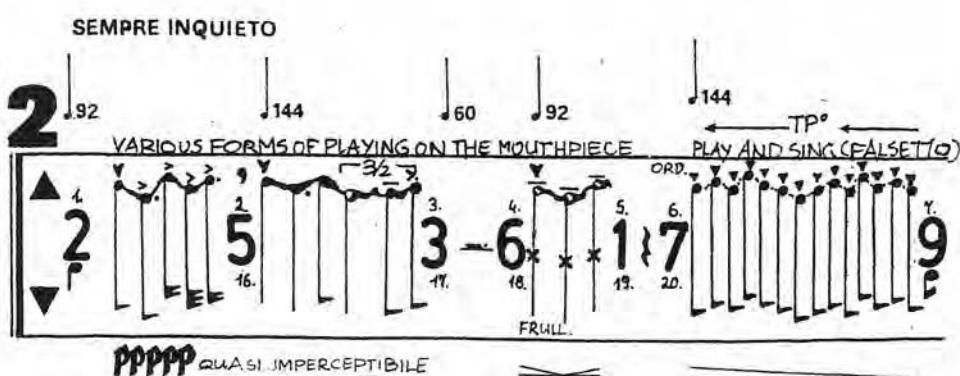
Todo lo imaginable era posible. Y, pensando en lo que John Barbirolli dijo una vez: "If you don't exaggerate when you are young, what can you do when you are old?" (Si no exageras cuando eres joven, ¿qué podrás hacer cuando llegues a viejo?), me doy cuenta de que realmente fue un período excepcional el que vivimos.

La posibilidad de volver a encontrar este tipo de instrucciones más a menudo en la música del siglo XXI me parece especialmente remota, aunque tampoco es necesario lamentarlo. Sin embargo, hay algunas excepciones interesantes, como por ejemplo la manera de tocar únicamente con la boquilla, la primera que se describe a continuación.

### Sólo la boquilla:

En el uso de "sólo la boquilla" se puede bajar o subir la altura del sonido moviendo la palma de la mano delante de la boquilla o con el dedo dentro. El registro se halla aproximadamente entre el Re6 y el Do sostenido<sup>7</sup>.

En "Melodrama IV" (1983), una obra muy alegre e improvisadora del compositor Canadiense nacido en Polonia Piotr Grella-Możejko (Canadian Music Centre), se escribe esta manera de tocar de la siguiente forma:



Un ejemplo realmente fascinante del uso de la boquilla sola lo encontramos en "Swinging Music", escrito en 1970 por el compositor polaco Kazimierz Serocki (©Musikverlag Rob. Forberg GmbH) para clarinete en si bemol, trombón, violonchelo y piano:

Kazimierz Serocki – "Swinging Music"

### Sólo con boquilla y tudel

La actual generación de clarinetistas bajo se puede alegrar de que esta manera de tocar prácticamente haya desaparecido.

Aunque el sonido suene bastante más simpático que con la boquilla sola, el registro es lamentablemente pequeño. Cerrando el tudel un poco con la palma de la mano o introduciendo un dedo en el tudel, igual que se hace al tocar solo con la boquilla, el tono bajará ligeramente.

Se puede conseguir aproximadamente el registro de una tercera mayor (escrita en si bemol): desde Si4 a Re sostenido5, en total un resultado desdeñable.

### El instrumento sin boquilla

En mi opinión, tocar sin boquilla resulta una variante un poco más interesante, que se puede encontrar en la intrigante composición "Voix Instrumentalisée", del compositor y trombonista Vinko Globokar (1973), ©C.F.Perters Verlag - Frankfurt. En esta obra, el instrumentista ha de tocar el clarinete bajo sin boquilla, como si fuera un trombón.

Vinko Globokar – "Voix Instrumentalisée"

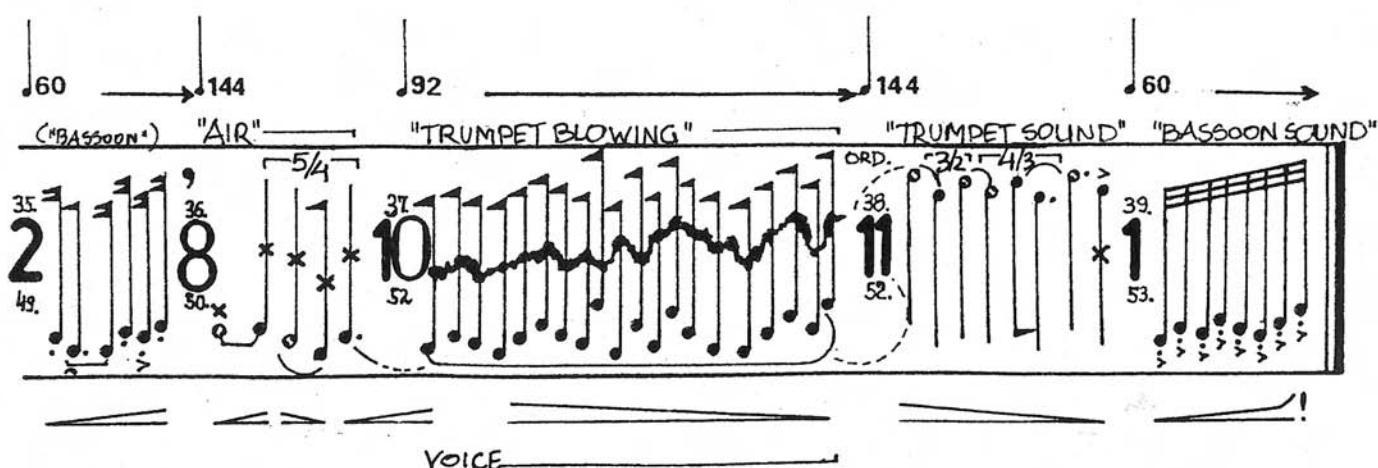
Línea superior: llaves

Línea central: labios

Línea inferior: voz/vocales

(Véase también la parte 8j: "El uso de la voz")

El compositor Piotr Grella-Możejko también utiliza este efecto en su anteriormente mencionado "Melodrama IV" (1983), y lo escribe de la siguiente manera:



Piotr Grella- Możejko – "Melodrama IV"

### "Slap tongue" sin boquilla

El compositor holandés Ton Bruynèl escribe un "slap tongue" en su obra "Looking Ears" para clarinete bajo, piano y cinta (©MCN-Países Bajos), publicada en Attacca 2295 y CV NEAR 12, e interpretada con un clarinete bajo sin boquilla.

Al "chascar" con la lengua y, al mismo tiempo, aplicar las digitaciones de las notas escritas, se oirán alturas reales. Es muy efectivo en el registro desde el do grave hasta el si bemol 4 (escrito en si bemol).

Esta obra, realmente sublime y con una cinta magistral, requiere un clarinetista bajo y un pianista que quieran y sepan improvisar.

El resultado se podría denominar una "improvisación guiada". Se trata sobre todo de tocar con la cinta, improvisar con el material escrito y añadir "comentarios" a la cinta. El éxito ante el público estará asegurado.

*b.cl Starts at 5'50" by clacking (as in soundtracks) into the tube (without mouth-piece, followed by improvisation (with mouth-piece)*

*Piano Improvisation: of chains inside the piano: on the tunepins and the strings. Neither too continuous (ragged) nor too hard. The tones should mingle with the soundtracks. After 6' 3", free improvisation inside the piano and on the keyboard (no chains). Rest from 6'32" to 7'20".*

*5'43"-6'32"*

*Long glissando, followed by high flageolets but not harsh.*

*bcl*

Ton Bruynèl – "Looking Ears"



Pista 41

### Sin tudel, con la palma de la mano

Al clarinete bajo despojado del tudel se le puede arrancar un “quasi slap tongue” dando golpes con la palma de la mano derecha abierta.

Esta acción ofrece un buen efecto visual en el escenario, pero, al poder utilizar únicamente las posiciones de la mano izquierda (ya que la mano derecha está ocupada golpeando la parte superior del clarinete bajo), el registro es muy reducido.

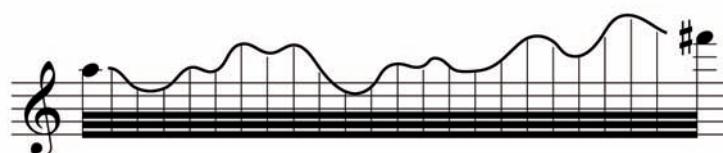


### “Velato” o “jeu voilé”

Cuando el compositor sabe con seguridad que el intérprete para el que compone su obra sabe improvisar, el “Velato” o “Jeu Voilé” ofrece entonces una posibilidad bastante graciosa para hacerlo todo más vivo y quizás más interesante.

Si la improvisación no pertenece a las actividades favoritas del intérprete en cuestión, será mejor que el compositor elimine esta forma de tocar de la lista de posibilidades.

Al fin y al cabo, no es más que agitar los dedos lo más rápido y menos claro posible y, sobre todo, poner cara de felicidad y satisfacción.



“Velato” y “jeu voilé”: Palabras bonitas que se traducen como “cuento chino”.

## Las apoyaturas

Esta parte sobre las “apoyaturas” será muy breve, ya que prácticamente todo es posible.

¡Casi todo!

Se frotará las manos pensando: “¡Por fin, ningún problema!”

Efectivamente: apenas los hay, siempre y cuando se tengan bien en cuenta dos cosas:

1. Intervalos grandes hacia arriba: en realidad, se consiguen siempre:



2. Intervalos grandes y ligados hacia abajo, como los que figuran a continuación: son absolutamente imposibles:



Con este tipo de apoyaturas hacia abajo habrá que ayudar a la nota grave con la lengua, si no, no aparecerá, y saldrán armónicos en su lugar.

Así que las apoyaturas ascendentes, tras alguna práctica, siempre serán realizables (¿Cuándo he dicho esto antes?), pero con las descendentes habrá que tener un poco de cuidado.

El siguiente pasaje de “Pole II”, para clarinete bajo solo, de David Porcelijn (©MCN-Países Bajos), equivale a mantenerse en equilibrio en una cuerda floja mientras el barranco debajo sonríe y espera. Y, está claro: en los años setenta fue un enorme reto para mí.

David Porcelijn – “Pole II”

Veinte notas en “staccato” como apoyatura tampoco es algo que el clarinetista bajo esté deseando.

El compositor puede estar seguro de que nuestro estudio y dedicación, unido a su consideración con respecto a las imposibilidades, hará posible que pueda oír lo que en realidad ha imaginado.

Y a los músicos no nos gusta caernos al barranco.

## Las cañas

Al escribir la palabra “cañas”, me invade una sensación de impotencia, mezclada con un cansancio intenso. Cuando pienso en todas las horas que he pasado arreglando cañas... Me temo que este trabajo ha acaparado una parte considerable de mi carrera musical.

Las cañas son como personas de carácter inconstante; nunca sabes realmente qué hacer con ellas.

Mirándolas a trasluz a veces parecen unas perlas sorprendentemente preciosas. Muy feliz y con una sensación de placer, fijas esa perla con entusiasmo a la boquilla, con la seguridad de casi el cien por cien de haber encontrado “la caña” del año.

Comienzas a tocar y...

El sonido es: \*#!\*!@#

Sí, efectivamente, esa es la palabra.

Sin embargo, a veces tienen el aspecto de no poder ser usadas más como palillo de dientes... y... resulta que el sonido supera a los de todas las cañas anteriores.

Realmente no tiene ni pies ni cabeza.

De manera aproximada, se puede decir (poniendo un énfasis especial en la expresión “de manera aproximada”) lo siguiente:

1. Si el sonido es flojo y nasal, la caña es demasiado blanda. Es el momento de utilizar el recién adquirido cortador de cañas. Siempre con mesura, ya que será mejor cortar tres veces muy poco que una vez demasiado. Cortar sí es posible, agregar no.
2. El ataque es malo: es prácticamente seguro que los laterales estén desequilibrados, y habrá que afilar.
3. El ataque es rígido: probablemente la punta no tiene el mismo grosor en todas partes. Esto se puede igualar haciendo más fina la parte más gruesa (con muchísimo cuidado) con ayuda de papel de lija o de una cuchilla de afeitar.

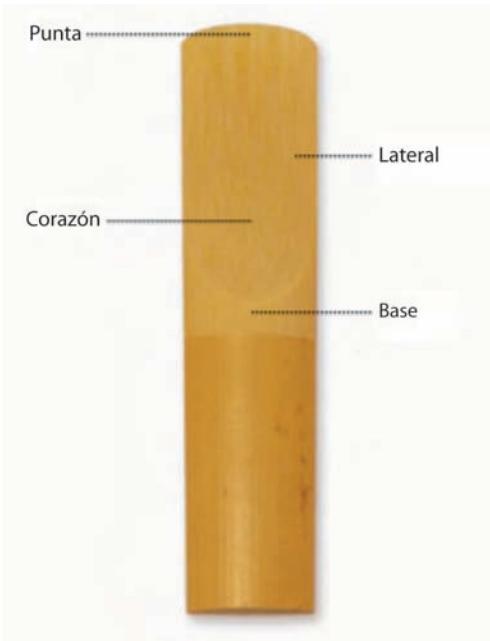
Se puede pulir y afilar la caña colocándola contra la ventana, para poder ver bien cuál es la parte más gorda, a continuación se comienza a lijar con mucho cuidado. Si decide hacerlo con papel de lija es aconsejable no tocar el cristal demasiado, ya que es probable que su esposo/a o novio/a no se alegre si al cabo de un tiempo aparecen unas manchas opacas en las ventanas, como si hubiera niebla en el exterior.

4. Si después de afilar el sonido resulta demasiado fino, entonces la punta en su totalidad se ha quedado demasiado fina, y habrá que volver a coger el cortador de cañas. Y así susesivamente.

5. Si el sonido es bueno tocando “forte”, pero rígido en “piano”, suele ser porque la totalidad de la punta es demasiado dura, así que tocará afilar.

Cuando yo comencé, prácticamente todas las cañas provenían de Francia. En la actualidad provienen entre otros lugares como: España, África y América del Sur, con Argentina como uno de los suministradores más importantes.

A continuación una caña con sus partes:



Yo toco con una boquilla “modificada” Selmer “E”. En la actualidad sería una Selmer “K”, si es que existiera. Así que es una boquilla bastante “abierta”.

Cuando tengo una caña demasiado dura, lo cual ocurre habitualmente con una boquilla semejante, muy a menudo es suficiente con afilarla un poco en la base.

Lo primero que suelo hacer es comprobar si ambos lados de la caña son idénticos.

Hay que ser un poco flexible, porque con cierta frecuencia se encuentran boquillas con laterales que no están pulidos igualmente en ambos lados y habrá que tenerlo en cuenta cuando aflemos las cañas.

La punta apenas la toco. Si alguna vez, en caso de extrema urgencia, lo he hecho, el sonido cambia tanto para mi gusto que la caña suele acabar en el cubo de la basura.

Así que la secuencia con una boquilla abierta semejante es:

Primero la base, luego los laterales, y a continuación (muy a menudo) el cubo de la basura.

Actualmente toco con cañas de González, no porque mi esposa sea de Argentina, sino porque considero que son de buena calidad y duran mucho. Cuando se está acostumbrado a tocar con Vandoren o Rico (ambas marcas excelentes también, y especialmente la nueva caña Reserve Classic” de Rico, que me gusta mucho) de resistencia nº 3, con la de González se debe comenzar con  $3 \frac{1}{4}$ .

Hace años probé también las cañas sintéticas, de Fibracell, cañas de Bari y de Légère. En justicia, hay que decir que estaba sorprendido. En la actualidad, la sensación negativa que solía tener sólo al pensar en cañas sintéticas, alimentada por la tradición, ha desaparecido por completo.

Creo que todos acabaremos acostumbrándonos.

En lo que respecta a los instrumentos, también habrá que apartar nuestra aversión y buscar otros materiales. Encontrará más sobre este tema al final de esta parte.

Mi generación no, y quizás la suya tampoco, pero las generaciones futuras sí tendrán que cambiarse a las cañas sintéticas, debido al deterioro de la calidad de la caña natural. Sin duda, para entonces se habrá desarrollado algo tan superior, que la caña natural no será echada de menos.

Es el 8 de mayo de 2064.

Un joven camina por el centro de Barcelona y entra en un comercio de libros antiguos donde ve “El clarinete bajo- una historia personal” de un tal Harry Sparaay. Le quita el polvo, abre el libro con cuidado, lo hojea y sonríe con ternura:

“¡Anda! ¡Todavía habla de cañas!”

Buffet Crampon ha iniciado la producción de la serie GreenLinE.

Por medio de un proceso único y patentado, se ha producido un material estable utilizando madera de granadillo y fibras. Este material muestra una resistencia excepcional a fluctuaciones atmosféricas, temperatura y grado de humedad, por lo que el riesgo de agrietarse es prácticamente inexistente. El instrumento tiene una afinación perfecta, flexibilidad en el color de las notas, así como un sonido lleno y cálido. GreenLinE posee las mismas calidades acústicas que la madera de granadillo.

Desde hace algunos años ya se pueden comprar clarinetes GreenLinE en si bemol, y desde hace poco también está disponible en el mercado el clarinete bajo GreenLinE.

Hace bastante tiempo, al visitar la fábrica de Buffet Crampon en Mantes-la-Ville (Francia), me pidieron que probara cinco clarinetes bajo. Cogí mi propia boquilla y las cañas, y comencé a someter los cinco instrumentos a prueba. En mi opinión, uno de ellos destacaba notablemente. Incluso al cabo de varias pruebas, este instrumento seguía dando los mejores resultados. El timbre, el ataque, el registro agudo y sobre todo el timbre durante el fortísimo eran notablemente mejores. Se trataba del clarinete bajo GreenLinE.

No le sorprenderá que actualmente toque con este modelo, yo siempre estoy abierto al cambio e innovación.

A pesar de todo, se sigue diciendo que un “verdadero” clarinete debe ser fabricado de madera de granadillo. Ahora bien, ¿quién lo dice?

¡Se dice!.

“Porque suena mucho mejor” - afirman con certeza.

¿Es así? ¿Han probado los otros clarinetes también?

Seguramente no.

Hace años se efectuó una prueba a ciegas con un resultado sorprendente. En una sala llena de clarinetistas, sobre el escenario, DETRÁS de una cortina, se sentaron algunos clarinetistas. Uno de aquellos clarinetistas tocaba un clarinete sintético, y se trataba de averiguar cuál de ellos tocaba con este instrumento.

¡Un clarinete sintético!

La sala rezumaba de espanto.

Parecía una tarea muy sencilla, ya que, naturalmente, aquel clarinete sería claramente distingible para un público de expertos.

Sin embargo... no quedó claro en absoluto. Ninguno de los profesionales presentes era capaz de indicar con certeza cuál de los clarinetes era el sintético. El clarinetista en cuestión sabía como formar una nota (véase “la formación de la nota” en el Capítulo 7) y, de esta manera, causó mucha confusión entre los oyentes.

Aún así, y a pesar de todo, al finalizar se seguía opinando obstinadamente que ¡un clarinete sintético no valía NADA!

Y cuando hablamos de prejuicios ¿qué opinar sobre el siguiente suceso?:

Detrás de una cortina se encontraban varios clarinetistas bajo, que estaban tocando para conseguir una plaza en una orquesta. El jurado al completo fue unánime en su veredicto, y se eligió al clarinetista bajo número tres. A continuación se abrió la cortina.

“¡No, es imposible!” - fue lo primero que dijeron los clarinetistas del jurado, los cuales (todos ellos) tocaban con clarinetes sistema “alemán”. Consideraban que el músico en cuestión, que tocaba un clarinete bajo “sistema francés”, no encajaba en el grupo. Sin embargo, había sido elegido por el jurado al completo por el timbre y la musicalidad, ¡y ellos también formaban parte de este mismo jurado!

El colmo del disparate.

Afortunadamente, el director de orquesta fue decisivo, y finalmente se contrató al clarinetista bajo en cuestión.

También merece la pena mencionar a alguien como Tom Ridenour (véase el capítulo 13). Fabrica clarinetes de caucho duro (no de plástico), y muchos clarinetistas los han acogido con entusiasmo.

# PROGRAMACIÓN

¿Sonatas románticas para clarinete o las suites para violonchelo de Bach interpretadas con clarinete bajo?

Hay clarinetistas bajo que lo hacen porque opinan que existe una laguna en el repertorio del clarinete bajo.

Eso queda por ver, y yo personalmente tengo mis dudas al respecto.



Debussy en al año 1894

Es verdad que es especialmente lamentable, que personas como Debussy no hayan compuesto nada para el clarinete bajo, cuando lo vemos posando en una fotografía del año 1894, época en la que completó “*Prélude à l'après midi d'une faune*”, apoyándose en un clarinete bajo. Meditabundo mira a lo lejos. Desgraciadamente no estaba pensando en una nueva composición para el clarinete bajo.

Paul Hindemith, que ha compuesto para casi todos los instrumentos, tampoco lo hizo para el clarinete bajo, aunque debió saber de la existencia del instrumento.

(*Todos los clarinetistas bajo conocen la historia de que Hindemith, tras un ensayo de orquesta, de forma no oficial, le dió permiso a Josef Horák para tocar su “Fagot Sonata” en el clarinete bajo. Sin embargo, ¡nunca escribió una composición original para clarinete bajo.*)

En la breve historia del clarinete bajo, destaca el clarinetista Dacosta, que tenía ya mucho éxito con sus conciertos de clarinete bajo a comienzos del siglo XIX. Sin embargo, los compositores se constituían en rebeldía, y hasta bien entrado el siglo pasado apenas compusieron para el clarinete bajo.

Es así, y hay que aceptarlo, en cualquier caso, a mí no me supone ningún problema. Pero sí que es una lástima.

Actualmente se han escrito más obras para clarinete bajo que para el clarinete en si bemol, en todos los estilos musicales. Los clarinetistas bajo que no son muy aficionados a la música muy “moderna” no tienen por qué lamentarse, ya que ellos también pueden disponer de suficiente repertorio original más “tradicional”.

A continuación una pequeña lista, con música más “tradicional”, que de ningún modo pretende ser completa:

Othmar Schoeck (1886-1957): "Sonata", para clarinete bajo y piano (©Breitkopf & Härtel).

Eugene Bozza (1905-1991): "Ballade", para clarinete bajo y piano (©Southern Music Co, San Antonio 6, Texas/EEUU).

Wolfgang Gabriel (1930)\*: "Ballade op.23", para clarinete bajo y piano (©Doblinger).

*\*Este compositor ha escrito varias obras para clarinete bajo, como por ejemplo su "Sonata opus 72", para clarinete bajo solo, y la "Sonatine opus 36" y la "Sonata opus 30a", ambas para clarinete bajo y piano. Esta última sonata está grabada por la clarinetista bajo Sarah Watts con su dúo SCAW (con el pianista Antony Clare), y publicado por Clarinet Classics CC0056.*

Adolf Busch (1891-1952): "Suite opus 37a", para clarinete bajo solo (1926-©Amadeus Verlag / Winterthur - Suiza BP 2691).

Adolf Busch – "Suite opus 37"

Francois Rasse (1873-1955): "Lied", para clarinete bajo y piano (1921-©Metropolis-Colección Jan Guns).

François Rasse – "Lied"

Vladimir Soukup (1930): "Sonety", para clarinete bajo y piano (1968- ©Panton-Praga).

J.G.Orlamünder: "Romance", para clarinete bajo y piano (©The Cundy Bettoney Co, Boston USA).

Heimo Erbse (1924-2005): "Vier Lyrische Stücke", para clarinete bajo y piano (©Doblinger - Munich).

Friedrich Diethe (1810-1891): "Romanze", para clarinete bajo y piano (©Metropolis-Colección Jan Guns).

Friedrich Diethe – "Romanze"

Adam Mitscha (1746-1811): "Romans", para clarinete bajo y piano (©PWM -5678).

August Klughardt (1847-1902): "Romance", para clarinete bajo y piano (©Verlag C.F.Schmidt, Heilbronn a/N -Nº C.F.S. 3021/2).

Jules Semler-Collery (1902-1988): "Légende et Divertissement" (1953) y "Cantabile" (1956), ambas para clarinete bajo y piano (©Editions Maurice Decruck, París

Jindrich Feld (1925-2007): "Concert Suite", para clarinete bajo y piano (©Edition Modern).

Václav Felix (1928): "Sonata da Requiem", para clarinete bajo y piano (1973 ©Panton-Praga).

Takao Shirakawa (1964): "Thrushes in the Forest", para clarinete bajo y piano (©Metropolis- Colección Jan Guns).

Johan Favoreel (1957): "Zebus", para clarinete bajo y piano (©Metropolis- Colección Jan Guns).

Takao Shirakawa – "Thrushes in the Forest"

York Bowen (1884-1961): “Phantasy Quintet”, para clarinete bajo y cuarteto de cuerda (York Bowen Society). Grabado por el clarinetista bajo Timothy Lines y publicado por British Music Society BMS426CD, y grabado también por Jan Guns y publicado por PHAEDRA DDD 92020.

Luboš Sluka (1928): “D-S-C-H” (in memoriam Dimitri Shostakovich), para clarinete bajo y piano (©Panton-Praga).

Hanne Deneire (1980): “RANA”, para clarinete bajo y piano (©Metropolis-Colección Jan Guns).

Ernst Hess (1912-1968): “Quintett”, para clarinete bajo y cuarteto de cuerda.

Frits Celis (1929): “Da Uno a Cinque” (1989), para clarinete bajo y cuarteto de cuerdas (©Metropolis-Colección Jan Guns).

Frits Celis – “Da Uno a Cinque”

Metropolis también publicó algunas composiciones para clarinete bajo y piano de Dirk Brossé (1960), como: “Elegy” (véase capítulo 10), “The Circle of Nature” y “La Soledad” (de “La Soledad de América Latina”).

Un pequeño ejemplo de esta última obra:

Dirk Brossé: “La Soledad”, de “La Soledad de América Latina” (©Metropolis 2009).

Estas obras están bien escritas para el clarinete bajo, y el clarinetista bajo que esté buscando repertorio más tradicional conseguirá satisfacer completamente sus deseos.

Este pequeño resumen, en absoluto completo, muestra con bastante claridad lo que yo en realidad pretendo exponer.

Está demostrado que hay obras originales suficientes, incluso no demasiado modernas, para poder suprimir la interpretación de arreglos.

Así que ¿de qué laguna estamos hablando?

Creo que si no te gusta la música contemporánea y eliges el clarinete bajo como instrumento favorito, podrás enfrentarte a un gran problema. Como el problema que tendrá un flabiolista en Cataluña si no tiene pensado tocar en una Cobla, ¡y no digamos el de un gaitero empeñado en ocupar un puesto en una orquesta sinfónica!

Queda mucho camino por recorrer, ya que todavía parece que se considere normal que, en una audición para un puesto de clarinete bajo en una orquesta, se pida la segunda parte del Concierto para clarinete de Spohr.

Pero esto ya es el colmo: durante unas pruebas de interpretación, los clarinetistas bajo tuvieron que tocar como ejemplo una parte del Concierto para clarinete de Mozart (que encima es para un clarinete en la).

Esto dice mucho, si no todo, sobre lo que opinan algunos representantes de determinados conjuntos musicales del clarinete bajo. Ignorante, tonto y francamente ofensivo son las palabras adecuadas para describir este hecho, y habrá que hacer todo lo posible para cambiar este comportamiento inaceptable y estúpido.

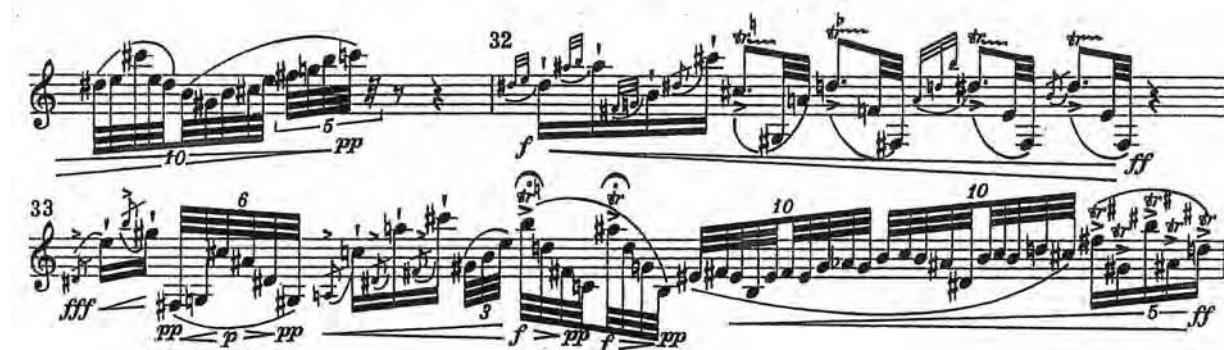
Pero, entonces, ¿hay que echar al público de la sala?

No, esto no me lo oirá decir, al contrario.

Tenemos que ser conscientes de que realmente necesitamos un público, y que sin público podremos divertirnos tocando en la buhardilla, pero... ¿qué ganas con esto? Ensayar determinadas obras nos cuesta horas, días, y en muchos casos incluso meses. ¿Y todo eso sólo para la buhardilla?

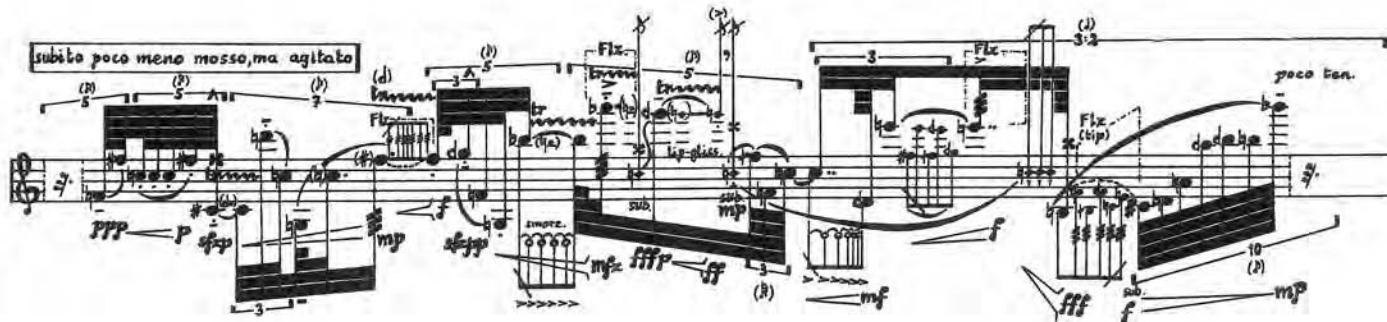
A continuación presento algunos ejemplos de obras que requieren mucho estudio, y por tanto no son lo que se llama "fáciles" para el intérprete (para el público tampoco).

¿Qué le parece el "Monolog" (1983) para clarinete bajo solo de Isang Yun. (©Boosey&Hawkes/Bote & Bock- publicado en Attacca-Babel 8945-1, Harry Sparaay-Ladder of Escape1)?



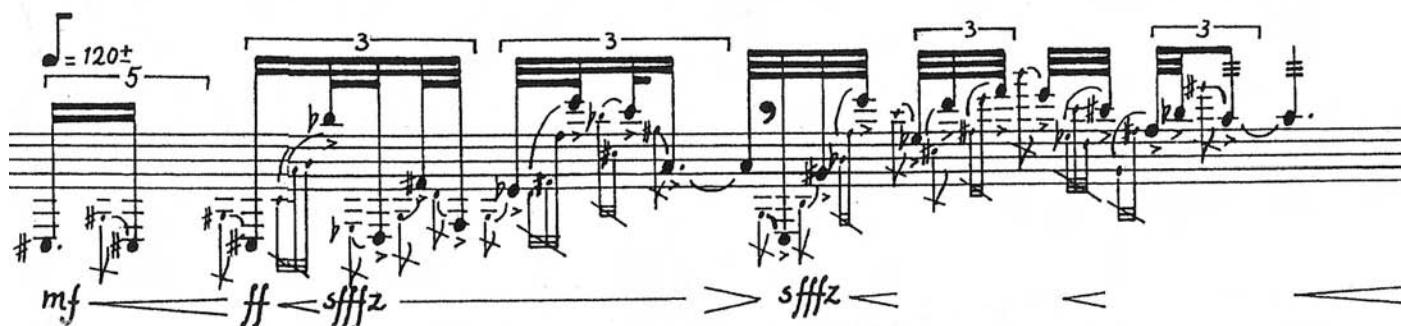
Isang Yun – 'Monolog'

¿Y “Time and Motion Study 1”(1977), para clarinete bajo solo, de Brian Ferneyhough. (©Edition Peters Nr.7216- publicado en Attacca-Babel 8945-1, Harry Sparaay – Ladder of Escape 1)?



Brian Ferneyhough – “Time and Motion Study 1”

Y el compositor holandés David Porcelijn realmente pone toda la carne en el asador en su “Pole II” (1973), para clarinete bajo solo (©MCN Países Bajos):

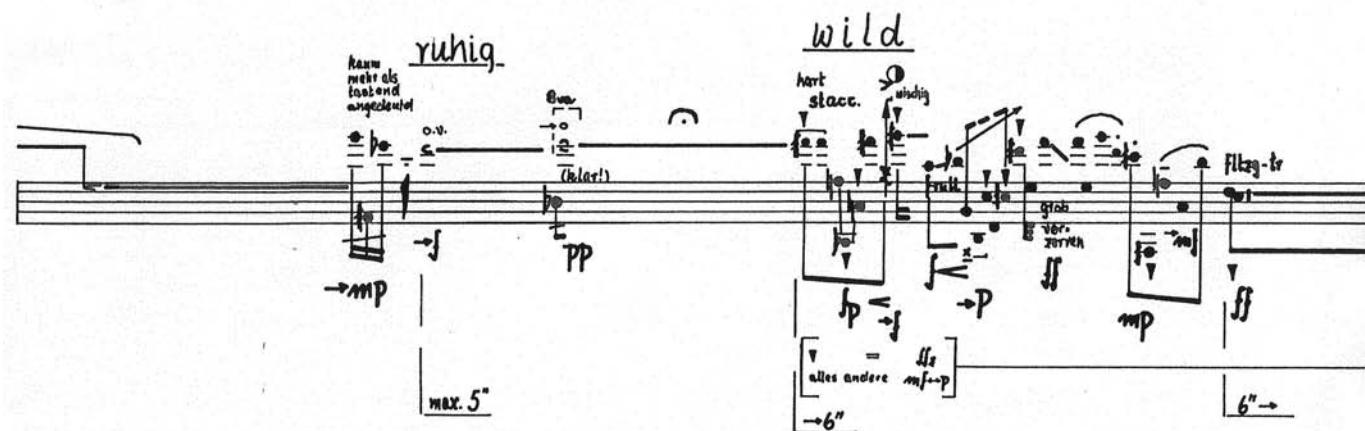


David Porcelijn – “Pole II”

O miremos el fascinante “Yuxtaposiciones” (2008), para clarinete bajo y cinta, del compositor holandés Roderik de Man (©Periferiamusic). Esta frase tan aguda ¡en un tempo negra 160!:

Roderik de Man – “Yuxtaposiciones”

Y tampoco Hans-Joachim Hespos nos lo pone nada fácil en su “Harry’s Musike” (1972), para clarinete bajo solo (©Hespos Eigenverlag HE 24).



Hans-Joachim Hespos – “Harry’s Musike”

Quizás la obra más complicada, tanto para el intérprete como para el público, sea la siguiente composición de Claus-Steffen Mahnkopf: “Die Schlangen der Medusa” (©Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co).

Claus-Steffen Mahnkopf: “Die Schlagen der Medusa”

En la mayoría de los casos, el público escucha una composición semejante sólo una vez. Esto significa que los oyentes están sometidos a todo esto durante unos ocho o nueve minutos. Toda la información musical que reciben, los dejan agotados.

Y por ello, es totalmente insensato colocar este tipo de obras una tras otra en un concierto, tanto para los intérpretes y el público como para el compositor, ya que al acabar el concierto tal vez digan “¡Vaya, qué músico tan bueno, qué bien sabe tocar!”, pero se lo pensarán dos veces antes de volver.

Y entonces, ¿qué habremos conseguido?

Así que hay que pensar en el público, por lo que sería aconsejable, tras una composición parecida, colocar una obra completamente diferente, con un lenguaje musical que difiera de la composición anterior, para que el público tenga tiempo de recuperarse. ¡Y el intérprete también!

Sin embargo, no es necesario en absoluto, para dar un respiro al programa, tocar las suites para violonchelo de Bach, arregladas para clarinete bajo. Existen, como ya he dicho antes, obras originales

más que suficientes para hacer una programación variada. Incluso en la música contemporánea se puede encontrar esta variedad.

Por ejemplo, "Jackdaw" (1995), para clarinete bajo y cinta (www.freehandmusic.com), del compositor americano Wayne Siegel. Es música contemporánea con influencias del jazz y del pop. Es agradable tocarla, y atractiva para un gran público:

The musical score consists of two staves of music. The top staff starts at measure 55 in 3/4 time, with a key signature of four sharps. It features eighth-note patterns and a dynamic marking 'ff'. The bottom staff begins at measure 59 in 3/4 time, also with a key signature of four sharps. It shows eighth-note patterns and sixteenth-note figures. Both staves use a treble clef.

Wayne Siegel – "Jackdaw"

O también "Texto para un clarinetista bajo", del compositor alemán Hans Otte (1972/1973 - Manuscrito). Una pieza breve de hilaridad en la que el clarinetista bajo habla, silba y canta. Si se programa al final del concierto, esta obra de cuatro minutos de duración hará que el público se vaya a casa con los ojos húmedos de la risa.

This is a handwritten musical score for bassoon and tape. It features two systems of music. The first system starts with a 2-measure section for 'bassoon' (labeled 'bassel') with dynamics 'm-' and 'n-'. This is followed by a 7:4 time section where the bassoon plays eighth-note patterns. The second system begins with a 7:6 time section labeled '(gesungen)' with dynamics 'sf' and 'ich'. Below the bassoon part, there is a vocal line with lyrics 'Luft', 'ich', 'P', 'g', 'o - - - a', and 'ich'. The score uses a combination of standard musical notation and expressive markings like '(gesungen)' and '(gespielen)'.

Hans Otte – "Texto para un clarinetista bajo"

Y escuche las obras del clarinetista bajo y compositor Michael Lowenstern (1968). Es un placer tocarlas, y son atractivas para un gran público. Están bien escritas para el instrumento, y su interpretación con la cinta no supone ningún problema. Y seguimos hablando de composiciones **originales** para clarinete bajo.

A continuación, un ejemplo de “Ariel’s Hands”, para clarinete bajo y cinta (2006). En su CD “FADE” – Earspasm 5465-2, disponible a través de su página web [www.earspasm.com](http://www.earspasm.com), se encuentran, aparte de esta obra, más composiciones cortas, estupendas para esta combinación.



Michael Lowenstern – “Ariel’s Hands”

Esta obra (así como otras composiciones del mismo CD) la puede escuchar a través del siguiente enlace de iTune: <http://itunes.apple.com/us/album/fade/id214818959>

También pienso en el sublime “Écoute, écoute!” (1999), para clarinete bajo y cinta, del compositor holandés Roderik de Man (©MCN y publicado en Emergo Classics, EC3905-2). Música contemporánea con todos los timbres que uno pueda desear. Desde un magnífico lírico hasta un sonido casi tipo “Big Band”, terminando como si fuera un sueño...

The image shows two staves of musical notation for bass clarinet (Cl.b.) and tape (bande). The top staff (measures 36-38) includes performance instructions: 'chord 1' at 02.40, dynamic 'p' at 02.44, dynamic 'pp' at 02.48, and dynamic 'p' at 02.52. The bottom staff (measures 40-42) includes performance instructions: 'chord 2' at 02.56, dynamic 'p' at 03.01, dynamic 'pp' at 03.06, and dynamic 'p' at 03.11. The score is in common time, with key changes indicated by sharps and flats. The bass clef is used throughout.

Roderik de Man – “Écoute, écoute!”

Ninguno de los oyentes volverá jamás a hacer ningún comentario negativo sobre la música contemporánea.

Como se puede observar sobran posibilidades.

A continuación muestro un ejemplo de un programa muy tradicional (desde mi punto de vista, demasiado moderado):

1. Friedrich Diethé – “Romanze”, para clarinete bajo y piano (©Metropolis editions)
2. Jindrich Feld – “Concert Suite”, para clarinete bajo y piano (©Edition Modern)
3. Piano solo.
4. Othmar Schoek – “Sonata”, para clarinete bajo y piano (©Breitkopf & Härtel 5515)

## Intermedio

5. Eugene Bozza – “Ballade”, para clarinete bajo y piano (©Southern Music Co., Texas)
6. Piano solo
7. Vladimir Soukup – “Sonety”, para clarinete bajo y piano (©Panton-Praga)

Es un programa muy convencional, y me pregunto realmente qué logramos con esto.

Naturalmente, si alguien desea tocarlo, debe hacerlo, y no dejarse coartar por mi perorata. Pero, ¿no opina que tenemos el deber de informar (y formar) al público? ¿Enseñarle al público lo que ocurre en el mundo de la música “Nueva”?

Yo lo considero una de nuestras tareas cruciales. Y olvidémonos un momento de lo “nuevo”, hablemos mejor de “Música de Ahora”, y no de hace 300 años.

Debido al temor de los programadores y a la comodidad de los intérpretes, en el año 2011 todavía ocurre que la gente grite horrorizada “¿qué es eso?”, al escuchar la obra maestra “Le Sacre du Printemps” de Igor Stravinski de 1913(!). Sí, lo ha leído bien. Se compuso hace casi cien años.

Una reacción semejante después de haber escuchado esta obra magistral es, por una parte, completamente injusta; y, por otra, ni siquiera se le puede reprochar a la gente. Debido al temor y a la comodidad anteriormente mencionados, no se escucha nada o apenas nada la música contemporánea, ¿y cómo puede gustar algo si no se tiene la posibilidad de escucharlo?

Puedo afirmar con rotundidad que, evidentemente, también se escriben muchas obras malas. Después de haber leído los capítulos anteriores, ya habrá quedado claro que a mí tampoco me gusta o me parece bueno todo lo que se escribe.

Pero... ¿acaso cree que en el pasado no se componía basura?

Si le pidiera que mencionara veinte compositores del periodo clásico, seguramente no llegaría a más de diez (si es que llega), y hubo miles de compositores que componían alegremente una obra tras otra. La mayoría ha sido olvidada por su escasa calidad. Menos mal.

Si el público no escucha la música de ahora, tampoco será conocida y apreciada. Como dice el refrán: “a quien plato desconocido viene, más susto que gusto tiene”.

Hace un tiempo considerable hubo un concierto con obras de Mozart, Strauss y Beethoven (“¡cómo no!”, casi me atrevería a decir). ¡Qué aventurado! Los carteles que se colocaban en la ciudad ya llevaban la pegatina “agotado”. Y a pesar de estar agotado, todavía se colocaban los carteles. ¡Carente de sentido!

Sin embargo, cuando se celebró un concierto fantástico con música de Ligeti y Carter, hubo que buscar los carteles con lupa.

Los hipócritas organizadores se frotan luego las manos con satisfacción y comentan, aparentando desilusión: “¿Ves?, hacemos lo que podemos, pero el público no viene”.

Un comportamiento cobarde y nauseabundo, que sólo se basa en el lucro.

Como ya he constatado antes, nuestra tarea también es informar al público, y no ayuda la abundante programación de Mozart, Weber y Spohr, por muy bonito que sea.

Claro que se puede seguir tocando esta música. **Y de buena gana, pero que sea algo adicional, no sólo esta música.**

Jóvenes intérpretes, que usan todas las facilidades de Internet y poseen móviles de lo más avanzado, aparecen repetidamente de forma penosa con esta clase de programación conservadora. Cuando les pregunto si todavía escriben con pluma o se desplazan a caballo, me suelen mirar como si no estuviera bien de la cabeza, mientras siguen mandando su correo electrónico por móvil y me ignoran, ya que, desde su punto de vista, la música contemporánea carece de toda importancia. ¡Cómo disfrutan el progreso! Pero, a pesar de todos sus trastos modernos, en lo referente a la música viven completamente en el pasado, y lo embarazoso es que encima les parezca completamente normal.

No se necesita mucho esfuerzo para imaginarse lo que ocurre si a estos jóvenes intérpretes, tocando en una orquesta, se les pone delante una partitura de Ligeti. Por otra parte, esta posibilidad es mínima, ya que es más que probable que pidan la baja, para así poder evitar enfrentarse a Ligeti.

Aquí queda una importante tarea para los profesores, evidentemente, pero también para las emisoras clásicas de radio, la prensa y, sobre todo, los programadores.

En el campo de la programación se puede percibir actualmente una tendencia a programar “a lo largo”, entendiendo por largo puramente la duración. Se supone que el actual aficionado a conciertos, sobre todo los menores de treinta y cinco años, dispone de una curva de atención que puede haber disminuido considerablemente en comparación con la de generaciones anteriores. Esto ha generado que la dirección de conciertos presente programas de no más de una hora preferiblemente con diversas disciplinas de la práctica de conciertos alternándose en el podio. Que posteriormente esté abierto el bar, como si fuera una lógica continuación, no despertará ningún asombro. En el contexto actual, el “mejor” público, del tipo denominado “yuppy”, es atraído al auditorio como si fueran niños, con la promesa de un postre apetitoso después de haberse acabado un plato lleno de coles de Bruselas.

Estoy convencido de que esta no es la manera correcta de programar, todo lo contrario. Con dinero se puede comprar una entrada para un concierto, pero el gusto y el conocimiento no se compra. Así no adelantamos nada.

¿Y qué le parece el tradicional concierto de año nuevo al que nos invitan cada año desde Viena? Cuando todavía no ha desaparecido el eco de la primera Marcha Radetzky de Strauss, ya se está programando la siguiente interpretación (aunque sea con otro director de orquesta). ¿No es como para ponerse triste?

¿Qué opina de una famosa “Akademie” en Suiza, con músicos de un conjunto “contemporain” de renombre mundial como profesores invitados, y un presidente como mínimo igual de famoso? ¿A que no adivina lo que se atrevieron a pedir al clarinete bajo para entrar en el curso?

### **Clarinet in B-flat and E-flat | Bass Clarinet**

#### **Clarinet in B-flat (obligatory) | Standard repertoire**

**Wolfgang Amadé Mozart** | Concerto for Clarinet in A Major, K. 622,  
3rd movement (with piano accompaniment)

#### **Contemporary solo pieces (one work of the candidate's choice)**

**Luciano Berio** | Sequenza IXa (Universal Edition UE 15993)

**Pierre Boulez** | Domaines (Book F, Original) (Universal Edition UE 14503)

**Elliott Carter** | Gra (Boosey & Hawkes)

**Edison Denisov** | Sonata, 1st and 2nd movements (Breitkopf & Härtel)

**Bruno Mantovani** | Bug (Editions Lemoine)

#### **Clarinet in E-flat (obligatory)**

**Paul Méfano** | Involutive ... pour clarinet en mi (Editions Durand-Salabert-Eschig)

#### **Bass clarinet (obligatory)**

**Carl Maria von Weber** | Duo Concertante, 3rd movement

Para el clarinete en si bemol no sólo se piden obras de Mozart, sino también de Berio, Boulez, Carter, Denisov y Mantovani y, para el clarinete en mi bemol, de Paul Méfano.

Y... ¿para el clarinete bajo?

Sí, lo ha leído bien.

*;WEBER!*

Este comportamiento inaceptable y la chocante falta de conocimiento es, como ya lo cantó Nina Hagen hace años, “zum Kotzen” (para vomitar).

Si los clarinetistas bajo no prestamos una atención permanente al tema, no nos deberá sorprender cuando en un futuro se pida “Las cuatro estaciones” de Vivaldi para una prueba semejante, y preferiblemente en una versión para clarinete bajo y armónica de boca. Incluso el “El vuelo del moscardón”, en una adaptación para dos violines y clarinete bajo como bajo continuo, formará parte de las posibilidades.

Y como el clarinete bajo no tiene ninguna importancia para este tipo de personas, se podrá interpretar la parte de clarinete bajo en flauta dulce tenor, fagot, zanfona y gaita (un tubo obstruido no supondrá ningún inconveniente).

Para la “*Akademie*” suiza también me podría imaginar una adaptación de la obertura “Guillermo Tell” de Rossini como obra obligatoria; mejor en una adaptación para un clarinetista bajo cantando a la tirolesa y una trompa alpina. Y si se decide abrazar la música mundial, ya que son tan progresivos y liberales, ¿por qué no tocar “Para Elisa” de Beethoven en una adaptación para clarinete bajo combinado con el sitar y la darbuka?

Hacer que el público se trague la música contemporánea de la misma manera que si se tratara de la producción del foie gras, no es lo que yo pretendo, pero sí es nuestro deber dedicarle mucha más atención.

Ya me he desahogado lo suficiente, así que volvamos a la programación.

Ahora es hora de proponer un programa, en mi opinión, mucho más interesante:

1. Roderik de Man - “Écoute, écoute!” para clarinete bajo y cinta (©MCN-Países Bajos).  
-O, también de Roderik de Man, “Yuxtaposiciones”, para clarinete bajo y cinta (©Periferiamusic)-
2. Sergio Fidemraizer - “Viento Sur” para clarinete bajo y cinta (©Periferiamusic).
3. Wayne Siegel - “Jackdaw”, para clarinete bajo y cinta ([www.freehandmusic.com](http://www.freehandmusic.com)).

#### Intermedio

4. Jos Kunst – “No Time at all”, para clarinete bajo y piano (©MCN-Países Bajos)\*
5. Michael Lowenstern - “Ten Children #2”, para clarinete bajo y cinta (2003)\*
6. Isang Yun – “Monolog”, para clarinete bajo solo (©Boosey&Hawkes/Bote&Bock).
7. Oriol Saladrigues - “Magma”, para clarinete bajo y cinta (©Periferiamusic).
8. Ton Bruynèl – “Looking ears”, para clarinete bajo, piano y cinta (©MCN- Países Bajos).

El músico sin duda tendrá éxito con un programa semejante. Es variado, rico en timbre y emoción, y prácticamente todos los estilos musicales están representados.

#### **Michael Lowenstern.**

Michael Lowenstern (1968) se ha convertido de un clarinetista bajo excelente, en un clarinetista bajo y compositor que escribe piezas (breves) muy eficaces para clarinete bajo y cinta. En mis programas, por regla general bastante “complicados”, estas obras pueden incorporarse perfectamente. Su “Ten Children #2” (2003) ha salido en su CD “Ten Children” - Earspasm 5465-01 (disponible a través de [www.earspasm.com](http://www.earspasm.com)). Se puede escuchar dicho CD a través del siguiente enlace de iTune:

<http://itunes.apple.com/us/album/ten-children/id6115848>

\*. Al final de este capítulo presto más atención a las obras de Lowenstern y Kunst.

A continuación, un pequeño ejemplo:



Michael Lowenstern – "Ten Children #2"

### Jos Kunst.

"No Time at all" (1973), para clarinete bajo y piano, es la segunda versión de la obra "Solo Identity I", compuesta en 1972 para clarinete bajo solo.

Cuando Jos Kunst, un compositor al que siempre he tenido mucho cariño, escribió "Solo Identity I", ya lo hizo con cuatro versiones diferentes en mente. Francamente genial.

Comenzó en 1972 como una obra para clarinete bajo solo ("Solo Identity 1"), en 1973 se añadió el piano ("Solo Identity II", para piano solo), para terminar en 1974 como septeto.

A continuación, unos compases de la versión solo de "Solo Identity 1" para clarinete bajo solo, de 1972 (parte de la partitura escrita en do):



Jos Kunst – "Solo Identity 1"

Al combinarlos con el "Solo Identity II" para piano solo, los mismos compases se convirtieron en lo que se puede observar a continuación, y recibieron el título de "No Time at all", para clarinete bajo y piano (1973):

This image shows two staves of musical notation. The top staff is for piano and the bottom staff is for bass clarinet. The piano part features a dense texture of eighth and sixteenth notes. The clarinet part follows the same complex rhythmic patterns as the 'Solo Identity 1' score, including grace notes and slurs. The dynamic markings are consistent with the previous score.

Jos Kunst – "No Time at All"

En la versión completa, de 1974, se añadieron tres clarinetes más (en mi bemol, si bemol y la) y dos percusionistas, y el título cambió a “No Time”. Los compases para el clarinete bajo se presentaron entonces así:

Jos Kunst – “No Time”

Es, al mismo tiempo, una obra fascinante de interpretar y una experiencia increíblemente interesante para el público. A comienzos de los años setenta he interpretado reiteradamente y con mucho éxito el ciclo completo de “No Time”, tanto con el dúo “Fusion Moderne”, que yo formaba con el pianista Polo de Haas, como con el ensamble ASKO.

El ciclo completo consiste en:

- “Solo Identity I”, para clarinete bajo solo (1972)
- “Solo Identity II”, para piano solo (1973)
- “No Time at all”, para clarinete bajo y piano (1973)
- “No Time”, para clarinete bajo, piano, tres clarinetes y dos percusionistas (1974)



# REPERTORIO

El concepto de la mentalidad conservadora se describe muchas veces como un fenómeno típico holandés relacionado con el calvinismo. Sin embargo, yo me atrevo a afirmar con convicción que el fenómeno en cuestión es mundial.

Un gran número de intérpretes son presa de este fenómeno, sobre todo en relación a su instrumento. Yo mismo he observado que a los clavecinistas y a los arpistas no les resulta fácil tocar “música nueva” en sus instrumentos. Aquellos que se atreven, son vistos con desdén por sus homólogos clásicos.

El clarinete bajo también tuvo que enfrentarse con este fenómeno de la mentalidad conservadora, aunque en este caso puedo escribir tranquilamente “tuvo”.

El clarinete bajo era un instrumento para tocar “en” una orquesta, y no para tocar “al frente”, como solista. Y, debido a que el clarinete bajo se puede considerar parte de la instrumentación clásica de orquesta, no se relacionaba directamente con la música contemporánea.

Sin embargo, el instrumento no es el que está sujeto a un estilo determinado, sino la visión del músico que lo toca.

Ampliar este campo visual abre perspectivas nuevas. El clarinete bajo, por ejemplo, como instrumento solista, recibió también una cálida acogida en la “Orquesta de viento”, y resulta que hay una alentadora cantidad de buen repertorio disponible, del cual se hace muy buen uso. Muchos clarinetistas bajos se sienten a gusto con este repertorio, y además atrae a un público muy numeroso.

Por eso me gustaría incluir una lista con composiciones para clarinete bajo solo y orquesta de viento (también llamada “*wind orchestra*” o “*Banda*”), que merecen la pena para aquellos músicos que tienen interés en esta rama musical del clarinete bajo.

A mis antiguos estudiantes Jacques Dubois, Jan Wijenberg y Peter Beerkens, les agradezco su ayuda en la redacción de esta lista con un repertorio relativamente desconocido para mí.

Nunca es tarde para aprender algo nuevo.

A continuación, la lista de composiciones para clarinete bajo solo o cuarteto de clarinetes y orquesta de viento:

Bernard van Beurden (Países Bajos-1933): “Air”, para clarinete bajo y orquesta de viento (2010),  
©MCN-Países Bajos.

Y, del mismo autor: "Moving", para cuarteto de clarinetes y orquesta de viento (2007). Una obra muy alegre y bien escrita, en la que se aprovecha de pleno el cuarteto de clarinetes. El cuarteto se compone de: clarinete si bemol (también clarinete mi bemol), clarinete si bemol, clarinete alto y clarinete bajo.

Bernard van Beurden – "Moving"

Dirk Brossé (Bélgica-1960): "Elegy", para clarinete bajo y orquesta de viento (1999). Esta obra no ha sido publicada. Se puede contactar con el compositor a través de su página web ([www.dirkbrosse.be](http://www.dirkbrosse.be)). La versión con piano fue publicada por Metropolis. A continuación, un pequeño ejemplo:

Dirk Brossé – "Elegy" para clarinete bajo y piano (©Metropolis 1999)

Carl Wittrock (Países Bajos-1966): "Symphonic Sketches", para clarinete, clarinete bajo y orquesta de viento ([www.gobelinkmusic.com](http://www.gobelinkmusic.com)).

Muestra:

<http://www.gobelinkmusic.com/Info.aspx?id=4&plid=1&editionnr=603#>

Roderik de Man (1941-Países Bajos): "Together Strong", para clarinete bajo y orquesta de viento (2003/2010-©Periferiamusic.com).

Kees Vlak (Países Bajos-1938): "Concerto", para clarinete bajo y orquesta de viento (1982), [www.molenaar.com/welkom.html](http://www.molenaar.com/welkom.html)

Nino Díaz (España-1963): "Octubre", para clarinete bajo y Banda (2001), ©Periferiamusic.com

Nino Díaz – "Octubre"

Franz Peter Cibulka (Austria-1946): "Clarinova", para 2 clarinetes, corno de bassetto, clarinete bajo y orquesta de viento.

Remi Guns (Bélgica-1923): "Concertino", para clarinete bajo y orquesta de viento (1990), info: Jan Guns: [www.janguns.be](http://www.janguns.be)

Jan Haderman (Bélgica-1952): "Spotlights on the Bass clarinet", para clarinete bajo y orquesta de viento (1992), [www.dehaske.com](http://www.dehaske.com)

Paul Dzon (Países Bajos-1957): "Three Dances", para clarinete bajo y orquesta de viento, [www.mansarda-sintra.com](http://www.mansarda-sintra.com)

Ralph Hermann (EEUU-1914/1994): "Pulchinello", para clarinete bajo y orquesta de viento.

Nelson Ayres (Brasil-1947): "3 Esbocos Brasileiros", para 2 clarinetes bajo y orquesta de viento, [www.nelsonayres.com.br](http://www.nelsonayres.com.br)

Jan Van der Roost (Bélgica-1956): "Tre Sentimenti", para clarinete bajo y orquesta de viento, [www.dehaske.com](http://www.dehaske.com)

Obra desafiante y bien escrita para el clarinete bajo. Lírica, "jazzy" y virtuosa. Esta composición es, para clarinetistas bajo que quieran ejecutar este repertorio, realmente una buena adquisición.

La obra está publicada por De Haske Publicaciones BV (Heereveen-Holanda, DHP 1053797) y por esta misma editorial se puede también obtener una versión para clarinete bajo y piano.

Publicado con la autorización de: De Haske Publications

El repertorio de música contemporánea para clarinete bajo ha crecido increíblemente en los últimos años, y sigue aumentando cada día.

En el listado que figura a continuación me limito a aquellas obras que se han escrito para mí, pero hay muchísimas más. Vaya a [www.bassclarinet.org](http://www.bassclarinet.org), haga clic en recursos (resources), y créame, se sorprenderá.

El “Bass clarinet Index” de Albert Hunt, de marzo 1986 (Juilliard School, New York), a pesar de no estar actualizado, contiene mucho material interesante, y supondrá para muchos incluso una revelación.

Relaciones similares se suelen mantener bien actualizadas en páginas web (véase también el capítulo 13). En caso de ocurrírsele pensar que sería práctico incluir todo el repertorio en un libro, no olvide que habría que imprimir cientos de páginas, y que un libro de ese tamaño ya estaría incompleto y antiguo en el momento de su publicación.

No sólo se han escrito obras para mí, sino también para Michael Lowenstern, Ernesto Molinari, Fernando Domínguez, Petra Stump, Ainhoa Miranda, Marij van Gorkom, Laura Carmichael, Jacques Dubois, Carlos Galvez Taroncher, Andrew Uren, Fie Schouten, Runar Oskarson, Lori Freedman, Ingólfur Vilhjálmsdóttir, Uta Theilen, John Anderson, Ikuko Suzuki, Ji Hsi Chang, Víctor de la Rosa, David Romero Pascual, Jelte Althuis, Martin Moore, Terje Lerstad, Valerio Cipollone, Henri Bok, Tom Aber, Alexandre Novo Rodríguez... todos ellos antiguos alumnos míos). Y se han escrito también para Josef Horák (el Padrino del clarinete bajo, el primero que elevó el clarinete bajo a instrumento solista con su histórico concierto para clarinete bajo en 1955), Evan Ziporyn, Paul Roe, Rocco Parisi, Carl Rosman, Marco Mazzini, Marco Colanna, Renate Rusche, Virgil Blackwell, Jeff Reilly, Jeff Anderle, Jonathan Russell, Philip Everall, Lisa Preimesberger, Jan Guns, Dennis Smylie, Michael Davenport, Ian Mitchell, Michael Drapkin, John Bruce Yeh, Guido Arbonelli, Michael Riessler, Sarah Watts, Antonio Rosales, Armand Angster, David Smeyers, Alain Billard, Heikki Nikula, Jean Marc Volta y muchos más. Así que no hay centenares, sino miles de obras escritas. Me disculpo ante aquellos que no figuren en mi lista. Me hubiera resultado mucho más fácil redactar una lista de este tipo en los años setenta sin olvidarme de nadie. Podemos estar orgullosos de que actualmente la lista sea muy larga.

Y no termina aquí.

El final no está próximo en absoluto, porque cada día se añaden obras nuevas.

Mi listado con composiciones para el clarinete bajo:

Fácil (1) - muy difícil (5)

bcl. – Clarinete bajo	org. – Órgano	brec. – Flauta dulce bajo	tb. – Tuba
cbcl. – Clarinete contrabajo	cemb. – Clave	vl. – Violín	electr. – Electrónica en vivo
altocl. – Clarinete alto	pn. – Piano	vla. – Viola	IMCS - “Interactive
cl. – Clarinete	perc. – Percusión	vlc. – Violonchelo	Multimedia Computer System”
fl. – Flauta	rec. – Flauta dulce	str4tet – Cuarteto de cuerda	

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Aa, Michel van der	Masker	bcl.-cemb.-tape	4	1997	11'
Abbate, Luigi	Fuggiasco	bcl.-fl.-pn.	4	1991	22'
Abbate, Luigi	Un secondo Fuggiasco	bcl.-fl.-pn.	3	1992	14'
Abbate, Luigi	Canto di Sopravvivenza	altocl.-tape	3	2005	8'
Ager, Klaus	Kohärenz – Inkohärenz	bcl.-tape	3/4	1980	12'
Alexandra, Liana	Music for Het Trio	bcl.-fl.-pn.	3	1990	12'
Alexandra, Liana	Pastorale	bcl.-pn.	2	1984	11'
Alvarez, Javier	Negro Fuego Cruzado	2 bcl.-electr./ video	4/5	2008	8.30'
Ambrosini, Claudio	Capriccio, detto l'ermaphrodite	bcl.solo	4/5	1983	10'
Ammann, Benno	Points de Depart	bcl.-tape	3	1979	7.30'
Anderson, Barry	Arc	bcl.-str4tet.-(with tape)	4	1987	19.30'
Andreou, Maria	The voice of a poet	bcl.solo	2/3	2005	6'
Ansink, Caroline	Elegia	bcl.-vl.-pn	4	1992	24'
Antunes, Jorge	Lecture	bcl.solo	3	1985	10'
Anzaghi, Davide	Alia	bcl.-pn.	3	1980	16'
Anzaghi, Davide	Clartronic	bcl.-tape	3	2010	6'
Aralla, Paolo	Déjà	bcl.-vla.-pn.	3	1989	9'
Aralla, Paolo	Modéré	bcl.-fl.-pn.	3	1991	12'
Arévalo, Luis H.	Señales de Luz	bcl.-fl.-pn.	2/3	2003	4'
Austin, Rosemary	Bruny Solstice	bcl.-ensemble	2	2003	9'
Avrahami, Gad	Three Players	bcl.-vlc.-pn.	2/3	1994	8'
Avrahami, Gad	Resurrection	bcl.-choir-perc.	3	1986/97	11'
Baca Lobera, Ignacio	Estudio	bcl.-organ	2	2002	8'
Bahk, Junsang	Play	bcl.solo	3	1975	8'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Bahk, Junsang	Invokation	bcl.-voice-perc.	3	1973	12'
Bainbridge, Simon	Trio	bcl.-vlc.-pn.	4	1985	14'
Banasik, Christian	Dressing old words new	bcl.-tape	3	1995	8.15'
Bank, Jacques	Stint	bcl.solo	4	1976	9'
Bank, Jacques	Two for Three	bcl.-fl.-pn.	3	1979	8'
Bank, Jacques	Die Ouwe	bcl.-brec.-pn	2	1975	7'
Bank, Jacques	Last Post	bcl.-pn.	3	1975	8'
Barreiro Guijosa, Mateo	Ardo( r )	bcl.-fl.-pn.	3	2003	4'
Barrett, Richard	What remains	bcl.-fl.-pn.	5	1990/1	12'
Beaumont, Adrian	Metamorphosis	bcl.-fl.-pn.	3	1994/5	14'
Becker, Günther	Oh, Mr. Dolby, what a terrible noise	bcl.-tape	3	1990	10'
Bedford, David	Crotchet is 120	bcl.-tape/electr.	3	1984	11.30'
Berio, Luciano	Chemin 11c	bcl.-orchestra	4	1972	12'
Beurden, Bernard van	Air	bcl.-org.	3	2005	8'
Beurden, Bernard van	Symbiose	7 bcl.	3	1976	9'
Beurden, Bernard van	Symbiose II	bcl.-acc.ensemble	3	1986	6'
Beurden, Bernard van	Psichofonie	bcl.-voice-public	3	1978	8'
Beurden, Bernard van	De Leraar roept	bcl.- variable	3	1979	12
Bland, William	Elegy and Consolation nr.2	bcl.-fl.-pn.	3	1988	12'
Blatný, Pavel	Trio	bcl.-fl.-pn.	2	1981	10'
Blatný, Pavel	Models	bcl.-pn.	2/3	1979	7'
Bois, Rob du	Fusion pour Deux	bcl.-pn.	2/3	1971	12'
Bois, Rob du	Melody	bcl.-str4tet	3	1974	13'
Bois, Rob du	His flow of spirits is something wonderful	bcl.-fl.-pn.	3	1979	12'
Bois, Rob du	Iguanodon	6bcl.-3cbcl.	3	1982	15'
Bois, Rob du	Enigma	bcl.-fl.-pn.-perc.	3	1969	8'
Bois, Rob du	Tracery	bcl.-4perc.	3	1979	6'
Bois, Rob du	Chemin	bcl.solo	2	1971	9'
Bois, Rob du	Because it is	bcl.-3cl	3	1973	12'
Bokes, Vladimir	Aria Margaréty	bcl.-cl.	2	2001	5'

Composer	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Boogaard, Bernard van den	Onanie	bcl.-voices	4	1969	18'
Bortolotti, Mauro	Pas de Deux	bcl.-cb.	3	1986	7'
Bortolotti, Mauro	Divertimento su "L'Homme Arme"	bcl.-cb.	2/3	1988	6'
Brnčić, Gabriel	Bass clarinet Concert	bcl.-tape	3/4	1999	17'
Brnčić, Gabriel	Clarinen-tres	bcl.-tape	2/3	1968/2010	8'
Broadstock, Brenton	Aureol 2	bcl.solo	2/3	1983	6'
Brophy, Gerard	Head	bcl.-fl.-pn.	4	1988	9.45'
Brophy, Gerard	Rubber	bcl.-fl.-pn.-perc.	3	1994	6'
Brophy, Gerard	Twist	bcl.solo	2	1996	5'
Brophy, Gerard	sLang	bcl.-fl.-pn.-ensemble	3	1995	14'
Brophy, Gerard	Les Roses Sanglantes	bcl.-ensemble	3	1992	14'
Brophy, Gerard	Glove	bcl.-vlc.-pn.	3	1995	11'
Brozak, Daniel	Continuo	bcl.-tape	3	1983	10'
Brozak, Daniel	Equinox	bcl.-tape	2	1978	9'
Brugge, Paul van	Song of Cassandra	bcl.-voice- 6 cb.	3	2005	24'
Bruynèl, Ton	Intra 1	bcl.-tape	2/3	1971	10.30'
Bruynèl, Ton	Dialogue	bcl.-tape	2	1976	8.30'
Bruynèl, Ton	Imker	altocl.-tape	2	1996	7'
Bruynèl, Ton	Save the Whale	bcl./cbcl.-tape	2	1989	9'
Bruynèl, Ton	Looking ears	bcl.-pn.-tape	2	1972	9'
Buckinx, Boudewijn	Ploem	bcl.-tape	2	1988	10'
Bussotti, David	Brutto, ignudo	bcl.solo	3	1980	5'
Capdevila, Mercè	" a Chillida en a-ciència "	bcl.-tape	3	2009	16'
Cardew, Cornelius	Mountains	bcl.solo	3	1977	9'
Cardi, Mauro	Terza Textura	bcl.-fl.-pn.	3	1988	8'
Carl, Robert	100 Views from the Bird's Eye	bcl.-fl.-pn.	3	1991	8'
Carvajal, Ailem	Resonancias II	bcl.-tape	2	2003/4	6'
Cassidy, Aaron	Metalic Dust	bcl.solo	5	1999	4.40'
Castagnoli, Giulio	Trio II	bcl.-fl.-hrp	3	1986	9'
Castagnoli, Giulio	Trio IIb	bcl.-fl.-pn.	3	1986	9'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Castagnoli, Giulio	Tre Musiche a China	bcl.-fl.-pn.-perc.	3/4	1992	8'
Ceccarelli, Luigi	Birds (multiPista version)	bcl.-tape	3/4	2006/8	9.30"
Chan, Victor	Music for fl., basscl. and piano	bcl.-fl.-pn.	3	1994	10'
Choi, Eun-young	A sound for Trio	bcl.-fl.-pn.	3	1993	7'
Christofi, George	Palindromon en palindromo	bcl.solo	3	2005	5'
Clarke, James	The Destroyed	bcl.-cbfl.	4	1989	7'
Clarke, James	Trio	bcl.-fl.-pn.	4	1988	4'
Clarke, James	In an other Room (version with bass cl.)	bcl.-fl.-pn.	3	1980	6'
Clarke, James	Verstörung	bcl.-vlc.-pn.	5	1990	11'
Clarke, James	Försvinna	bcl./cbcl-ensemble	4	1984	12'
Clementi, Aldo	Berceuse	bcl.-pn.	4	1979	15'
Cloke, Geoff	Ducks	bcl.-fl.-pn.	2	1992	3.50'
Cody, Joshua	Guilty Construction	bcl.-fl.-pn.	3	1992	5'
Coleman, Gene	Nebulae / Specks	2bcl.-fl.-vla.-cb.	3	1999	8'
Coleman, Gene	Calamari	bcl.-cb.	4	1990/2	15'
Colomé, Delfín	Boracay Beach	2 bcl.	2/3	2006	6'
Colquhoun, Lachlan	Sphere	bcl.-pn.	3	2002	7'
Connolly, Justin	Tesserae F	bcl.solo	3	1981	8'
Cortés, Ricardo	Nocturno	bcl.-fl.-pn.	2/3	2003	4'
Crego, Cliff	M4	bcl.solo	4	2003	10'
Cresswell, Lyell	Hocket 1	bcl.-tape	2/3	1979	8'
Cresswell, Lyell	Le Sucre du Printemps	6bcl.-3cbcl.	4	1982	11'
Crowley, James F.	Canon	bcl.-fl.-pn.	3	1992	6.30'
Cutler, Joe	Urban Myths	bcl.-cemb.	3	1999	7'
Czaplowski, Philip	Ningaui	bcl.solo	2	1999	7'
Czaplowski, Philip	Ocean Greyness	bcl.solo	2	2003	5'
Czaplowski, Philip	Mysterium	bcl.solo	2	1994	7'
Deane, Raymond	Fügung	bcl.-cemb.	4	1993	7'
Demopoulos, Panayiotis	Aloisiana	bcl.solo	2/3	2005	5'

Composer	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Denyer, Frank	A Book of Song IV Version for bcl.	bcl.-tape	3	1972	8'
Denyer, Frank	The Hump-Backed Piper	bcl.-perc.	3	1972/3	7'
Denyer, Frank	Unison 1	bcl. in ensemble	4	1973	6'
Denyer, Frank	Unison IV	bcl. in ensemble	4	1973	6'
Desorgher, Simon	The Outher Limits	bcl.-tape	2	1981	9'
Di Maggio, Daniele	Ode to Eric Dolphy	bcl.solo	3/4	2006	6'
Di Maggio, Daniele	Mary is Sleeping 2	bcl.solo	3	2006	6'
Díaz, Nino	Necesidad y azar	bcl.-org.	3/4	2004	10'
Diederichs, Yann	Lake's Stars	bcl.-pn.	3	1984	10.30'
Dijk, Gijs van	Divertimento	bcl.-sax.orch	3	1998/99	9'
Dijk, Gijs van	Trio	bcl.-fl.-pn.	3	1988	8'
Dijkstra, Lowell	Brusque	bcl.-fl.-pn.	3	1987	8'
Dittrich, Paul Heinz	Die Verwandlung	bcl. solist in opera	4	1983	50'
Dittrich, Paul Heinz	Kammermusik X	bcl.-fl.-pn	4	1989	17.30'
Dobrowolski, Andrezj	Music for tape and bass clarinet solo	bcl.-tape	3	1980	10'
Doguduyal, Meliha	Cosmophobia(s)	bcl.-organ	2/3	2004	6'
Donatoni, Franco	Soft	bcl.solo	4	1989	11'
Donatoni, Franco	HET	bcl.-fl.-pn.	4/5	1990	9'
Dormolen, Jan W. Van	Adders onder het gras	6 bcl.-3 cbcl.	3	1980	10'
Dragostinov, Stefan	Bulgarian Song	bcl.solo	4	1988	8'
Dragostinov, Stefan	Promenos Konzert	bcl.-orch.	5	1988	28'
Durán, Galo	6 Miniatures	bcl.-fl.-pn.	3	2003	6'
Durán-Loriga, Jacobo	¡Un trilobite!	bcl.solo	3/4	2008	9.30'
Eigenfeldt, Arne	Late Night	bcl.-fl.-pn.	3	1991	5'
Eisma, Will	Caprichos	bcl.-tape	3	1974	9'
Eisma, Will	Le cheval mort	voice-bcl.-pn.-perc.-tape	3	1976	18'
Eisma, Will	Adventures of a shawl	bcl.-ensemble	3	1984	10'
Ekimowski, Victor	Die Ewige Wiederkunft	bcl.solo	3	1980	10'
Emmerik, Ivo van	Thought (second state)	bcl.-fl.-pn.	2	1990/1	11'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Emmerik, Ivo van	Thought	bcl.-fl.-pn.-orch	2	1990	20'
Encinar, José Ramón	Cadenza	bcl.solo	4	1980	7'
Enríquez Rohen, Juan	Tlapohualiztli	bcl.solo	2	2001	7'
Eyser, Eberhard	Itaból 2	bcl.-fl.-pn.	3	1990	20
Fahres, Michael	Minimal	bcl.-electr.	2	1978	20'
Fedele, Ivan	Imaginary Islands	bcl.-fl.-pn.	3	1992	12
Feldman, Morton	For bass cl. and percussion	bcl.-perc.	3	1981	19'
Ferneyhough, Brian	Time and Motion Study nr.1	bcl.solo	5	1971/77	9'
Festinger, Richard	Trionometry	bcl.-fl.-pn.	3	1996	16'
Fidemraizer, Sergio	Viento Sur	bcl.-tape	2/3	2008	6'
Finnissy, Michael	Wam	bcl.-fl.-pn.	3	1991	15'
Finnissy, Michael	Runnin' wild (bcl. version)	bcl.solo	5	1978	6'
Finnissy, Michael	Moon's going down	bcl.solo	4	1980	7'
Finnissy, Michael	Song 12	bcl.solo	4	1972/3	5.30'
Finsterer, Mary	Nyx	bcl.-fl.-pn.-ensemble	5	1996	12.30'
Fitkin, Graham	Those sweet sweet melodies	bcl.-pn.	3/4	1986	8'
Fodi, John	Rhapsody	bcl.-pn.	2/3	1985	8.30'
Fontemaggi, Andrea	Quadro (Disintegrazione)	bcl.-organ	3	2004	20'
Fontyn, Jacqueline	Meglio tardi....	bcl.-fl.-pn.	3	1994	7'
Fontyn, Jacqueline	Controverse	bcl.-perc.	3	1983	9'
Ford, Andrew	Clarion	altocl.solo	3	1990	5'
Ford, Andrew	Ringing the changes	bcl.-fl.-pn.	3/4	1990	10'
Fowler, Jennifer	The arrows of Saint Sebastian II	bcl.-vlc.-tape	4	1981	17'
Francesconi, Luca	Tracce	bcl.solo	5	1991	8'
Fujikura, Dai	Vanished Whisper	bcl.-organ	3	2001	10'
Fujikura, Dai	Dancing Ripples	bcl.-pn.	4	2002	5'
Fulkerson, James	From Eric Dolphy	bcl.solo	2	1979	13'
Fulkerson, James	Memoirs of.....	bcl.-pn.	2	1979	21'
Gándara, J.O.	Terceridad	bcl.-fl.	2/3	2001	5'

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Gan-ru, Ge	Ingrain	bcl.-fl.-pn.	4	1987	12'
García Lorca, Miquel	The rabbi who searched for illumination in Tibet	2bcl.-contrabcl	3	2009	7'
García Lorca, Miquel	Free&wild	blc.solo	3	2010	7'
Gardner, Alexandra	Ónice	bcl.-tape	3	2003	9'
Gardner, Alexandra	It was bound to happen	bcl.-org.	3	2006	8'
Gardner, Stephen	Stretch	bcl.-ensemble	3	2002	11'
Garuti, Mario	Quando diododo.....	bcl.-fl.-pn.	4	1991	12'
Gavazza, Giuseppe	Nodi	bcl.-fl.-pn.	3	1999	7'
Gavazza, Giuseppe	Knoot	bcl.-fl.-pn.	3	1990	6'
Gavazza, Giuseppe	Knaay	blc.-vl.-pn	3	1991	6'
Gehlhaar, Rolf	Polymorph	bcl.-tape/electr.	3/4	1977	10'
Gehlhaar, Rolf	Grand Unified Theory of Everything	bcl.-fl.-pn.	3	1992	14'
Geller, Michael L.	Goya's Los Caprichos	bcl.-pn.	4	2000	12'
Gemrot, Jiri	Movement for Het Trio	bcl.-fl.-pn.	3	1988	10'
Giménez Comas, Núria	En tombar-se descobrí el cel, i els estels...?	bcl.-pn.	3	2010	8'
Goethals, Lucien	De Tuin der Lusten	bcl.-tape	4	1979	31.30'
Goethals, Lucien	Dos Proyecciones musicales	bcl.-fl.-pn.	3	1990	10'
Goethals, Lucien	Trio	bcl.-fl.-pn.	3	1980	12'
Goethals, Lucien	Difonium	bcl.-tape	4	1975	18'
Goethals, Lucien	Fusion	bcl.-pn.-tape	4	1975	14'
Goethals, Lucien	Concerto	bcl.-orchestra	4	1983	25'
Goeyvaerts, Karel	Voor Harrie, Harry en René	bcl.-fl.-pn.	3	1990	11'
Goeyvaerts, Karel	You'll never be alone anymore	bcl.-tape	3	1975	42'
Goeyvaerts, Karel	De Zang van Aquarius	8 bcl.	2	1984	9'
Goldstein, Perry	Tableau and Talisman	bcl.-fl.-pn.	4	1991	12'
Golia, Vinny	Triscostomy	3bcl.	2/3	2004	8'
Golub, Thom	Back When The Earth Was Flat	bcl.-organ	2/3	2004	5'
González, Luis Jorge	Aura	bcl.solo	3	1978/93	5'
Gosnall, Robin	Deteriorated Image	bcl.-fl.-pn.	3	1992	10'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Gottardo, Arduino	Momento	bcl.-cb.	2/3	1986	6'
Graaff, Huba de	De Hoek	bcl.-hrp.-voice-electr.	2	2000	10'
Graaff, Huba de	Het Geheim van de Sirene	bcl.-hrp.-voice-electr.	2/3	2005	30'
Grassl, Herbert	Reflexionen	bcl.-tape	4	1983	9'
Graugaard, Lars	Playing with dead things	bcl.-fl.-pn.	3	1997	11'
Grella-Mozekko, Piotr	Melodrama IV	bcl.solo	4/5	1983	15'
Grella-Mozekko, Piotr	Numen	bcl.-organ	3	2002	8'
Grella-Mozekko, Piotr	Sparnaaij	bcl.-tape	2/3	2010	6.18'
Grisey, Gerard	Anubis, Nout	cbcl.solo	¾	1983	10'
Grosskopf, Erhard	Lied	bcl.-str4tet	3	1977	13.30'
Guarnieri, Luigi	Un Frammento	bcl.solo	3	1986	6'
Guerra, Jorge Fernández	Kaon	bcl.-fl.-pn.	4	1983	12'
Guinjoan, Joan	Tres Secuencias para Clarinete bajo en si bemol	bcl.solo	3/4	2009	10'
Gulikers, Frans	Eric was here	bcl.solo	2	1982	8'
Gutierrez Berumen, Daniel	Coherencia	bcl.-fl.-pn.	2/3	2003	4'
Gutiérrez, Hipólito	Harry di notte	6 bcl / cl	3	1992	8'
Halier, Roland	Mare preistórico pieno di segreti(2)	bcl.solo	3/4	1986/88	9
Halier, Roland	Del vento e del Maro/Sogno	bcl.-cb.	3/4	1991	22'
Hamburg, Jeff	Buk II	bcl.-pn.	3	1999	7'
Hames, Richard David	Entr'acts	bcl.solo	5	1980/2	10'
Harrison, Jonty	Monodies	bcl.-tape	4	1981	18'
Hartzell, Eugene	Configurations	bcl.solo	3	1980	7'
Hartzell, Eugene	Concert quasi una Fantasia	bcl.-orchestra	3	1986	17.30'
Hartzell, Eugene	Bagatelles	bcl.-fl.-pn.	3	1988	8
Harvey, Jonathan	The Riot	bcl.-fl.-pn.	4	1993	7.45'
Haubenstock-Ramati, Roman	Self	bcl.solo	3	1978	10'
Heider, Werner	Edition C	bcl.-fl.-pn.-2perc.	2	1969	6'
Heim, Norman	Incantations of Mephistopheles op.39	bcl.-pn.	3	1979	5.30'
Heller, Richard	Solo for HS op.31	bcl.solo	3	1986	8'

Composer	Title	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Hermoso, Rodrigo Valdez	Het Hunter	bcl.-fl.-pn.	2/3	2003	4'
Herck, Bert van	Basalt	bcl.-fl.	3	2000	6'
Hespos, Hans Joachim	Harry's Musike	bcl.solo	4	1972/3	6'
Hespos, Hans Joachim	Sp – aay	bcl.solo	4	2005	6'
Hoch, Francesco	Ostinato Variabile 1	bcl.solo	2	1981	8'
Hoch, Francesco	Ostinato Variabile II	bcl.-pn.	2	1982	7.30'
Hoch, Francesco	Dal basso al profondo	bcl.-cb.	2	1990	7'
Hochmaier, Hartwig	Got Ya	bcl.,vcl.,perc.,pn-live electr.	2	1998	11.10'
Hochmaier, Hartwig	Szenenwechsel	bcl.-tape	2	1999	9.15'
Hong, Sông-ku	The Joker	bcl.-fl.-pn.	3	1993	6'
Howard, Philip	New Moon	bcl.-fl.-pn.	2	1992	6'
Hrisanide, Alexander	Du Soir venant	bcl.solo	4	1975	8.30/10'
Hunfeld, Xander	Metriek V	bcl.solo	2	1986	8'
Ibarra Cárdenas, Victor	Miniatura a tres	bcl.-fl.-pn.	3	2003	6'
Illescas Peláez, Ernesto	Exposición and Haikus	bcl.-fl.-pn.	2/3	2003	4'
Ingólfsson, Atli	Opna	bcl.-perc.	4	1991	6'
Ishii, Maki	Traüme sind Schäume	bcl.solo	3	2001	4'
Ishii, Maki	Tojirareta Fune op. 113	bcl. soloist in opera	3	1999	110'
Ishii, Maki	Alternation II	bcl.-perc.	3	1984	6'
Janázceková, Viera	Septet	bcl.-fl.-pn.-str4tet	5	1999	12'
Janssen, Guus	Sprezzatura	bcl.solo	3	1985	8'
Jarrell, Michael	Assonance III	bcl.-vlc.-pn.	4/5	1989	12'
Jentzsch, Wilfried	.....und Ihr Schatten	bcl.-tape	3	1985	12'
Jentzsch, Wilfried	Faktale melodie	altocl.-organ	3	2000	14'
Jeths, Willem	Raptim	bcl.-fl.-pn.	3	1988	14'
Jirásek, Ivo	Musique pour le café d'après-midi	bcl.-3cl.	2	1972	11'
Jong, Christiaan de	Zuiderwind	bcl.-git.-org.	2	2003	7'
Jong, Christiaan de	Vooruit	bcl.-tape	3	2002	7'
Juozapaitis, Jurgis	Kaleidofonia nr.1	bcl.-fl.-pn.	3	1995	8'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Kadar, Matthias	Levent	bcl.-organ	3	2002	6'
Kadar, Matthias	E eve e...Rêve	bcl.-fl.-pn.	4	1997	13'
Kadar, Matthias	Dubbel TT with HINdt	bcl.-cemb.	3/4	1998	6'
Kahrs, Sven Lyder	Music by the night-wind sent	bcl.-hrp.	2	1993	13'
Kaipanen, Jouni	Piping down the valleys wild opus 26	bcl.-pn.	4	1984	12'
Kalogeras, Alexandros	Quartet	bcl.-fl.-pn.-perc.	3	1992	12'
Kanding, Ejnar	Subrioso Saltat	bcl.-vlc.-pn.	4	1995	11'
Kang, Suhki	Impromptu	bcl.-fl.	5	1994	8.30'
Kasteelen, Ilse van de	Ja zeggen	bcl.solo in chamb.opera	3	1994	45'
Keeling, Andrew	Distant Skies,Mountains and Shadows	bcl.-fl.-pn.	3	1992	9'
Kergomard, Henri	Mouvements stables	bcl.-organ	4	2003	8'
Kergomard, Henri	Tropê	bcl.-fl.-pn.	3	1990	6.45'
Kergomard, Henri	Vanessa	bcl.solo	3/4	2003	7'
Ketting, Otto	Quodlibet	bcl.-perc.	2	1979	4'
Ketting, Otto	Summer	bcl.-fl.-pn.	2	1985	14.30'
Keulen, Geert van	Double sur Cors et Cordes	bcl.-orch.	3	1984	14'
Keulen, Geert van	Skin	bcl.-fl.-pn.	4	1995	12'
Keuris, Tristan	Concertino	bcl.-str4tet	3/4	1977	9'
Keuris, Tristan	To Brooklyn Bridge	bcl.-2cl.-4sax.-orch.-choir	3	1982/89	26.30'
Keuris, Tristan	7 Pieces for bass cl. and chamber orchestra	bcl.-orchestra	3	1983	14'
Kim, Hee-yeon	Space....Wamove	bcl.-fl.-pn.	3	1993	6'
Koc, Marcello	Impresiones II	bcl.-pn.	2	1985	6'
Koc, Marcello	Concierto	bcl.-orchestra	3	1986	12'
Koenig, G.M.	Intermezzo	bcl.-fl.-pn.	3	1985/91	14'
Kont, Paul	Afrikanische Lieder	bcl.-sopr.-2cl.-pn.	2	1974	11
Kopytman, Mark	Cantus III	bcl.-orchestra	3	1983	16'
Kosvinger, David	Trio 1992	bcl.-fl.-pn.	3	1992	12'
Kowalkowski, Jeffrey	Trio	bcl.-fl.-pn.	2	1992	7'
Kox, Hans	Gedächtnislieder	bcl.-voice-orch.	3	1972	18'
Kox, Hans	Dorian Grey	bcl.soloist in opera	3/4	1973	125

Composer	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Krebs, Joachim	Rizohm I	9bcl.	4	1981	14'
Krebs, Joachim	Monolog	bcl.-str4tet	3/4	1979	10.30'
Krepakevich, Shane	O Surely it's a door	bcl.-organ	2	2004	5'
Krepakevich, Shane	Your brother on a rock near water	bcl.-organ	2	2006	8'
Kučera, Václav	Van Gogh Self Portrait	bcl.-tape	3	1985	15.30'
Kučera, Václav	P.Breughel Inspiration	bcl.-fl.-pn.	3	1988	13'
Kučera, Václav	Invariant II	bcl.-pn.-tape	3	1974	14.30'
Kunst, Jos	Solo Identity I	bcl.solo	3/4	1972	6'
Kunst, Jos	No time at all	bcl.-pn.	5	1972	7'
Kunst, Jos	No Time	bcl.-pn.-ensemble	5	1972	12'
Kunst, Jos	Any Two	bcl.-brec.	3	1975	7'
Kupkovič, Ladislav	" . . . " Version for 2 basscl.	bcl.-tape	3	1972	8'
Kupkovič, Ladislav	Concours	bcl.-orchestra	4	1973	18'
Kupsch, Thomas	Sounds for HET	bcl.-fl.-pn.	3	1993	8'
Kurdybacha, Robert	Landscapes ( part II)	bcl.-fl.-pn.	2	1996	7
Kvech, Otomar	Otisky	bcl.-fl.-pn	2	1988	10'
Lachenmann, Helmut	Allegro Sostenuto Alto/basscl. version	bcl./altocl.-vlc.-pn.	5	1988	20'
Laman, Wim	Elegy & Totentanz	bcl./altocl.-str4tet	4/5	1998/9	20'
Lambij, Ton	Ricercare	bcl.-fl.-pn.	3	1990	12'
Lambij, Ton	Bygone	bcl.-orchestra	3	1988/90	24'
Lambij, Ton	Substratum	bcl.-3cl.	3	1986	12'
Lanchares, Santiago	Recordando a ma Yuan	bcl.-tape	2	1990	10'
Lancino, Thierry	Profondeurs de Champ	bcl./cbcl.-ensemble	4/5	1984	17'
Landuzzi, Cristina	Cangiante	bcl.-fl.-pn.	3	1991	6'
Láng, István	About 6 min.	bcl.solo	2	1987	6'
Lann, Vanessa	Lucifer's Sun	bcl.-cemb.	3	2001	11'
Lann, Vanessa	Dan neem ik maar een bloemkool	bcl.-vlc.-pn.	3	1995	11
Laporte, André	Harry's Wonderland	bcl.-tape	3	1976	12
Laporte, André	Sequenza 1 (bcl. version)	bcl.solo	3	1964/69	7'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Lee, Hope	Tangram	bcl.-cemb.-tape	2/3	1992	11'
Lee, Tzyy-sheng	Twelve plus five	bcl.-fl.-pn.	3	1993	12'
Lee, Yuon-joo	Heterophony	bcl.-fl.-pn.	3	1993	9.50'
Leeuw, Ton de	Mountains	bcl.-tape	3	1976/77	18'
Leeuw, Ton de	Trio	bcl.-fl.-pn.	3	1990	11.30'
Legge-Wilkinson, Margaret	My Place	bcl.-pn.	2/3	2003	9'
Léon, Rodrigo	Alarma	bcl.-fl.-pn.	2/3	2003	4'
Lerman, Richard	A Blur of Resonance	bcl.-tape	3	1980	10'
Lerstad, Terje	Concerto Grosso	bcl.-orchestra	3	1980	33'
Lerstad, Terje	Madame de la Montaine onder het gras	6bcl.-3cbcl.	3	1982	11'
Levkovich, Alexander	Winter is coming	bcl.-organ	3	2002	10'
Lewin-Richter, Andrés	Fantasia SCHS	bcl.-organ	3	2005	6'
Lewin-Richter, Andrés	Multifonías	bcl.-tape	3	2010	8.45'
Lewin-Richter, Andrés	For Harry(Secuencia XVII)	bcl.-tape	3	2007	9.40'
Lienenkämper, Stefan	Das andere Betrachten	bcl.-fl.-pn.	2/3	1993	19'
Lima, Cândido	Canto de Rotundão	bcl.-tape	3	2004	9'
Lima, Cândido	Il tempo dell'acqua	bcl.-cb.	2	1991	7'
Lindwall, Crister	Helium	bcl.-fl.-pn.	5	1990	9'
Lippe, Cort	Music for bass cl. & tape	bcl.-tape	4	1986	10'
Little, David C.	Stonehenge Study VII	bcl.solo	3	1985	7'
Loevendie, Theo	Incantations	bcl.-orchestra	4	1975	13'
Loevendie, Theo	Duo	bcl.solo	3/4	1988	6.30'
Loevendie, Theo	Music for bass clarinet & pn.	bcl.-pn.	3	1971	8'
Loevendie, Theo	Aulos	bcl.solo (tape)	2/3	1972	5'
Loevendie, Theo	Plus one	bcl.-fl.-pn.	4	1988	10'
Loevendie, Theo	Naima	bcl.solo in opera	4	1985	105'
Loevendie, Theo	Lerchen Trio	Version with alto cl.	3/4	1989	12'
Logothetis, Anestis	Emanation	bcl.-tape	2	1973	7'
Logothetis, Anestis	Geomusik 76	bcl.-tape	2	1976	17'
Logothetis, Anestis	Fusion	bcl.-tape	2	1971	9'

Composer	Title	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Logothetis, Anestis	Fusion	bcl.-pn.	2	1971	8'
Logothetis, Anestis	Diptychon	bcl.-pn.	2	1972	8
Logothetis, Anestis	Geomusik	bcl.-ensemble	3	1976	19'
Lohrmann, Uwe	Solo für Harry Sparaay	bcl.solo	3	1979	10'
Lombardi, Luca	Essay 2	bcl.solo	4/5	1979	10'
López de Rego, Cruz	AHarry	bcl.solo	2	2008	6'
López de Rego, Cruz	Hábitat	bcl.-tape	3	2009	7
Lopez-Gavilan, Guido	Mensajes de Cálidas Tierras	bcl.-fl.-pn.	3	1992	8'
Luc, María Eugenia	Zephyrus	bcl.-org.-tape	4	2008	8'
Machajdík, Peter	Peroket	bcl.solo	2	1997/2000	9'
Machover, Tod	Toku Mireba(version for Het Trio)	bcl.-fl.-pn.	3	1977/93	12'
Macías, Gonzalo	Transcursos	bcl.-fl.-pn.	2	1999	7'
Magnanensi, Giorgio	Trims	bcl.-fl.-pn.	3	1989	14'
Mahnkopf, Claus St.	Die Schlangen der Medusa	bcl.-cl.	5	1991	8'
Makholm, Joseph	Hens and Wise Men	bcl.solo	3/4	1986	7'
Makholm, Joseph	Variations	bcl.-trp.	3	1986	6'
Malikides, Stephanos	Life in the bush of Ghosts	bcl.-pn.	2	2003	13'
Man, Roderik de	Touch and Go	bcl.-vl.-pn.	5	1993	11'
Man, Roderik de	Écoute, écoute!	bcl.-tape	3/4	1999	8.30'
Man, Roderik de	Con toda el Alma	bcl.-organ	3	2001	9'
Man, Roderik de	Momentum	bcl.-cemb.-tape	5	1991	8'
Man, Roderik de	Three for Two	bcl.-cl.	3	2003	7'
Man, Roderik de	Samen Sterk	bcl.-ensemble	3	2003	10.25'
Man, Roderik de	Gramvousa	bcl.-fl.-pn.-tape	4	1995	12.20'
Man, Roderik de	Neus	bcl.- wine glass	3	2005	3.30'
Man, Roderik de	Yuxtaposiciones	bcl.-tape	4	2008	10'
Manassen, Alex	Basklarinet concert	bcl.-orch.	3	1981	21'
Mandolini, Ricardo	Estallido breve II	bcl.-tape	2/3	1980	8.20'
Manfrin, Paolo	Phonia	bcl.-fl.-pn.	3	1990	9.30'
Manneke, Daan	Gesti	bcl.solo	3	1979	10'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Manneke, Daan Bernard van Beurden	Gestures	bcl.-acc.ensemble	3	1986	6'
Manzoni, Giacomo	Essai	bcl.-fl.-pn.	3	1991	5'
Marchettini, Paolo	Entrée	bcl.solo	3	2006	4'
Marco, Tomás	Akelarre	bcl.-tape	3	1976	10'
Marco, Tomás	Hurry Harry	bcl.solo	3	2009	8'
Marco, Tomás	Silabario de Babel	bcl.-fl.-pn	3	2009	9'
Marez Oyens, Tera de	Ambiversion	bcl.-tape	2	1983	15'
Marez Oyens, Tera de	Trio	bcl.-perc.-tape	2	1974	9.50'
Maros, Miklós	Coalottino II	bcl.-str.ensemble	2	1981	12'
Marques, Carlos	Arabaixo	bcl.solo	2/3	1993	5'
Matsuda, Shu	Enlargement	bcl.-IMCS	4	2005	8/9'
Matsudaira, Yori-Aki	Scroll	5 bcl.	3	1984	8'
Matthews, Michael	....of the rolling worlds	bcl.-tape	3	1999	11'
Medina, Juan Pablo	Bop	bcl.solo	3	2000	8'
Melchiorre, Alessandro	Fabliaux V	bcl.-fl.-pn.-slw	4/5	1992	13'
Mellnäs, Arne	Riflessioni	bcl.-tape	3	1981/7	12'
Melnäss, Arne	Rendez-vous I	bcl.-cl.	4	1979	9'
Mencherini, Fernando	Playtime nr.2	bcl.-cb.	3	1985	8'
Mencherini, Fernando	Alcune piccolo notte	bcl.-cb	3	1986	7'
Mencherini, Fernando	Lezattere	bcl.-fl.-pn.	4	1991	8'
Mencherini, Fernando	Intermittent services in caravan	bcl.-fl.-pn.	4	1989	12'
Mendes, Gilberto	Claro Clarone	bcl.solo	1	1988	5'
Mendoza Mejía, Enrique	El Zancudo	bcl.-fl.-pn	2/3	2003	4
Mestres Quadreny, Josep M.	Trigodal	bcl.-fl.-pn.	3	2008	9'
Meyering, Chiel	He was great and he loved base-ball	bcl.-cemb.	4	1990	10'
Meyering, Chiel	Uitkuisen	bcl.- str4tet	4	1991	15'
Meyering, Chiel	Schatjes van de straat	bcl.-fl.-pn.	3	1985	8'
Michel, Paul Baudouin	Clarbassonnance	bcl.-tape	2	1972	7'
Michel, Paul Baudouin	Comic Streap	bcl.-tape	4	1971	10'

Composer	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Michel, Paul Baudouin	Delitation I	bcl.-pn.	4	1968	8'
Michel, Paul Baudouin	Prismes	bcl.-3cl.	3	1978	9'
Mira, Rafael	Meditación	bcl.-fl.-pn.	3/4	1993	10'
Miyama, Chikashi	Unity	bcl.-IMCS	3/4	2005	8/9'
Moliterni, Antonio	La Furia de Demóstenes	bcl.solo	3	1998	7'
Montague, Stephen	The eyes of Ambush (Version for bcl. and electr.)	bcl.-electr.	2	1973	12'
Montague, Stephen	Mouth of Anger	bcl.-pn.-perc.-electr.	3	1983	14'
Moran, Peter	Níl Aon Óir ag an Fear Bás	bcl.solo	3	2005	5'
Morganti, Lionello	Arabesque	bcl.solo	2	1979	5'
Moss, Lawrence	Harried	bcl.-tape	3	1999	9.30'
Muldowney, Dominic	Two from Arcady Basscl. version	bcl.-tb.	3	1978/1980	8'
Nasveld, Robert	Preparation for Coma	bcl.-typewriter	3	1974	4.30'
Nasveld, Robert	Palestina: Infusion	bcl.-pn.	3	1976	9'
Neng Hsien Ho, James	Trio	bcl.-fl.-pn.	3	1993	8'
Nichifor, Serban	Carnyx	bcl.solo	3	1984	7'
Nichifor, Serban	Chimaera (version for altocl.)	altocl.-vibr.	3	1983/84	17'
Nieder, Fabio	Duale B	bcl.-fl.	2/3	1990	8'
Nillni, Ricardo	Quipus	bcl.-fl.-pn.	4	1996	11
Noord, Adriaan van	Solocomotive	cbcl.solo	2	1981	6'
Noord, Adriaan van	Last	bcl.-bfl.	3	1985	12'
Noord, Adriaan van	Reggae	bcl.-pn.	4	1979	7.30'
Norgard, Per	Lin – version for bass cl., vlc. and piano	bcl.-vlc.-pn.	3	1989	16'
Numan, Toek	The Cuckoo	bcl.-organ	3	2003	8'
Nuyts, Frank	Quirks	bcl.-fl.-pn.	2/3	1989	6'
Nuyts, Frank	Rasta Pasta	bcl.-fl.-pn.	2	1986	4'
O'Leary, Jane	Reflections II	bcl.-cl.-fl.-vl.-vlc.-pn	2/3	2002	8'
Omura, Kumiko	Tomography 1	bcl.-vlc.-pn.	4	1995	10'
Onna, Peter van	Momentum	altocl.-organ	3	1996/2001	8'
Onna, Peter van	The Mondriaan Equilibrium	bcl.-fl.-pn.	3	1995	9'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Oosterveld, Ernst	Graphics I	bcl.-ensemble	3	1983	19'
Oosterveld, Ernst	Two busy Three	bcl.-fl.-pn.	3	2000	10'
Oosterveld, Ernst	Omaga	bcl./cbcl.-ensemble	3	1981	19'
Ostergaard, Edvin	All Beauty Sleeps	bcl.-hrp.	3/4	1992	18'
Otte, Hans	Text für einen Bassklarinettisten	bcl.solo	2	1972/3	3'
Pablo, Luis de	Oculto	bcl.solo	3	1977/8	8.30'
Padilla, Alejandro	El Holandés hurrante	bcl.-fl.-pn.	2/3	2003	4'
Padrós, David	DAHA	bcl.solo	3	2006	6.30'
Palkovský, Pavel	Dialog	bcl.-pn.	2/3	1970	6'
Pallister, Ralph	Gner	bcl.solo	3/4	2005	5'
Pan, Hwang-Long	Ursache und WirkungA	bcl.-fl.-pn.	3	1979	9'
Pan, Hwang-Long	Concerto for bass clarinet and traditional Chinese Orchestra	bcl.-orch.	4/5	2009/2010	21'
Parra, Héctor	Time Field (new versión)	bcl.solo	4	2007	6'
Parsch, Arnost	Relaxation	bcl.solo	3	1982	6'
Pavlenko, Sergei	Sonata-Continuo	bcl.solo	3	1989	6.30'
Pavlenko, Sergei	Trio- Nocturne	bcl.-fl.-pn.	3	1989	14'
Peixinho, Jorge	Meta-Formoses	bcl.-ensemble	3	1985	14'
Pelusi, Mario	Fantasy in Three Parts	bcl.solo	5	2004	16'
Perezzani, Paolo	Il volto della notte	bcl.-fl.-pn.	3/4	1987	7'
Perezzani, Paolo	D'incenso, catrame e lillà	bcl.solo	4	1992	12'
Perezzani, Paolo	IL silenzio e Caterina	bcl.-git.	3	2000	16'
Perezzani, Paolo	Vocativo	bcl.-cb.	3	1989	7'
Perón, Cano, Carlos	Concierto	bcl./str.orch.	3	2007	11.40'
Perlongo, Daniel	Soliloquy	bcl.solo	4	1980	10'
Piacentini, Riccardo	Abegg	bcl.solo	3	1991	5'
Piacentini, Riccardo	Par ci par la	bcl.-fl.-pn.	3	1989	8'
Piños, Alois Simandl	Trialogo	bcl.solo	2/3	1974	7.30'
Piños, Alois Simandl	Due Campanari	bcl.-pn.	3	1973	12'
Piños, Alois Simandl	Dialoge	bcl.solo	2	1969	9'

Composer	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Pisaro, Michael	Hi-NRG	bcl.-fl.-pn.	3	1992/93	18'
Pisati, Maurizio	Fas	bcl.solo	3	1986	6'
Plonsey, Jennifer R.	Floating Sequence Circle	bcl.-fl.-pn.	3	1983	9'
Pollard, Mark C.	Quattuor Figurae	bcl.solo	3	1983	8'
Pollard, Mark C.	The sweet light of day	altocl.-str4tet	3	1998	7'
Pollard, Mark C.	Colouring in the Sky	bcl.-orch.	2/3	2003	20'
Ponse, Luctor	Sonata	bcl.-pn.-tape	3	1981	22.45'
Poore, Melvyn	One, Two, Three	bcl.-electr.	3	1976	6'
Poore, Melvyn	Aspects of the Same	bcl.-tb.	3	1976	5'
Porcelijn, David	Pole II	bcl.solo	5	1973	6'
Raaff, Robin de	Equilibre	bcl.-cl.	4	1994	9'
Raaff, Robin de	Contradicte IVa	bcl.solo	4	1998/2001	7'
Raaff, Robin de	Double Concerto	bcl.-cl.-orch.	4	1996/99	27'
Raaff, Robin de	Ennea's Domein	bcl.-fl.-pn.-str4tet	4	1996	23'
Rábago, Roberto Carlos	Y la yerba se movía	bcl.-fl.-pn	2/3	2003	4'
Rai, Takayuki	Sparkle	bcl.-tape	3	1989	10'
Rai, Takayuki	Isolation	bcl.-tape	3	1980	12'
Ramovs, Primoz	Sta-Spar-Eck	bcl.-fl.-pn.	2/3	1989	11'
Raphael, João	Transition	bcl.-tape	5	1989/2004	8'
Raxach, Enrique	Vortice	6bcl.-3cblc.	3	1983	7'
Raxach, Enrique	Vortice	altcl.-tape	3	1990	7'
Raxach, Enrique	Chimaera	bcl.-tape	4	1974	9'
Raxach, Enrique	Soirée Musicale	bcl.-choir.-orch.	4	1978	28'
Reeder, Haydn	Chants at play, with solid background	bcl.-fl.-pn.	3	1990	8'
Reeve, Stephen	La flamme lumineuse	bcl.-fl.-pn.	3	1990	12.30'
Regt, Hendrik de	Musica op.24	bcl.-pn.	4	1973	6'
Regt, Hendrik de	Musica per cl. basso	bcl.solo	3	1973	4.50'
Rehor, Bohuslav	Invocation	bcl.solo	1	1969	3'
Rehor, Bohuslav	"pp"	bcl.-fl.-perc.	2	1969	1.30'
Rehor, Bohuslav	Magic Forms	bcl.-fl.	2	1969	2'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Rehor, Bohuslav	Structures 2	bcl.-fl.-pn.-perc.	2	1969	5'
Rehor, Bohuslav	Spiral of Sensations	bcl.-fl.	2	1969	3.50'
Rendón, Quillermo	Pilkumayu	bcl.solo-5bcl.-3cbcl.	4	1900	15'
Retana, Lamberto	Dérrimas	bcl.-fl.-pn.	2/3	2003	4'
Ríain, Ailís Ní	Don't	bcl.-vlc.	2/3	2000	6'
Ricci, James	Oneric Visions (b)	bcl.solo	4	1984	7'
Rjabov, Vladimir	13 Variations of Dame de Piques	bcl.solo	2/3	1981	18'
Ronchetti, Lucia	Tremblements de tendresse	bcl.-fl.-pn.-perc.	3	1992	98'
Rönnes, Robert	1er Suite	bcl.-cl.-cbcl.	3/4	1986/7	9'
Roosendael, Jan Rokus van	Kaida	bcl.-fl.-pn.	2/3	1990	9.30'
Rotaru, Doina	Metamorfosis	bcl.solo	2	1987	6'
Rowe, Robert	Hall of Mirrors	bcl.-tape	4	1986	12'
Rózsa, Pál	222 bars for HS	bcl.solo	2	1987	7'
Rózsa, Pál	3 Pezzi	bcl.-fl.-pn.	2	1988	7'
Rua, Vítor	Klimt 2	bcl.solo	3	2005	8'
Rua, Vítor	Aerofonia II	bcl.solo	3	2002	6'
Ruiter, Wim de	Circles and epicycles	bcl.-pn.	5	1979	11'
Ruiter, Wim de	Kwartet	bcl.-fl.-pn.-perc.	3	1969	9'
Ruiter, Wim de	Pastorale	bcl.-tape	3	1994	9.30'
Ruiter, Wim de	Off and On	bcl.-tape (4 bcl.)	4	1976	7.30'
Ruiter, Wim de	It's about time	bcl.-fl.-pn.-tape	4	1987	24'
Ruiter, Wim de	Time	bcl.-fl.-pn.-tape-slides	4	1986	43'
Ruiter, Wim de	Sonate (complete version)	bcl.-pn.-2perc.	3	1987	21'
Ruiter, Wim de	En Avant	bcl.-org	4	2005	10'
Runchak, V.	Three Lilies	bcl.-fl.-pn.	3	1995	17'
Saladrigues, Oriol	Magma	bcl.-tape	3	2007	6'
Sandbrink, Ab	Who's Afraid of Red, Yellow and Blues II	bcl.-fl.	2/3	1997/99	17'
Sandoval, Carlos	F1C1-01	bcl.-fl.	4	2001	5.30'
Santillán Alcocer, Ana Paola	Fractum	bcl.-fl.-pn.	2/3	2003	4'

Composer	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Schidlowski, Leon	Eclipse	bcl.solo	3	1983	6'
Schidlowski, Leon	Eclipse	bcl.-ensemble	3	1983	11'
Schilingi, Jacopo Baboni	Wide	bcl.-fl.-pn.	3	1992	7'
Schmidt, Christfried	Solo	bcl.solo	3	1974	8'
Schmidt, Christfried	Musik für Bassklarinette und Klavier	bcl.-pn.	5	1972	10'
Schuback, Peter	Atlant	bcl.-organ	2	2000	12'
Schütt, Johannes	Magic Mirror	bcl.-tape	2	1998	11.20'
Segall, Allan	Twilight Zones	bcl.-cemb.-tape	4	2004	11'
Selen, Reinhold	Rondo	bcl.-fl.-pn.	2	1988	7'
Serter, Jane	Elusive Dance	bcl.-fl.-pn.	3	1992	6'
Shimoyama, Hifumi	Four Landscapes for HET	bcl.-fl.-pn.	3	1994	14'
Siegel, Wayne	Jackdaw	bcl.-tape	4	1996	9.30'
Silva Vega, Carlos	Baixell	bcl.-tape	3/4	2008	5.30'
Silva Vega, Carlos	Tria	bcl.-fl.-pn.	3	2008	6'
Simaku, Thoma	Soliloquy IV	bcl. solo	5	2005	9'
Sims, Ezra	Ruminations	bcl.solo	4	1979	10'
Singleton, Alvin	Augorū V	bcl.solo	3	1984	12'
Slavický, Milan	Gespräch II	bcl.-pn.	3	1986	11'
Smet, Raoul de	Four Temperaments	bcl.solo	3	1975	10'
Smet, Raoul de	Triologie nr.2	bcl.-fl.-pn	2/3	1984	9
Smetanin, Michael	Roar	bcl.-ensemble	5	1996	13'
Smetanin, Michael	Spray	bcl.-fl.-pn.	4	1990	5.30'
Smetanin, Michael	Ladder of Escape	bcl.-tape	3	1984	4'
Smit, Sytze	A Tempo Rubato	bcl.-fl.-pn.	3	1986	14'
Smit, Sytze	Delta Dances	bcl.-fl.-pn.-orch.	3	1990	16'
Smutný, Jiri	Zwei Stücke	bcl.-pn.	3	1971	7'
Soccio, Giuseppe	Lisar II	bcl.-fl.-pn.	4	1991	8'
Solbiati, Alessandro	Mi Lirica Sombra	bcl.-ensemble	3/4	1993	16'
Solbiati, Alessandro	Am Fuss des Gebirgs	bcl.-fl.-pn.	3	1991/97	9.30'
Sparaay, Harry	Segmentos	bcl.solo	3	1970	6'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Sparnaay, Harry	Bouwstenen	bcl.-tape	2	1982	10/12'
Sparnaay, Harry	Dunelandscape	bcl.solo	3	1983	7
Spassov, Bojidar	Sone Oblogo	bcl.-tape	3	1992	12.45'
Spiritini, Riccardo Massari	Altri Oggetti Smarriti	bcl.-tape	2	2002	6.40'
Stadelmann, Jeffrey	Rus in Urbe	bcl.-fl.-pn.-perc.	4	1992	12'
Stock, David	Evening Shadows	bcl.-fl.-pn.	3	1996	9'
Stockhausen, KH	In Freundschaft (Version for bass cl.)	bcl.solo	4/5	1980	12'
Straesser, Joep	Intersections V-3	bcl.-vlc.-pn.	4	1988	9'
Straesser, Joep	Signals and Echoes	bcl.-ensemble	3/4	1982	10.30'
Straesser, Joep	Intersection V-2	bcl.-pn.	4	1975	8'
Straesser, Joep	Sonata a Tre	bcl.-fl.-pn.	3	1990	11.30'
Straesser, Joep	Encounters	bcl.-perc.ensemble	4	1973	12'
Straesser, Joep	Overture	bcl.-pn.-str4tet	2	1980	7'
Straesser, Joep	Fusion à Six	bcl.-pn.-str4tet	3	1980	9'
Sumera, Lepo	Scenario	bcl.-fl.-pn.	3	1995	12'
Sveinsson, Atli Heimer	Gymnopédie I-X	bcl.-choir-tape	3	1997	36.30'
Szalonek, Witold	Inside? Outside?	bcl.-str4tet	3	1986	20'
Szeghy, Iris	Preludio e Danza	bcl.solo	3	1994	6'
Taccani, Giorgio Colombo	Aus Tiefer Not	bcl.-fl.-pn.-perc.	3	1992	14.30'
Tapia, Verónica	Mutaciones	bcl.-perc.-git.	4	2000	10'
Tapia, Verónica	Ladano/Sparnaay	bcl.-tape	2/3	2004/6	7'
Tascón, Rodrigo	Simetría	bcl.-pn.	3	2001	7'
Tascón, Rodrigo	AWE	bcl.-fl.-pn.	3	2003	2.30'
Teml, Jiri	Ritual	bcl.-fl.-pn.	2	1988	11'
Terzakis, Dimitri	Trio	bcl.-fl.-pn.	2	1993	9'
Titre, Marlon	Tradescantia	bcl.solo	3/4	2001	6.30'
Torstensson, Klas	Spans	bcl.solo	4/5	1981	8'
Torstensson, Klas	Spans/Spännvidder	bcl.-cbcl.-perc.	5	1981	11'
Travlos, Michael	Concerto	bcl.-pn.-orch.	4	1978	12'

Composer	Title	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Tutschku, Hans	Nachts	bcl.-vlc.-perc.-tape	3	1993/4	15'
Tzanou, Athanasia	Anagramma	bcl.solo	3	1998	8'
Tzanou, Athanasia	Anagramma II	bcl.-fl.-pn.	3	1998	10'
Tzeng, S.K.	DIN	bcl.-fl.-pn.	3	1994	9'
Usmanbas, Ilhan	Bass cl. X bass cl.	2 bcl.	3	1977	10'
Vaggione, Horacio	Tar	bcl.-tape	3	1987	9.30'
Valdez Hermoso, Rodrigo	HET Hunter	bcl.-fl.-pn	2/3	2003	4'
Van Parys, Annelies	Clamor	bcl.solo	2	2001	6'
Varela, Victor	Claro / Obscuro	bcl.-cemb.	3	1996	9'
Varela, Victor	Online	bcl./altocl.-organ	4	2005	9'
Vassena, Nadir	Primo discorso eretico sulla leggerezza....	bcl.-git.	3	2000	7'
Vaughan, Mike	Again into Light	altocl.-cemb.	4/5	2001	9'
Vaughan, Mike	In Memoriam...(layer 2)	bcl.-tape	5	2000	13'
Vayo, David	Scutlings and Scramblings	bcl.-cemb.	4	2000	9'
Vázquez, Herbet	El Gólem	2 bcl.	4	2007	8'
Veelen, Paul van	Hartepijn	bcl.-pn.	2	1970/1	7'
Verbey, Theo	Contractie	bcl.-fl.-pn.	4	1987	11.30'
Vetemaa, Enn	Trio	bcl.-fl.-pn.	3	1995	9
Vincent, Tom	The Senses are burning with lust	bcl.-ensemble	4	2002	13'
Vis, Lucas	Equilibre	bcl.-pn.	3	1972	7'
Visman, Bart	Septet	bcl.-fl.-pn.-str4tet	3/4	1998/9	14.00'
Visman, Bart	Trio	bcl.-vlc.-pn.	3/4	1994	12'
Vleggaar, Giel	Counting Stars with Confidence	bcl.-cemb.	3	2002	8'
Vriend, Jan	Albedo II	bcl.-git.-tape	4	2000	9'
Vriend, Jan	Khepera	bcl.-afl.	4/5	1997	10'
Vriend, Jan	Athena Keramitis	bcl.-cbfl.	5	1985	9'
Vriend, Jan	Hallelujah I	bcl.-orchestra	4/5	1990	20'
Vriend, Jan	Heterostase	bcl.-fl.-pn.	5	1981	12'
Vries, Klaas de	Solo from: A King, Riding	altocl.solo	2	1996	6'

*Repertorio*

Compositor	Título	Instrumentación	Grado de dificultad	Año	Duración
Vries, Klaas de	A King Riding	bcl./cbcl./altocl.solo in opera	3	1996	57'
Vroe, Nicolaus R. de	Tetraab III	bcl.-vla.-vlc.-perc.	3/4	1991	15'
Wagemans, Peter Jan	Muziek voor basklarinet en piano	bcl.-pn.	3	1981	11'
Walcott, Paul	The City Dreams	bcl.solo	3	2005	5'
Weddington, Maurice	Soliloquy	bcl.solo	3	1999	6'
Weddington, Maurice	Fire in the Lake	bcl.-orch	4	1979	32'
Weddington, Maurice	Seul	bcl.solo	5	1976	15'
Weddington, Maurice	Chant	bcl.-fl.-hb.	4	2002	18'
Weddington, Maurice	Ensembling	bcl.-tape	4	1983	22.30'
Weddington, Maurice	Nearness	bcl.-fl.-hb.-ensemble	4	1989	20'
Weddington, Maurice	Exensity	bcl. /altocl.	3	2005	12'
Weddington, Maurice	To be continued	bcl.-altocl.-fl.-hb.-ensemble	4	2005	15'
Weddington, Maurice	Unisono	bcl.-vlc.	3	2009	9'
Wen, Loong Hsing	Far from the east	bcl.-fl.-pn.	3	1993	12'
Whiticker, Michael	Wild is the Wind	bcl.-orchestra	3	1993	20'
Whiticker, Michael	Min-amé	bcl.-fl.-pn.	3	1988	4.30'
Wilson, Ian	Abyssal	bcl.-ensemble	4	2000	15'
Winther, Terje	Der Lauf der Drachen	bcl.-hrp.	4	1998/9	12'
Wolf, Jaroslav Josef	Vespern III	bcl.-cemb	3	1972	8'
Wolman, Amnon	A Circle in the fire	bcl.-tape	3	1986	13'
Wolman, Amnon	Stara	9 bcl./cl/cbcl.	4	1983	10.10'
Woof, Barbara	Matador	bcl.-fl.-pn.	3/4	1996	15.10'
Wouter, Hero	Conserve	bcl.-vlc.-pn.	2	1995	7'
Xenakis, Iannis	Echange	bcl.-ensemble	3	1989	13.30'
Yi, Sh-Hyun	The Magic Fiddle in the Dessert	bcl.-ensemble	3	2008	17'
Yim, Jay Alan	Escape Velocity 1.3	bcl.solo	5	1995	8'
Yuasa, Joji	Bass clarinet solitude	bcl.solo	3/4	1980/96	7'
Yun, Isang	Monolog	bcl.solo	4/5	1983	10'
Zechberger, Günther	Unvergessen	bcl.-fl.-pn.	3	2000	14'

# EL REPERTORIO DE ESTUDIO

Los profesores de clarinete bajo todavía dependen en gran parte del material de estudio escrito para el clarinete en si bemol. Afortunadamente se está produciendo un cambio, aunque para mi gusto sea demasiado lento.

Actualmente hay estudios para el clarinetista bajo principiante redactados por el clarinetista bajo Pedro Rubio y reunidos en dos volúmenes.

Pedro Rubio - Estudios para clarinete bajo (Volúmenes 1 y 2)

[www.bassusediciones.com](http://www.bassusediciones.com)

A continuación se muestra un pequeño ejemplo del “Volumen 1”, también adecuada para clarinetistas bajo en posesión de un clarinete bajo hasta el mi bemol grave. Cuando el clarinetista bajo principiante dispone de un modelo hasta el do grave, será especialmente útil tocar directamente estudios que se extiendan hacia dicha área grave. Las notas graves, con las digitaciones correspondientes, siempre suponen una dificultad al principio.

The musical score consists of three staves of music for bass clarinet. The first staff begins with a measure labeled 'Moderato' and '6'. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The dynamic 'mp espressivo' is indicated. The second staff continues the pattern. The third staff concludes the example. The music consists of eighth-note patterns with various slurs and grace notes.

Pedro Rubio – “Estudios, parte 1 – estudio 6”

En el “Volumen 2” se da prioridad al uso de la clave de fa y a la “Notación alemana”. De nuevo, también apta para clarinetistas bajos con el modelo hasta el mi bemol grave.

Adagio

19

Pedro Rubio – “Estudios, parte 2 – estudio 19”

Es bastante difícil encontrar obras fáciles para clarinetistas bajo principiantes. Afortunadamente sí que existen, pero hay que dedicar un cierto tiempo a buscarlas.

Además de las obras de François Rasse, Diethe, Orlamülder, Shirakawa y Brossé, de la editorial “Metropolis” (Colección Jan Guns), DMP ([www.dmp.be](http://www.dmp.be)) ha publicado algunas obras para principiantes que se pueden tocar bien.

Hendrik de Regt escribió su “Partita Piccola”, para clarinete (bajo), publicada por DMP (DMP-107021):

**5. RONDEAU**

156       $\text{♩} = 80$

159

Hendrik de Regt – “Partita Piccola”

Y también su “Caprice and Dance”, para clarinete bajo y piano, publicada igualmente por DMP (DMP-107049):

**CAPRICE**

Hendrik de Regt

Hendrik de Regt – “Caprice and Dance”

En la misma editorial encontramos otras dos obras para clarinete bajo y piano que se pueden emplear muy bien para el clarinetista bajo principiante. Seguimos hablando de composiciones “originales”, escritas para nuestro instrumento. Leo Thys escribió su “A Gipsy for Ludo”, para clarinete bajo y piano (DMP-10332):

Leo Thys – “A Gipsy for Ludo”

Y Willy Van Dorsselaer escribió el alegre “Tyl Uylenspiegel”, también para clarinete bajo y piano (DMP-107070):

**II Cabrioles**

Scherzando ♩.=80



Willy Van Dorsselaer – “Tyl Uylenspiegel”

Metropolis además ofrece, para el clarinetista bajo principiante, “A Sketch for bass clarinet and piano” (2009), del compositor japonés Akira Toda (1951). De la misma obra también existe una versión para clarinete bajo solo y ensamble de clarinetes.

A musical score for two staves. The top staff is for the bass clarinet, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is for the piano, with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings 'f' (fortissimo) and measure numbers 169, 173, and 174. The notation uses sixteenth notes and rests, with some measures featuring complex chords.

Akira Toda – “Sketch for bass clarinet and piano”

De Sauro Berti hay disponible un libro de estudio muy bueno para clarinete bajo y corno de bassetto, para el clarinetista bajo más avanzado.

Su “Venti Studi” ha sido publicado por Edizioni Suvini Zerboni-Milano.

Estos veinte estudios también dedican una atención especial a la “Notación alemana” y a tocar en clave de fa, algo que, naturalmente, no ocurre en los libros de estudios de clarinete en si bemol. Cada estudio da prioridad a un problema en particular.

26

## XI

Indice sinistro / Left index finger

(Tutto lo Studio deve essere letto all'8<sup>a</sup> alta / All the Study is to be played an octave up)

Danza  $\text{♩} = 80$

28

## XII

Mib/Lab a sinistra / Eb/Ab left

Calmo  $\text{♩} = 72$

38

## XVI

Intervalli ampi / Wide intervals

Valzer storto  $\text{♩} = 180$

Además está la obra “SILLONS”, de Patrice Sciortino; son tres estudios para el clarinete bajo (©Gerard Billaudot Éditeur-París). Estos estudios son en realidad tres obras de recital para el estudiante avanzado. Interesantes, alegres y desafiantes.

A continuación, un ejemplo de “Sillon III”:

**Sillon III**  
(2 mn)

**Incisif**

Patrice Sciortino – “Sillon III”

“Joyful Jottings”, para clarinete y clarinete bajo (2001), de la compositora irlandesa Jane O’Leary (1946) y publicada por “The Contemporary Music Centre-Dublín” ([www.cmc.ie](http://www.cmc.ie)), es una obra estupenda para el estudiante en sus primeros años de estudio y, al mismo tiempo, es un buen estudio para fomentar la lectura en clave de fa.

**JOYFUL JOTTINGS**  
Duo for Clarinet and Bass Clarinet

Jane O’Leary, 2001

♩ = 60

Clarinet in B♭      Bass Clarinet in B♭

freely

Jane O'Leary – "Joyful Jottings"

Hay también una composición breve del clarinetista (bajo) y compositor Jorge Variego (1975). Su "Song", (2000), para clarinete y clarinete bajo (2,30 minutos, ©Jorge Variego) es muy adecuado para los estudiantes en sus primeros años.

Jorge Variego "Song"

Para la misma combinación también se puede disponer de la partitura "Duo Sonata", de Gunther Schuller (1925), publicada por Associated Music Publishers en Nueva York. Cabe mencionar que en esta obra la parte del clarinete es bastante complicada, en comparación con la parte del clarinete bajo.

Para dos clarinetes bajo disponemos de las "Conversation Pieces", de David Bennett Thomas (1969-©David Bennett Thomas). Diez piezas, de cortas a muy cortas. El título de "Conversation nº 4", por ejemplo es "The title is longer than the piece" ("El título es más largo que la pieza"), y la pieza dura unos cinco segundos. La duración total de las diez piezas es de ocho minutos. Las "Conversation Pieces", de 2009, están bien escritas para el clarinete bajo, y son desafiantes, siempre sorprendentes y, al mismo tiempo, muy eficaces. A continuación un pequeño ejemplo de "Conversation nº 5", "Simple":

"Simple"

Y otro de "Conversation nº 9", "Trio for two bass clarinets and metronome":

“Trio for two bass clarinets and metronome”

Más obras interesantes (la más larga dura 4.29 minutos) se encuentran en el CD “*ShortCuts*” (por los clarinetistas bajo Petra Stump y Heinz-Peter Linshalm), publicado por Ein-Klang Records (EKR 045/046). De las 34 composiciones -de compositores como Lotta Wennäkoski (1970), David Philip Hefti (1975), Dieter Kaufmann (1941), John Elmsly (1952) y Massimo Botter (1965- véase también la parte 8e) , 22 están escritas para dos clarinetes bajo. Para obtener información sobre las obras se puede escribir a Petra Stump, [www.stump-linshalm.com](http://www.stump-linshalm.com).

Los compositores mexicanos Javier Álvarez (1956) y Hebert Vázquez (1963) también han escrito obras excelentes para dos clarinetes bajo. En la composición de Álvarez además se añade cinta y vídeo. Ambas obras fueron estrenadas en 2009 por mí, en compañía de mi antiguo estudiante Fernando Domínguez, durante el Festival Cervantino en Guanajuato, México.

A continuación, un ejemplo procedente de “Bestiario - El Gólem” (2006), de Hebert Vázquez:

Hebert Vázquez – “Bestiario-El Gólem”

Y también un ejemplo de “Negro Fuego Cruzado” (2009), de Javier Álvarez:

B. Cl. 1

B. Cl. 2

E.A.

B. Cl. 1

Montañas moradas

B. Cl. 2

E.A.

Javier Álvarez – “Negro Fuego Cruzado”



Fernando Domínguez

Harry Sparaay

Ambas obras pertenecen a la categoría: “difícil a muy difícil”.

También tenemos dos composiciones estupendas de los compositores holandeses Robin de Raaff (1968) y Roderik de Man (1941). Ambas composiciones pertenecen a la misma categoría, “de difícil a muy difícil”, y son para estudiantes muy avanzados, en el último curso académico y postgrados.

Robin de Raaff escribió su “Equilibre”, para clarinete y clarinete bajo (©MCN-Países Bajos), en 1994. Estrenó la obra en 1996 en la “*Comédie des Champs Elysées*” en París, junto con el clarinetista Michel Arrignon.

The image shows two staves of handwritten musical notation for piano, likely in common time. The notation uses a combination of standard musical symbols (notes, rests, clefs) and unique, slanted characters that appear to be the composer's own shorthand or a specific system of notation. Measure numbers 32 and 33 are visible on the left side of the top staff. The notation includes dynamic markings such as  $p$ ,  $pp$ , and  $f$ . The right staff begins with a measure number 34.

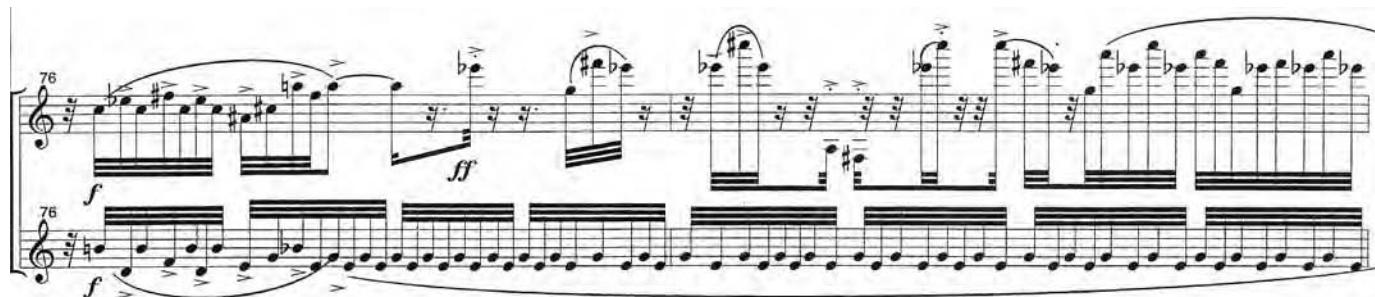
Robin de Raaff – “Equilibre”



Michel Arringnon Harry Sparaay  
Foto: Philippe Leconte/Buffet Crampon

En 2003 Roderik de Man escribió su “Three for Two” (©MCN-Países Bajos). Como todas las obras de este compositor (ya ha compuesto nueve -¡9!- composiciones para clarinete bajo en diferentes combinaciones), esta obra también vuelve a ser fascinante. Es importante saber que, al final de la composición, el clarinetista también debe tocar el clarinete bajo.

Como se podrá observar en el ejemplo que sigue a continuación, esa parte, teniendo en cuenta su registro, es bastante complicada (véase el pentagrama superior):



Roderik de Man – “Three for Two”



Con el clarinetista Paul Roe.  
Bass clarinet Congress - Rotterdam (2005). Foto: Silvia Castillo

Junto con Paul Roe he grabado la obra “Three for Two”, que ha sido publicada por Diatribe (DIACDSOL002), [www.diatribe.ie](http://www.diatribe.ie).

En este CD de Paul Roe, con el título “*BETWEEN, Solos and Duos*”, se encuentran, además de la obra de Roderik de Man, algunos dúos muy interesantes, con diferentes instrumentos, complementados con obras para clarinete bajo solo o con cinta.

No hay mucho más disponible.

Así que aquí podemos hablar de una laguna. Sin embargo, rellenarla usando estudios para clarinete en si bemol no debe ocasionar problema alguno, ya que varios de ellos son perfectamente aprovechables.

Por ejemplo:

De Alexander Manevich, “TEN STUDIES” (©International Music Company NY).

De Giuseppe Ruggiero, “Huit etudes atonales” (©Alphonse Leduc-París).

Este último es uno de los libros de estudio más interesantes para el clarinetista bajo. Los estudios constituyen un buen ejercicio en la lectura de la notación moderna y, al mismo tiempo, aportan una buena preparación para la nueva música que se escribe y se ha escrito para el clarinete bajo.

Una composición en do mayor ya no nos la pondrán delante tan a menudo:

VII

The image shows three staves of musical notation for bass clarinet. The first staff starts with a tempo of 132 BPM. The second staff begins with a tempo of 88 BPM. The third staff starts with a tempo of 120 BPM. The notation includes various dynamic markings such as mp, sf, f, p, mf, and sfp. There are also performance instructions like 'Flatt.' and grace notes. The music consists of complex, non-harmonic tones typical of atonal composition.

Giuseppe Ruggiero – “Huit etudes atonales / nr.7”

Para el clarinetista bajo que se empeña en tocar en una orquesta existen, además de los estudios de orquesta de Wagner y Strauss, los impresionantes estudios de orquesta en cuatro volúmenes de Michael Drapkin.

Su “Symphonic Repertoire for the bass clarinet” (Volúmenes 1, 2, 3 y 4), publicado por “Northeastern Music Publication”, son libros imprescindibles para todos los clarinetistas bajo, y esenciales para los clarinetistas bajo que aspiran a un puesto en una orquesta (véase también el capítulo 13).

# EDITORIALES, EJEMPLOS DE MÚSICA Y CENTROS DE INFORMACIÓN PARA LA MÚSICA

Gracias al amable consentimiento de prácticamente todas las editoriales, fotógrafos y compositores, ha sido posible la incorporación de innumerables ejemplos de música y fotos a este libro. Estoy sumamente agradecido a todos los implicados. Con su colaboración desinteresada, han hecho posible esta espléndida edición. A continuación, el listado completo:

## EDITORIALES

### **MCN-Music Centre Netherlands**

[www.mcn.nl](http://www.mcn.nl) / [www.muziekcentrumnederland.nl](http://www.muziekcentrumnederland.nl)

© By Music Centre the Netherlands (antes Donemus)

1. Jos Kunst (1936-1996): “*Solo identity 1*”, para clarinete bajo solo (1972).
2. Jos Kunst: “*No Time at all*”, para clarinete bajo y piano (1973).
3. Jos Kunst: “*No Time*”, para clarinete bajo, piano, 3 clarinetes y percusión. (1974).
4. Enrique Raxach (1932): “*Chimaera*”, para clarinete bajo y cinta (1974).
5. Ton de Leeuw (1926-1996): “*Mountains*”, para clarinete bajo y cinta (1977).
6. David Porcelijn (1947): “*Polo II*”, para clarinete bajo solo (1973).
7. Tristan Keuris (1946-1996): “*Concertino*”, para clarinete bajo y cuarteto de cuerda (1977).
8. Theo Loevendie (1930): “*Incantations*”, para clarinete bajo y orquesta (1975).
9. Klas Trostensson (1951): “*Spans*”, para clarinete bajo solo (1981).
10. Robert Nasveld (1955): “*Preparation for Coma*”, para clarinete bajo y máquina de escribir (1974).
11. Roderik de Man (1941): “*Écoute, écoute!*”, para clarinete bajo y cinta (1999).
12. Roderik de Man: “*Three for Two*”, para clarinete/clarinete bajo y clarinete bajo (2003).
13. Robin de Raaff (1968): “*Equilibre*”, para clarinete y clarinete bajo (1994).
14. Takayuki Rai (1954): “*Sparkle*”, para clarinete bajo y cinta (1989).
15. Ton Bruynèl (1934-1998): “*Looking Ears*”, para clarinete bajo, piano y cinta (1972).

16. Ton Bruynèl: “*Intra I*”, para clarinete bajo y electrónica en vivo (1971).
17. Bernard van Beurden: “*Moving*”, para cuarteto de clarinetes y orquesta de viento (2007).

## **Universal Edition**

[www.universaledition.com](http://www.universaledition.com)

1. Alban Berg (1885-1935): “*Vier Stücke opus 5*”, para clarinete en si bemol y piano  
© 1924 by Universal Edition A.G. Wien/UE 7485.
2. Arnold Schönberg (1874-1951): “*Pierrot lunaire*”, Dreimal 7 Gedichte für eine Sprechstimme und 5 Instrumentalisten (tres veces 7 poemas para una voz y 5 instrumentistas) *opus 21*  
© 1914, 1941 by Universal Edition A.G., Wien/UE 33793.
3. Karlheinz Stockhausen (1928-2007): “*Solo para un instrumento y sistema de retardo*”, UE14789.
4. Erhard Karkoschka: “*Notation in New Music*” UE 26902.

## **PERIFERIA Sheet Music**

[www.periferiamusic.com](http://www.periferiamusic.com)

1. Roderik de Man (1941): “*Yuxtaposiciones*”, para clarinete bajo y cinta (2008).
2. Roderik de Man: “*Nose*”, para clarinete bajo y copa de vino (2005).
3. Oriol Saladrigues (1975): “*Magma*”, para clarinete bajo y cinta (2007).
4. Harry Sparnaay (1944): “*Segmentos*”, para clarinete bajo solo (1970).
5. Sergio Fidemraizer (1958): “*Viento Sur*”, para clarinete bajo y cinta (2008).
6. Nino Díaz (1963): “*Octubre*”, para clarinete bajo y banda (2001).

## **C. F. Peters Musikverlag Frankfurt**

[www.edition-peters.de](http://www.edition-peters.de)

## **C.F. Peters London**

[www.editionpeters.com](http://www.editionpeters.com)

1. Mauricio Kagel (1931-2008): “*Schattenklänge*”, para clarinete bajo solo (1995-EP No.8887).
2. Vinko Globokar (1934): “*Voix Instrumentalisée*”, para clarinete bajo solo (1973).  
(Los derechos de autor de Kagel y Globokar son de C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York).
3. Brian Ferneyhough (1943): “*Time & Motion study I*”, para clarinete bajo solo (1971/76-EP No.7216).  
© 1977 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, London).

## Casa Ricordi

[www.ricordi.it](http://www.ricordi.it) / [www.ricordi.com](http://www.ricordi.com)

1. Gérard Grisey (1946-1998): “*Quatre Chants pour franchir le seuil*”, para soprano y 15 instrumentos. (1998-R2863)
2. Sylvano Bussotti (1931): “*Brutto, ignudo*”, para clarinete bajo solo (1980).

## Edizioni Suvini Zerboni

[www.esz.it](http://www.esz.it)

© Copyright by Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano

1. Alessandro Solbiati (1956): “*Mi lirica sombra*”, para clarinete bajo y siete instrumentos (flauta, percusión, piano, 2 violines, viola, violonchelo - 1993).
2. Sauro Berti (1966): “*Venti studi*”, para clarinete bajo y corno di bassetto (2006).

## Stockhausen-Stiftung für Musik

[www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org)

Karlheinz Stockhausen (1928-2007): “*Elufa*”, para corno di bassetto y flauta (1991), Stockhausen Verlag, Werk Nr.9. ex 64.

## Metropolis Music Publishers

[www.metropolis-music.com](http://www.metropolis-music.com)

[bob@metropolis-music.com](mailto:bob@metropolis-music.com)

Colección Jan Guns

1. François Rasse (1873-1955): “*Lied*”, para clarinete bajo y piano (1921).
2. Takao Shirakawa (1964): “*Thrushes in the Forest*”, para clarinete bajo y piano (2005).
3. Friedrich Diethe (1810-1891): “*Romanze*”, para clarinete bajo y piano.
4. Frits Celis (1929): “*Da uno a Cinque*”, para clarinete bajo y cuarteto de cuerda (1989).
5. Dirk Brossé (1960): “*Elegy*”, para clarinete bajo y orquesta de viento (version para clarinete bajo y piano) (1999).
6. Dirk Brossé: “*la Soledad*” from “*la Soledad de América latina*”(2008) para clarinete bajo y piano.
7. Akira Toda (1951): “*A Sketch para clarinete bajo y piano*” (2009).

## DMP cvba - Antwerp/Belgium

[www.dmp.be](http://www.dmp.be) / [hans@dmp.be](mailto:hans@dmp.be)

1. Hendrik de Regt (1950): “*Partita Piccola*”, para 2 clarinetes bajos (2007).
2. Hendrik de Regt: “*Caprice and Dance*”, para clarinete bajo y piano (2007).

3. Leo Thys (1943): “*A Gipsy for Ludo*”, para clarinete bajo y piano/acordeón (2003).
4. Willy Van Dorsselaar (1918): “*Tyl Uylenspiegel*”, para clarinete bajo y piano (2006).

### **Alphonse Leduc & Cie, París-Francia**

[www.alphonseleduc.com](http://www.alphonseleduc.com)

Guiseppe Ruggiero (1909): “*Huit études atonales*”, para clarinete en si bemol.

### **Northeastern Music Publications**

[www.nemusicpub.com](http://www.nemusicpub.com)

Michael Drapkin (1957): “*Symphonic Repertoire for the Bass Clarinet*” (partes 1, 2 y 3; la parte 4 está en preparación). Enlace directo para los libros:

[http://www.nemusicpub.com/roncorp/catalog\\_page.cfm?ShowPage=clarinet.cfm#orchestral](http://www.nemusicpub.com/roncorp/catalog_page.cfm?ShowPage=clarinet.cfm#orchestral)

### **Boosey & Hawkes/ Bote & Bock GmbH**

[www.boosey.de](http://www.boosey.de)

1. Isang Yun (1917-1995): “*Monolog*”, para clarinete bajo solo (1983).
2. Igor Stravinsky (1882-1971): “*Le Sacre du Printemps*”, (1913 - ©Boosey & Hawkes).

### **Peer Musik Verlag GMBH**

[www.peermusic-classical.de](http://www.peermusic-classical.de)

Theo Loevendie (1930): “*Duo*”, para clarinete bajo solo (1988).

### **United Music Publishers Ltd.**

[www.ump.co.uk](http://www.ump.co.uk)

Simon Bainbridge (1952): “*Three players*”, para violonchelo, clarinete bajo y piano (1985- © United Music Publishers Ltd).

### **Edition Reimers**

[www.editionreimers.se](http://www.editionreimers.se) / [www.noter.nu](http://www.noter.nu)

Arne Mellnäs (1939-2002): “*Riflessioni*”, para clarinete o clarinete bajo y cinta (1987).

### **MUSIKVERLAG Hans Sikorski, Hamburg**

[www.sikorski.de](http://www.sikorski.de)

Claus Steffen Mahnkopf (1962): “*Die Schlangen der Medusa*”, para clarinetes (1991).

## **Gérard Billaudot Éditeur SA/París**

[www.billaudot.com](http://www.billaudot.com)

Patrice Sciortino (1922): “*Sillons*”, 3 Estudios para clarinete bajo (1990).

## **EDI-PAN Edizioni Musicali**

[www.contemponet.com](http://www.contemponet.com) / [edipan@edipan.com](mailto:edipan@edipan.com)

Luigi Ceccarelli (1953): “*Birds*”, para clarinete bajo y cinta (1995-2008).

## **Musikverlag Rob. Forberg GmbH,- Múnich**

[www.ricordi.de](http://www.ricordi.de) / [www.ricordishop.de](http://www.ricordishop.de)

Kazimierz Serocki (1922-1981): “*Swinging Music*”, para clarinete, trombón, violonchelo y piano (1970).

## **Amadeus Verlag (Bernhard Päuler), Winterthur/Suiza**

[www.amadeusmusic.ch](http://www.amadeusmusic.ch)

Adolf Busch (1891-1952) - “*Suite opus 37a*” para clarinete bajo solo (1926-Edition BP 2691)

## **The University of York Music Press**

[www.ujmp.co.uk](http://www.ujmp.co.uk)

Thomas Simaku (1958): “*Soliloquy IV*”, para clarinete bajo solo (2005).

## **De Haske Publications VB (Heereveen-Países Bajos).**

[www.dehaske.com](http://www.dehaske.com)

Jan Van der Roost (1956): “*Tre Sentimenti*”, para clarinete bajo y orquesta de viento (2005).

## **CENTROS DE INFORMACIÓN PARA LA MÚSICA**

### **Gaudeamus**

Con el concurso más importante para instrumentistas y compositores.

[www.muziekweek.nl](http://www.muziekweek.nl)

### **Czech Music Information Centre**

[www.musica.cz](http://www.musica.cz)

1. Václav Kučera (1929): “*Duodramma*”, para clarinete bajo y piano (1967).

2. Václav Kučera: “*Van Gogh, Self-portrait*”, para clarinete bajo y cinta (1985).
3. Václav Kučera: “*Oraculum*”, para clarinete bajo y arpa (1992).
4. Zdenek Pololánik (1935): “*Musica Spingenta III*”, para clarinete bajo y percusión (1966).

## **Canadian Music Centre**

[www.musiccentre.ca](http://www.musiccentre.ca)

Piotr Grella-Możejko (1961): “*Melodrama IV*”, para clarinete bajo solo (1983).

## **The Contemporary Music Centre, Dublín**

[www.cmc.ie](http://www.cmc.ie)

1. Jane O’Leary (1946): “*Joyful Jottings*”, para clarinete y clarinete bajo (2001).

## **Scottish Music Centre**

[www.scottishmusiccentre.com](http://www.scottishmusiccentre.com)

1. Lyell Cresswell (1944): “*Hocket*”, para clarinete bajo y “tape delay” (sistema de retardo), (1979).
2. Lyell Cresswel: “*Le Sucre du Printemps*”, para 6 clarinetes bajo y 3 clarinetes contrabajo (1982).

## **Australian Music Centre**

[www.australianmusiccentre.com](http://www.australianmusiccentre.com)

1. Andrew Ford (1957): “*Ringing the Changes*”, para pífano, clarinete bajo y piano (1990).
2. Martin Wesley-Smith (1945): “*For bass clarinet and tape*”, para clarinete bajo y cinta (1983).

## **CeBeDeM (Centro de música en Bruselas)**

[www.cebedem.be](http://www.cebedem.be)

Lucien Goethals (1931-2006): “*Difonium*”, para clarinete bajo y cinta (1974).

## **SOUNZ, (Centro para la música de Nueva Zelanda)**

[www.sounz.org.nz](http://www.sounz.org.nz)

Rachael Morgan: “*Matahourua*” para clarinete bajo solo (2009).

# CLARINETISTAS BAJO, COMPOSITORES Y SUS OBRAS, PÁGINAS WEB Y LIBROS (DE ESTUDIOS)

## **Clarinetistas bajo.**

Para mantener de alguna manera el volumen de este libro a raya, lamentablemente me vi forzado a seleccionar, por lo que algunos clarinetistas bajo no han podido ser nombrados. He optado por poner más énfasis en la nueva generación, ya que el futuro de nuestro instrumento está mejor en sus manos.

### **Michael Lowenstern - [www.earspasm.com](http://www.earspasm.com)**

Una página Web realmente fantástica, con mucha información y videos.

Su dirección en You Tube es: [www.youtube.com/earspasm](http://www.youtube.com/earspasm) y, si quiere escuchar “*Summertime*” de Gershwin en una versión realmente especial, le aconsejo que vaya al enlace siguiente de YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=fNO4eY4TV1M>, y vea y escuche.

### **Evan Ziporyn - [www.ziporyn.com](http://www.ziporyn.com)**

Una página Web muy extensa, en la que se puede encontrar de todo, tanto sus composiciones como sus grabaciones en CD.

### **Ernesto Molinari**

(Solista y profesor de clarinete y clarinete bajo en la Universidad de las Artes de Berna, Suiza - [www.hkb.bfh.ch](http://www.hkb.bfh.ch) . Profesor en Darmstadt – Curso de verano - y la Impuls Academia en Graz).

### **Fernando Domínguez – [www.ensamble3.com](http://www.ensamble3.com) / [www.onixensamble.com](http://www.onixensamble.com)**

(Componente de, entre otros, el trío “Ensamble3” -flauta, clarinete bajo y piano-, el “Onix Ensamble” y el “Duplum Duo” –clarinete bajo y percusión-)

**Carl Rosman – [www.facebook.com/l/a6148](http://www.facebook.com/l/a6148); [www.carlosrosman.com](http://www.carlosrosman.com)**

(Del “musikFabrik” y el “Elision” ensamble)

**Carlos Gálvez Taroncher – [www.carlosgalvez.eu](http://www.carlosgalvez.eu)**

(Del dúo “Duometrie”)

**Petra Stump – [www.stump-linshalm.com](http://www.stump-linshalm.com)**

(Del dúo Petra Stump/Heiz-Peter Linshalm)

**Marij van Gorkom – [www.triotogo.nl](http://www.triotogo.nl)**

(Del Trío “trio-to-go” -violín, clarinete bajo y piano)

**Ainoa Miranda – [www.musikusvie.net](http://www.musikusvie.net)**

(Clarinetista bajo del “Insomnio” ensamble, y colaboradora del compositor/artista visual Andreas Mehringer)

**Thomas Aber – [www.newear.org](http://www.newear.org)**

(Uno de los fundadores y clarinetista -bajo- del “newEar contemporary chamber ensemble” en Kansas City, EEUU)

**Antonio Rosales – [www.myspace.com/antoniofobassclarinet](http://www.myspace.com/antoniofobassclarinet) – [www.youtube.com/user/anros07](http://www.youtube.com/user/anros07)**

(Del “Anemos Clarinet Quartet”)

**Lori Freedman – [www.lorifreedman.com](http://www.lorifreedman.com)**

**Gene Coleman - <http://www.soundfield.org/genecoleman> - <http://vimeo.com/genecoleman>**

**Sarah Watts – [www.sarahkwatts.co.uk](http://www.sarahkwatts.co.uk)**

(Del dúo “SCAW”, con el pianista Antony Clare - [www.scawduo.com](http://www.scawduo.com) )

**Marco Mazzini - Clariperu: [www.clariperu.org](http://www.clariperu.org)**

**<http://clariperu.blogspot.com/>**

La primera composición para clarinete bajo de Perú está escrita por Rafael Junchaya, y se puede escuchar una parte de su “*Concierto Silvestre*”, para clarinete bajo y orquesta, en YouTube:

<http://www.youtube.com/watch?v=c8U0cAy8ozY>

**Jelte Althuis – [www.calefax.com](http://www.calefax.com)**

(Del famoso “Calefax” ensamble)

**Fie Schouten – [www.fieschouten.nl](http://www.fieschouten.nl)**

(De, entre otros, el trío “To be sung” -soprano, clarinete bajo y violonchelo-, y el trío “Kaida” –flauta, clarinete bajo y piano-)

**Laura Carmichael – [www.lauracarmichael.com](http://www.lauracarmichael.com)**

(Del “DuoX” -<http://www.myspace.com/duox>-, con Naomi Sato, saxofón y sho. Conciertos con aspectos teatrales e improvisación. El programa tiene Influencias musicales y culturales japonesas, europeas y americanas)

**Jeffrey Anderle – [www.jeffanderle.com](http://www.jeffanderle.com)**

(Del dúo de clarinetes bajo “SQWONK”, con Jonathan Russell - [www.sqwonk.com](http://www.sqwonk.com), y del cuarteto de clarinetes bajo “Edmund Welles” -[www.edmundwelles.com](http://www.edmundwelles.com)-, junto a Jonathan Russell, Cornelius Boots y Aaron Novik; en YouTube se puede escuchar a “Sqwonk” en el “Double Bass Clarinet Concierto” de Jonathan Russell -<http://www.youtube.com/watch?v=FwwMLUUL15s>- )

**Jonathan Russell – [www.jonrussellmusic.com](http://www.jonrussellmusic.com)**

(De ”SQWONK” y de “Edmund Welles” –véase Jeffrey Anderle-)

**Jason Alder – [www.jasonalder.com](http://www.jasonalder.com)**

**Josef Horák (1931-2005) - [www.horakbasscl.cz](http://www.horakbasscl.cz)**

**Michael Riessler - [www.michael-riessler.de](http://www.michael-riessler.de)**

**Paul Roe - [www.paulroe.org](http://www.paulroe.org)**

**Sauro Berti - [www.sauroberti.it](http://www.sauroberti.it)**

**Rocco Parisi – [www.roccoparisi.com](http://www.roccoparisi.com)**

**Jan Guns - [www.janguns.be](http://www.janguns.be)**

(Colección “Jan Guns”, de la editorial Metropolis)

**Albert Hunt - [www.alberthunt.net](http://www.alberthunt.net)**

**Armand Angster - [www.accrochenote.com](http://www.accrochenote.com)**

**Henri Bok – [www.henribok.com](http://www.henribok.com)**

Actualmente muchas decenas de músicos de jazz se han convertido en promotores del clarinete bajo.

Ya que donde hubo fuego siempre queda ceniza, me gusta mencionar algunos de ellos. Es probable que Harry Carney (1910-1974) fuera el primero en tocar el clarinete bajo en el campo del jazz.

El más importante, y en mi opinión el padrino del clarinete bajo en la música jazz, es Eric Dolphy. Mírelo y disfrute en el enlace siguiente:

<http://www.youtube.com/watch?v=bKX3U5Pnf5Q&feature=related>

Además, quiero mencionar a:

**Michel Pilz**, que tocó el siguiente solo en 1977 con el Quinteto Manfred Schoof:

<http://www.youtube.com/watch?v=X50vQ1-1Z3g>

Interesante, aunque se podría discutir el sonido.

**Denis Colin – [www.deniscolin.com](http://www.deniscolin.com)**

Escuchar a este músico fue una experiencia muy buena.

**Bennie Maupin - [www.benniemeupin.com](http://www.benniemeupin.com)**

**Louis Sclavis - [www.sclavisfansite.jp](http://www.sclavisfansite.jp)**

**Tobias Klein – [www.tobiasklein.nl](http://www.tobiasklein.nl)**

Y el joven clarinetista bajo turco de gran talento:

**Oguz Büyükerber** - [www.oguzbuyukberber.net](http://www.oguzbuyukberber.net) , que combina jazz, free jazz y música contemporánea, empleando electrónica “live” (en directo) de una forma muy especial.

## Compositores y sus obras

**Ackermann, Michel (1964) – [www.michelackermann.de](http://www.michelackermann.de)**

(“*GLÜCKSTÜCK*”, para clarinete bajo y arpa; ©Michel Ackermann)

**Álvarez, Javier (1956) – [www.temazcal.co.uk](http://www.temazcal.co.uk)**

(“*Negro Fuego Cruzado*”, para dos clarinetes bajo, cinta y vídeo, 2009; ©Javier Alvarez)

**Ambrosini, Claudio (1948) - [c.ambrosini@exnovoensemble.it](mailto:c.ambrosini@exnovoensemble.it)**

<http://www.composers21.com/compdocs/ambrosic.htm>

(“*Capriccio, detto l’ermaphrodite*”, para clarinete bajo solo, 1983; ©Claudio Ambrosini)

**Andersen, Martin Stig (1973) – [www.martinstigandersen.dk](http://www.martinstigandersen.dk)**

(“*Essential Tree Work*”, para clarinete bajo y cinta, 2001/2002; ©Martin Stig Andersen)

**Botter, Massimo (1965) - [www.mbotter.it](http://www.mbotter.it) email: massimo@mbotter.it**

(“*Sedna II*”, para clarinete bajo solo, 2004; ©Massimo Botter)

**Chasalow, Eric (1955) - [www.ericchasalow.com](http://www.ericchasalow.com)**

(“*In a Manner of Speaking*”, para clarinete bajo y cinta, 2000; ©The Suspicious Motives Music)

**Christofi, George (1983) - [www.georgechristofi.com](http://www.georgechristofi.com)**

(“*Palindromon en palindromo*”, para clarinete bajo solo, 2005; ©George Christofi)

**Coleman, Gene (1958) – [www.soundfield.org](http://www.soundfield.org) / [soundfield7@gmail.com](mailto:soundfield7@gmail.com)**

(“*SubAugusta*”, para ensamble; ©Gene Coleman)

**Edwards, Michael (1968) - <http://www.michael-edwards.org>**

(“*Snow, Shoes, Maupin, Air conditioners, Mother’s, Fleas, Satyricon, and You (La Cucaracha)*”, para clarinete bajo y ordenador o cinta; ©Michael Edwards).

A continuación, un enlace directo a esta composición: <http://www.sumtone.com/work.php?workid=2>

**Gálvez Taroncher, Miguel (1974) – [www.miguelgalvez.com](http://www.miguelgalvez.com)**

(“*Alea*”, para clarinete bajo solo, 1995; ©Miguel Gálvez Taroncher)

**Gehlhaar, Rolf (1943) - [www.gehlhaar.org](http://www.gehlhaar.org)**

(“*Polymorph*”, para clarinete bajo y sistema de retardo, 1977; ©Rolf Gehlhaar)

**Hespos, Hans-Joachim (1938) – Hespos Dasgesamtwerk – [www.hespos.info](http://www.hespos.info)**

(“*Harry's Musike*”, para clarinete bajo solo, 1972; HE 24)

**Hong, Sungji – [www.sungjihong.com](http://www.sungjihong.com)**

(“*Black Arrow*”, para clarinete bajo y cinta, 2005; ©Sungji Hong)

**Kupkovič, Ladislav (1936) - [www.ladislav-kupkovic.com](http://www.ladislav-kupkovic.com)**

(“...”, para clarinete bajo solo, 1962; ©Ladislav Kupkovič)

**Lara, Ana (1959) - [www.analara.net](http://www.analara.net)**

(“*Entre la bruma va*”, para clarinete bajo solo, 2008; ©Ana Lara)

**Logothetis, Anestis (1921-1994)**

(“*Fusion*”, para clarinete bajo y piano, 1971-Manuscrito)

**Lowenstern, Michael (1968) - [www.earspasm.com](http://www.earspasm.com)**

(“*Ariel's Hands*”, para clarinete bajo y cinta, 2006; y “*Ten Children #2*”, para clarinete bajo y cinta, 2003; ©Michael Lowenstern)

**Man, Roderik de (1941) - [www.roderikdeman.com](http://www.roderikdeman.com)**

(Véase MCN y Periferiamusic)

**Marco, Tomás (1942) – [tmarco@teleline.es](mailto:tmarco@teleline.es)**

(“*Akelarre*”, para clarinete bajo y cinta, 1976; ©Tomás Marco)

**Matsuda, Shu (1974) – [www.paox.net](http://www.paox.net) - [shu@paox.net](mailto:shu@paox.net)**

(“*Enlargement*”, para clarinete bajo e “interactive multimedia system”, 2005; ©Shu Matsuda)

**Miyama, Chikashi (1979) – [www.chikashi.net](http://www.chikashi.net)**

(“*Unity*”, para clarinete bajo e “interactive multimedia system”, 2005; ©Chikashi Miyama)

**Pan, Hwang-Long (1945) – <http://music.tnua.edu.tw/~hlpan>**

(“*Concerto*”, para clarinete bajo y orquesta China, 2009/2010; ©Hwang-Long Pan)

**Rai, Takayuki (1954)** – [www.donemus.nl/componist.php?zknm=RAI%2C+TAKAYUKI&lang=EN](http://www.donemus.nl/componist.php?zknm=RAI%2C+TAKAYUKI&lang=EN)  
[www.lancs.ac.uk/fass/faculty/profiles/Takayuki-Rai/LICA/](http://www.lancs.ac.uk/fass/faculty/profiles/Takayuki-Rai/LICA/)  
("Sparkle", para clarinete bajo y cinta)

**Raaff, Robin de (1968)** – [www.robinderaaff.com](http://www.robinderaaff.com)  
("Equilibre", para clarinete y clarinete bajo, 1994)

**Siegel, Wayne (1953)** - [www.freehandmusic.com](http://www.freehandmusic.com)  
("Jackdaw", para clarinete bajo y cinta, 1995; ©Wayne Siegel)

**Thomas, David Bennett (1969)** – [www.davidbthomas.com](http://www.davidbthomas.com)  
("Conversation Pieces", para 2 clarinetes bajo, 2009; ©David Bennett Thomas)

**Vaggione, Horacio (1943)** – [Horacio.Vaggione@orange.fr](mailto:Horacio.Vaggione@orange.fr)  
("Tar", para clarinete bajo y cinta, 1987; ©Horacio Vaggione)

**Variego, Jorge (1975)** – [www.jorgevariego.com](http://www.jorgevariego.com)  
("Song", para clarinete y clarinete bajo; ©Jorge Variego)

**Vázquez, Hebert (1963)** – [hebertmx@yahoo.com.mx](mailto:hebertmx@yahoo.com.mx)  
("Bestiario-El Gólem", para dos clarinetes bajo, 2006; ©Hebert Vázquez)

**Velarde, Nilo (1964)** - [http://circomper.pe/home/index.php?option=com\\_comprofiler&task=userProfile&user=85&Itemid=65](http://circomper.pe/home/index.php?option=com_comprofiler&task=userProfile&user=85&Itemid=65)  
("Clarinelec", para clarinete bajo y cinta, 2005; NAV Producciones)

**Weddington, Maurice (1941)** – [www.maurice-weddington.com](http://www.maurice-weddington.com)  
("Unisono", para clarinete bajo y violonchelo, 2009; ©Ensembling Edition Berlin)

**Yi, Sh-Hyun (1969)** – email: [ysh88@yahoo.co.uk](mailto:ysh88@yahoo.co.uk)  
("The Magic Fiddle in the Dessert", para clarinete bajo y ensamble, 2008; ©Sh-Hyun Yi)

**Ziporyn, Evan (1959)** - [www.ziporyn.com](http://www.ziporyn.com)  
("Partial Truths", para clarinete bajo solo, 1999; ©Airplane Ears Music/ASCAP)

## Otras páginas Web interesantes

Quisiera comenzar nombrando a los músicos con los que he colaborado durante tanto tiempo:

Harrie Starreveld, flautista (“Het Trio” -“El trío”), que no tiene página Web; y el pianista Renée Eckhardt (también del “Het Trio”).

[www.xs4all.nl/~portret/](http://www.xs4all.nl/~portret/)

Annelie de Man\*, clave (Duo Double\_Action)

[www.anneliedeman.com](http://www.anneliedeman.com)

(con un enlace a la página Web de la Fundación Annelie de Man)

\* Véase Agradecimientos.

Polo de Haas, piano (Duo Fusion Moderne)

[www.polodehaas.com](http://www.polodehaas.com)

A continuación, algunas otras páginas Web que ofrecen información interesante.

[www.florianpopa.net](http://www.florianpopa.net)

Aquí se encuentran abrazaderas muy ingeniosas y prácticas para clarinete, clarinete bajo y saxofón, que se pueden montar con un sólo movimiento en la boquilla.

Están fabricadas de una clase especial de ébano. Este material permite que el sonido sea más grande, más redondo y más cálido. Vale la pena probarlas; el cambio le aportará una agradable sorpresa, tal y como me pasó a mí.

[www.blashaus.ch/home.html - DAS BLASHAUS](http://www.blashaus.ch/home.html)

La página Web de Martin Suter es muy interesante. Trabajó mucho para mejorar el clarinete bajo y tiene algunas ideas realmente muy buenas. La mejora del tudel es increíble y hace que el sonido sea más grande y aún muy cálido. Y lo más importante, el ataque es mucho mejor y fácil.



Concierto en Getxo, País Vasco

### **www.wwbw.com**

“The Woodwind and Brasswind”.

Pruebe alguna vez el protector de labios de Charles Bay: “Lip-ease Teeth Cushion”.

Muchos clarinetistas tocan, cuando tienen una sensación dolorosa en el labio inferior, con un papel de fumar sobre los dientes inferiores. Este producto de Charles Bay es mucho mejor, más cómodo, y se puede utilizar más tiempo.

### **<http://www.jeffanderle.com/Gear.html>**

Es una página muy interesante, que ofrece entre otras cosas una maleta ligera para evitar problemas en los viajes aéreos. Hay que tener cuidado, porque el clarinete bajo está menos protegido. Queda descartado facturar un estuche semejante como equipaje, ya que entonces se podrá olvidar de sus futuros conciertos. Además, también se pueden encontrar largos y flexibles soportes para poder tocar de pie. Son especialmente aptos para clarinetistas bajo que no desean utilizar la correa de cuello o la que yo uso (véase el capítulo 7: La postura al tocar).

### **www.wisemancases.com**

Los estuches de Wiseman son muy resistentes y estupendos. Si además del clarinete bajo también toca los clarinetes en si bemol y la, encontrará aquí un estuche que acoge todos a la vez. El único inconveniente es que con los tres instrumentos tiene un peso considerable. Sin embargo, no tendrá que temer por sus instrumentos cuando en los vuelos se le exija que facture su maleta.

### **www.sfoxclarinets.com – steve@sfoxclarinets.com**

Hay clarinetistas bajo que darían cualquier cosa por tener un clarinete bajo en La. Stephen Fox fabrica estos clarinetes bajo hasta Mi bemol y hasta Do grave. El hace el instrumento tanto con el tubo sistema francés como con el sistema alemán.

¿Toca en una orquesta con mucho repertorio de ópera y está cansado de transcribir?

Entonces este es el sitio que buscaba.

### **www.ridenourclarinetproducts.com**

Numerosos clarinetistas elogian los “Lyrique clarinets” de Tom Ridenour. Están fabricados de caucho duro natural, NO de plástico. La menor resistencia, la fácil interpretación del picado y la entonación son bien recibidos por muchos clarinetistas. Lamentablemente, aún no los he podido probar, pero si tuviera la oportunidad no dudaría en hacerlo. Siempre estoy dispuesto a la innovación, y si además conlleva una mejora, querrá decir que hemos vuelto a dar un paso en la buena dirección.

Me consta la existencia de mucha crítica hacia estos clarinetes –y otros ejemplares que no han sido fabricados con la madera “oficial” de granadilla–; sin embargo, esta crítica a menudo es expresada por clarinetistas que nunca los han probado, y sólo lo saben “de oídas”.

Es realmente lamentable.

De verdad va siendo hora que frenemos esta aversión, entre otras cosas alimentada por la tradición. ¿Por qué se supone que la granadilla ha de ser el único material que suene bien? Es interesante leer el artículo al respecto “*The Grenadilla Myth*”, de Tom Ridenour. <http://www.ridenourclarinetproducts.com/grenadillamyth>. No es necesario que comparta su opinión, pero en todo caso manifiéstela DESPUÉS de probar estos clarinetes.

#### **www.clarinetxpress.com**

La página Web de Walter Grabner es interesante para clarinetes, clarinetes bajo, boquillas y otras piezas variadas.

#### **www.vcisinc.com**

La página de Van Cott es buena para libros, entre otras cosas.

#### **www.worldbassclarinet.com**

Ofrece muchos enlaces, la mayoría bastante inútiles, aunque también hay algunos buenos.

#### **<http://groups.yahoo.com/group/NewBassClarinetGroup/>**

Es un lugar de encuentro en el que los clarinetistas bajo pueden discutir todo tipo de temas relacionados con su instrumento.

#### **www.woodwind.org/clarinet/**

Con una lista de mails del clarinete en si bemol, pero también ofrece un enlace a la lista de mails del clarinete bajo.

#### **www.bassclarinet.org**

Si quiere evitar todos los arreglos, visite mejor directamente la página  
<http://www.bassclarinet.org/bibliography/>

Aquí encontrará una lista bien actualizada de repertorio (más que suficiente para poder saltarse los arreglos).

## Libros (de estudio)

David Lewis Kalina:

“*The Structural Development of the Bass Clarinet*” (1972)

U.M.I.Dissertation Information Service

<http://hdl.handle.net/10022/AC:P:2959>

300 N.Zeeb Road, Ann Arbor, Michigan 48106 - USA

Thomas Aber: “*A History of the bass clarinet as an orchestral and solo instrument in the nineteenth and early twentieth centuries and an annotated, chronological list of solo repertoire for the bass clarinet from before 1945*”

La tesis puede encargarse en la Web: <http://disexpress.umi.com/dxweb> con este número: AAT9119030

Marien Claerbout (marien.claerbout@telenet.be):

“*De Bassklarinet: De evolutie in Europa vanaf het ontstaan tot nu*” (“El clarinete bajo: La evolución en Europa desde su origen hasta ahora”). Escrito en holandés.

Erhard Karkoschka: “*Notation in New Music, A Critical Guide to Interpretation and Realisation*” (Una guía crítica para la interpretación y la realización). Universal Edition 26902.

También “*Music Notation in the Twentieth Century, A Practical Guide Book*” (“Notación musical en el siglo veinte, guía práctica”) de 1980, por Kurt Stone (publicado por WW Norton & Co.), y “*Music Notation*” de 1964, revisado en 1972, de Gardner Read (publicado por Crescendo Publishing Co.), son tanto para el intérprete como para el compositor particularmente interesantes.

Para compositores y clarinetistas bajo con (muy) buen dominio del alemán aconsejo el libro: “*Instrumentation in der Musik des 20.Jahrhunderts*”, de Walter Giessler, Luca Lombardi y Rolf-Dieter Weyer. Para conseguirlo tendrá que recorrer todas las librerías de anticuarios de música, ya que este libro, cuya versión original fue editada por Moeck (Edition Moeck nr.4025) lamentablemente ya no está a la venta. Todos los instrumentos y sus características acústicas son tratados detalladamente. En esta espléndida edición, provista de ejemplos musicales preciosos, se puede leer todo sobre acústica, instrumentos, instrumentación y afinación de los diferentes instrumentos, incluso sobre la afinación de un instrumento no muy común, como el “*Koto*”.

Albert Hunt ([www.alberthunt.net](http://www.alberthunt.net)):

“*The bass clarinet Index*”, The Juilliard School, New York - Marzo/15/1986.

Rhonda Janette Taylor (email: [rhonda.j.taylor@gmail.com](mailto:rhonda.j.taylor@gmail.com)):

Gérard Grisey - “*Anubis et Nout*”: A Historical and Analytical Perspectiva (Gérard Grises- “Anubis et nout”: Una perspectiva histórica y analítica) ;

Publisher: UMI Number 3164756, distributed by ProQuest Dissertation – 2005

Se puede solicitar a través del siguiente enlace:

<http://www.proquest.com/en-US/products/dissertations/disexpress.shtml>

En “*Der Komponist Isang Yun*” (“El compositor Isang Yun”), de Hanns-Werner Heister y Walter-Wolfgang Sparren, escrito en alemán y publicado por Edition Text + Kritik, München 1987, ISBN 3-88377-266-6, encontrará una buena descripción, introducción y análisis de la obra “*Monolog*”, para clarinete bajo solo, de Isang Yun.

Alexander Manevich: “*Ten Studies*”, para clarinete en si bemol;

International Music Company No.3001 - 511 Fifth Avenue New York City.

Giuseppe Ruggiero : “*Huit études atonales*”, para clarinete en si bemol ;Alphonse Leduc, París.

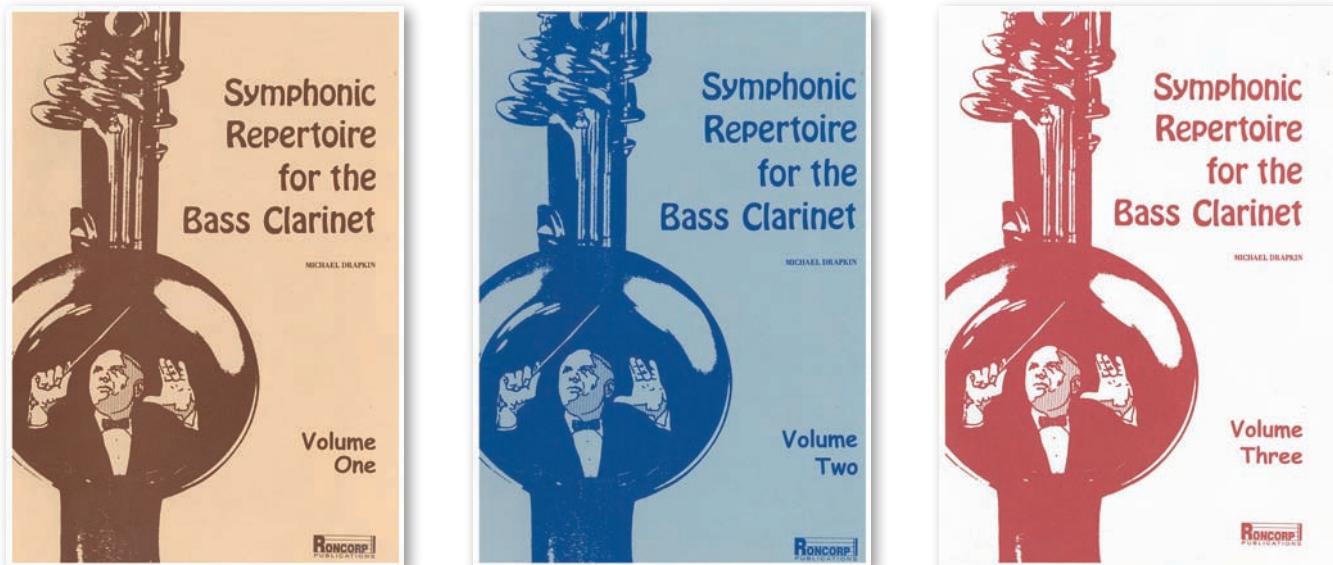
Patrice Sciortino (1922): “*Sillons*”, 3 Estudios para clarinete bajo en Si bemol; Gérard Billaudot Editeur SA.

Sauro Berti: “*Venti studi*”, para clarinete bajo y corno de bassetto; Zerboni.

Pedro Rubio: “*Estudios para clarinete bajo*”, Volúmenes 1 y 2; <http://www.bassusediciones.com>

Michael Drapkin: "Symphonic Repertoire for the bass clarinet", (Volúmenes 1, 2 y 3. El volumen 4 está en preparación). A continuación, el enlace directo a los libros:

[http://www.nemusicpub.com/roncorp/catalog\\_page.cfm?ShowPage=clarinet.cfm#orchestral](http://www.nemusicpub.com/roncorp/catalog_page.cfm?ShowPage=clarinet.cfm#orchestral)



(Northeastern Music Publications)

Este libro (El clarinete bajo, ISBN: 978-84-938845-0-5) ha sido publicado por Periferia Music.

Se ha hecho todo lo posible por contactar con todos los involucrados.

Se ruega que todo aquel que reclame algún derecho se ponga en contacto con la editorial.



# ANÉCDOTAS

## **“Imagínate que te pase a ti”**

“A veces te despiertas sudando después de una pesadilla sobre un desastre ocurrido durante tu concierto...”, contesto a mis alumnos cuando me preguntan si ha habido alguna vez algo que haya salido mal, “...y creedme,” “puede pasar de todo, ¡y pasa!.”

## **Tudel roto**

Después de haber ganado el concurso Gaudeamus, las solicitudes para conciertos iban llegando poco a poco, y mi carrera comenzó a despuntar. Uno de aquellos conciertos del comienzo no caerá en el olvido fácilmente. Ya llevaba cinco minutos tocando, cuando me vi obligado a llevar la cabeza cada vez un poco más hacia abajo para poder seguir tocando. “¿Qué ocurre aquí?”, pensé. Afortunadamente, descubrí lo que estaba pasando justo a tiempo. Como un relámpago, sujeté el tudel de mi clarinete bajo, para verlo a continuación partido en dos trozos, en mi mano. Resultó que el tudel se había roto en la soldadura. Mi rápida intervención había evitado que el tudel cayera al suelo sin más. Una caída que sin duda habría provocado un daño irreparable en la boquilla. Si bien es cierto que el concierto acabó en el acto, dentro de todo aún pensé que había tenido suerte.

## **Al revés**

Durante un estreno de la obra de un compositor inglés me preguntaba por qué al tocar no reconocía nada de lo que salía en la tercera página. Lo había repasado y ensayado infinitas veces. Mientras tocaba, mis ojos buscaban sin cesar un asidero, pero no lo encontré hasta el comienzo de la cuarta página. La solución del enigma era sencilla: la tercera página estaba al revés.

## **Acrobacias**

En la partitura decía: “Utilizar el pedal para conectar el Modulador en anillo”. Mi pie efectuaba el ya conocido movimiento, pero no encontraba pedal alguno, es decir, al menos dentro del alcance del pie. ¿Dónde había ido a parar ese maldito pedal? Tocando e investigando a la vez, mis ojos revisaron la mesa donde estaba el magnetófono y, para mi consternación, vi que el pedal todavía se hallaba debajo de aquella mesa. Durante un pasaje en el que tenía una mano libre, me acerqué a la mesa sin dejar de tocar (uno no

deja de ser profesional), me incliné y conseguí coger el pedal. Lamentablemente, el cable del pedal estaba ligeramente liado, lo que provocó que sólo lo pudiera arrastrar parcialmente hacia el atril. Así que tuve que seguir tocando con las piernas separadas para poder utilizar el pedal y, al mismo, tiempo no perder del todo de vista la partitura. El público estaba muy impresionado con esta actuación gimnástica.

### **¿Por dónde vais?**

Un concierto de “Het Trio” durante una de nuestras giras por Corea acabó de forma muy especial. Las entusiastas ovaciones después de un concierto bien logrado obligaban a un bis. Para este fin habíamos elegido “*il volto della notte*”, de Paolo Perezzani. Podíamos esperar una interpretación impecable de dicha composición ya que habíamos tocado esta obra centenares de veces. Tranquilamente, aparté las páginas ya interpretadas y... ¡quedó un atril vacío y aterrador! ¡Había olvidado las últimas páginas en el camerino! Basándome en los recuerdos de la pieza interpretada innumerables veces, comencé a improvisar. El pianista comprendió inmediatamente lo que estaba ocurriendo y, sin mostrar rastro alguno de duda, me siguió con aparente seguridad. Continuamos tocando alegremente. El flautista, sin embargo, interpretaba desde la partitura. Trastornado por nuestra alegre improvisación, buscaba desesperadamente en su partitura, y en sus ojos se podía leer la pregunta ahogada “¿Por dónde vais?” Jamás se me olvidará su expresión.

### **¿Qué cinta?**

El vuelo a Roma llegó con tanto retraso, que irrumpí en la sala sólo cinco minutos antes del comienzo del concierto. No quedaba tiempo para ensayar, y por eso quedé con el técnico de sonido que le indicaría con la mano si había que subir o bajar el volumen de la cinta (todavía faltaban como mínimo quince años para la llegada del CD, así que usábamos cintas o casetes). Todo marchaba sobre ruedas, hasta la segunda obra después del intermedio. Me llevé el clarinete a los labios, le di la señal... y sonó una cinta errónea. Inmediatamente me quedó claro que no era culpa del técnico. Si bien es cierto que yo había traído la caja adecuada, me había equivocado de cinta. En el atril se hallaba “*Chimaera*” de Enrique Raxach, y la cinta era de “*Difonium*”, de Lucien Goethals. Parar no era una opción, ya que la cinta correcta se encontraba a dos mil kilómetros de distancia. Con suprema concentración iba pasando las páginas, al mismo tiempo que improvisaba con la cinta. Fue una interpretación memorable. Menos mal que los compositores, que por suerte no estaban presentes en esta interpretación “tan especial”, se rieron posteriormente de lo sucedido.

### **¿Hay alguien con una gomita en la sala?**

Durante un concierto en Nueva York, de repente sonó un estallido claramente audible. El público no era responsable de este sonido añadido, porque después de él no pude seguir tocando. Un muelle importante de mi instrumento se rompió al realizar un determinado efecto. Algo desconcertado, me asomé al borde del escenario y pregunté,

con la voz empujada por una cierta desesperación: “¿Alguien tiene una gomita?”. Un momento inesperado en un concierto de música contemporánea, aunque en este contexto no sea tan extraño que haya sorpresas. Para mi gran asombro, se presentaron varias personas con una gomita. Estaba contento de que me hubieran sacado del apuro, pero desde entonces me he preguntado más de una vez... ¿a quién se le ocurre ir a un concierto con gomitas en el bolsillo? ¿Sería para poder tirar bolitas de papel a los músicos en caso de una interpretación decepcionante?

## “¿Qué piano?”

El pianista y yo entramos relajados al auditorio. Era la una del mediodía y el concierto empezaría a las tres, así que teníamos tiempo suficiente para poder ensayar un poco y relajarnos. Al entrar en la sala divisamos un espacio vacío. Sin sillas, sin piano..., nada de nada, completamente vacío. Extrañado, me dirigí al encargado de la sala, y le pregunté si se esperaba que el público se quedara de pie. “En absoluto”, contestó, a las dos se traería todo, y no había motivo alguno de preocupación. Tranquilizados, nos fuimos a tomar un café. A las dos en punto entraron las sillas, y sólo quedaba esperar el piano. Entretanto, el público ya estaba entrando y sentándose. Al cabo de unos quince minutos volví a dirigirme al encargado, para preguntarle cuándo llegaría el piano. “¿El piano? ¿qué piano?” preguntó sorprendido. Perplejo, le señalé el cartel colgado a su lado. y en el que se anunciaba claramente y con grandes letras: “Duo Fusion Moderne, Harry Sparaay-clarinete bajo y Polo de Haas-piano”. El encargado de la sala miró entonces el póster, lo volvió a mirar y, seguidamente, dictó sentencia: “No habrá piano. Yo soy el encargado de pedir los pianos, y a mí nadie me ha solicitado pedir uno para hoy.” Nos quedamos mucho tiempo charlando con el público sobre este memorable “concierto”.

## Cuartos de tono

Recibí una partitura de clarinete bajo llena de apoyaturas provistas de cuartos de tono. Solamente al cabo de muchas horas de estudio, conseguí hacerme con las notas. Llegué al primer ensayo con cierta exaltación, provocada sobre todo por una irritación creciente. Sentado detrás del atril, esperé mi momento. El conjunto comenzó a tocar suavemente, y llegué a pensar: “Cielos, ¡es un solo!”

Apenas había apretado mis labios para poder producir la primera nota, cuando cuatro (!) percusionistas, que se encontraban a mis espaldas, comenzaron a golpear sus instrumentos de percusión sin consideración alguna, como pilotos kamikaze.

Perplejo, estupefacto y sumamente irritado me dirigí al compositor después del ensayo, y le pregunté con cortesía pero con insistencia por qué había escrito la parte del clarinete bajo tan compleja y difícil si al final no se podía oír en absoluto.

El compositor, ignorando el matiz mordaz, dijo, resplandeciente de felicidad: “Esto es el excedente de mi composición”.

Al girarme para abandonar la sala de ensayo le solté: “Así no se hará querer”.

## ¿Qué altavoces?

Un concierto dedicado a obras con cinta. El magnetófono, la cinta correcta,... todo estaba perfectamente listo para empezar. Sólo un pequeño problema, pero por ello no menos desastroso: la falta de un equipo de sonido que funcionara. Simplemente se habían olvidado de pedir los altavoces. Y un domingo por la tarde es difícil solucionarlo.

## Afinación

Un concierto del “Duo Levent” -con mi esposa Silvia Castillo al órgano- que no se pudo celebrar. Se habían olvidado avisarnos de que el órgano estaba afinado a 435. Mi opinión – poco positiva, para decirlo suavemente- sobre los cuartos de tono ya le resultará conocida, así que no hubo más remedio que anularlo. Transportar todo un cuarto de tono realmente no tenía sentido.

## Alarma

En los EEUU di un concierto con un director que era tan sordo que no oyó la alarma de su reloj cuando empezó a sonar en medio del concierto. El primer violín tuvo que hacer lo posible y lo imposible para poder indicárselo.

## El ascensor

Un concierto con “Het Trio” en Dae Ku (Corea) terminó de forma muy extraña. Después de una actuación especialmente lograda, el público reclamó un bis que se debía satisfacer. Para ello, el pianista tuvo que ir un momento al camerino para recoger las partituras. Lamentablemente, todas las indicaciones en los pasillos y en el ascensor estaban en coreano, así que su llegada a una planta errónea no se hizo esperar. ¡Ahora sí que comenzaban los problemas!. Sabía que tenía que volver a bajar, pero... ¿por dónde? Al cabo de un cuarto de hora (que se hizo una eternidad), irrumpió en el escenario jadeando. El bis se efectuó más rápido de lo normal.

## Piano preparado

El piano colocado para nuestro concierto del “Het Trio” resultó no estar en óptimas condiciones. ¡Una descripción eufemística para la falta de cuatro cuerdas! Llamamos al responsable de la sala, y le preguntamos si hablaba inglés. “Yes”, nos contestó lleno de entusiasmo, aunque por su expresión facial dedujimos que eso era lo único que dominaba del idioma. Con manos y pies pensamos que habíamos logrado aclararle que se debía hacer algo con el piano. No sucedió nada. Al cabo de una hora, volvimos a comunicarnos con manos y pies insistentemente. *Niente, nada, nichts*. Media hora antes del comienzo del concierto lo intentamos por última vez. De nuevo en vano. Bajo una gran presión consultamos al

pianista, y la pregunta crucial fue: “¿Puedes interpretar el concierto con un piano en estas condiciones, o lo anulamos?”

“Ya lo solucionaré”, fue su relajada respuesta. Ejecutó de forma magistral y sin problemas todas las obras, hasta que llegó al atril la composición “*Trio*”, de Ton de Leeuw. Resultó que prácticamente todas las notas importantes en el solo para piano de esta obra se debían tocar precisamente en aquellas cuatro cuerdas que faltaban. El sonido resultante parecía una composición para un piano preparado de John Cage. El flautista y yo nos estábamos mordiendo los labios para poder aguantar la risa. Al final del concierto recibimos (y con razón, teniendo en cuenta los obstáculos vencidos) una ovación con el público en pie. Sobre todo resultó impresionante la parte “con piano preparado”.

### Un cluster de destilado escocés

En el primer ensayo, el director de orquesta me saludó con un aliento a alcohol que casi me tira al suelo. Me daba la impresión de que había hecho desaparecer la producción de medio año de una destilería escocesa a través de su garganta. Un tanto ingenuo, supuse que antes del concierto no consumiría alcohol. Mis esperanzas se vieron frustradas radicalmente al día siguiente. Creo que había consumido la otra mitad de la producción anual de aquella destilería. Bajo esta influencia escocesa, todos los cambios de compás y de tempo tenían un enfoque totalmente particular. No se podía hablar para nada de una dirección precisa. Como solista, tú puedes arreglarlo: tocando una frase algo más rápido, más lento... o simplemente olvidándola. Pero... ¿una orquesta completa, tratando de seguir a este director? Se convirtió en un gran “cluster”.

### Muy por debajo de los cero grados

Ofrecer conciertos en países donde la temperatura llega a bajar hasta más de veinte grados bajo cero durante un tiempo prolongado, requiere un enfoque ligeramente diferente al de climas más suaves.



Oslo - 1980



Bucarest - 1980

Bajo semejantes circunstancias climatológicas, se debe dejar que el instrumento primero se aclimate completamente antes de tocarlo, para así poder disminuir todo lo posible la alta probabilidad de que se produzcan grietas en la madera. Uno mismo también debe adaptarse y, por ejemplo, frotarse los dedos durante unos minutos para que entren en calor y que vuelva el sentido del tacto para, inmediatamente después, volver a tenerlos entumecidos a causa de las llaves frías como el mármol.

En uno de estos países, donde hicieron un enorme esfuerzo para mantener la temperatura de la sala alrededor de los 10 grados centígrados, me invitaron a tomar una copa después del concierto, en el “foyer” de la sala. Temblando de frío, acepté la invitación. Sentía una gran necesidad de pedir un plato de sopa caliente. Pero cuando entré en el vestíbulo, en el que los ventiladores de techo funcionaban a toda velocidad y proporcionan una fuerte corriente de aire, supe que no sería cumplido mi deseo. Así que pedí una taza de café bien caliente. Desafortunadamente, la máquina de café estaba rota, así que podía olvidarme de eso. “¿Tal vez podemos servirle un vaso de coca cola?” me preguntaron amablemente. Temblando, respondí que estaba de acuerdo, pero la pregunta continuó : “¿con hielo?” No fui capaz de dar una respuesta. Cogí mi instrumento, me despedí de los presentes y, entumecido por el frío, me fui al hotel.

## **¿Perrito caliente?**

(Entrevista con Harry Sparnaay por Herbert Noord, 1979)

Harry Sparnaay, el clarinetista bajo de 35 años, acaba de volver de una exitosa gira al Extremo Oriente, donde ha ofrecido un gran número de conciertos en Japón y Corea del Sur. Afortunadamente el músico no sufre del fenómeno jetlag, y nos proporciona alegres respuestas, como por ejemplo a la pregunta de si se había tenido que adaptar a la comida. Se puede dar por sabido que un concierto afecta al físico como la práctica de alguna disciplina olímpica.

“Pues, por regla general, suelo tener en cuenta lo que como, sobre todo antes de un concierto. La cocina japonesa es una cocina de bajo contenido graso, con mucho arroz y pescado, así que no hay problema. En Corea del Sur fue algo diferente. Había que dar un concierto al final de la tarde, así que me pareció sensato disfrutar de una comida algo más intensa. Abandoné el hotel para caminar en dirección al centro. La zona no me resultaba del todo desconocida, así que me acerqué a una plaza en la que en una ocasión anterior había visto unos cuantos restaurantes muy concurridos. Mi memoria no me había fallado, y llegué a la plaza en cuestión, donde efectivamente había varios restaurantes muy frecuentados. Igual que en Holanda, tienen costumbre de colocar los menús en el cristal de la ventana, pero como no domino precisamente la escritura coreana, me tuve que fiar de las fotografías también presentes. Mientras paseaba por los diferentes restaurantes, me llamó especialmente la atención uno de ellos, por la calidad de sus fotos. Los platos estaban fotografiados de tal manera que se me abrió el apetito de forma espontánea. Entré en este restaurante, y afortunadamente quedaba libre una mesita para dos. Pedir una botella de agua mineral no resultó fácil,

pero, después de varios intentos, lo conseguí.. Elegir el entrante y el plato principal se convirtió en algo bastante más complicado. El menú también mostraba una serie de platos fotografiados, pero no conseguí averiguar de qué constaban exactamente. Cortando por lo sano indiqué la foto de uno de los platos que también había visto en la ventana, y otra foto de algo que claramente era una tortilla. Sólo unos pocos minutos después tenía el entrante crujiente delante. La calidad era satisfactoria, y cuando acabé, esperé con emoción a que llegara el plato principal. Al cabo de poco tiempo sirvieron también éste, acompañado de una fuente humeante de arroz. El cocinero debió preparar el plato con la foto delante, ya que mi plato era exactamente igual que el de la fotografía. Saboreé la carne y el arroz, que sabían estupendos, apuré el vaso y pagué. Tras un paseo de unos veinte minutos por la zona, volví a mi hotel.

Entretanto, habían llegado al vestíbulo del hotel tres miembros de la agencia organizadora de los conciertos, que me dieron la bienvenida. Afortunadamente, uno de ellos hablaba bien el inglés. En un momento dado me preguntaron si ya había comido. “¡Por supuesto!” contesté, y les expliqué que había visitado un restaurante cercano. Esto despertó la curiosidad de los tres, y me preguntaron por el nombre del restaurante que, obviamente, no les supe dar, por mi falta de conocimientos del coreano. Entonces quisieron saber dónde exactamente se ubicaba aquel restaurante.

El lugar se lo pude indicar con bastante claridad describiendo la plaza y la puerta del restaurante, ya que ésta era de un amarillo deslumbrante. El grupo se miraba entre sí, y a continuación se desarrolló una vehemente conversación en coreano. El que hablaba inglés me preguntó si la foto tenía determinadas características. “Pues, pensándolo bien, sí, daba la impresión de que se trataba de una especialidad de la casa”. Al menos yo tenía esa sensación. Y... ¿tenía alguna idea de lo que había realmente en mi plato? “Una tortilla de primero, y de segundo plato un plato de carne”, les contesté.

Sí, lo de la tortilla estaba claro, pero... ¿qué me había parecido el segundo plato? “Pues, en realidad, bastante bien”, debí admitir, “aunque el sabor jamás lo había probado. Parecía carne de cerdo de buena calidad, de un cerdo de granja, o incluso de un jabalí español, tipo carne de caza... ¡buenísimo, eso sí!”. El que hablaba inglés se volvió a reunir en cóclave con los otros dos. Al cabo de unos minutos parecían haber llegado a un consenso, y se me comunicó que, en este caso, no había sido precisamente un “perrito caliente” lo que me había encontrado en el plato, sino un perro de verdad. Afortunadamente, conseguí reprimir las náuseas, porque eso no me lo esperaba para nada. El portavoz explicó, con todo lujo de detalles y sostenido por las afirmaciones de los otros dos, que en la plaza por mi descrita efectivamente se hallaban restaurantes estupendos, dos de los cuales estaban especializados en platos preparados con carne de perro. El restaurante que yo les había descrito tenía fama por sus excelentes platos en esta especialidad, pero yo debí ser uno de los pocos occidentales que había puesto los pies en él. Después de sus comentarios, los tres me miraron con admiración.

El concierto que ofrecí aquella tarde fue de una calidad excepcional. La pregunta de si esto se debió a la comida ingerida, lamentablemente la tengo que dejar sin respuesta.”



# CURRÍCULUM



## **HARRY SPARNAAY, clarinete bajo**

Harry Sparnaay estudió en el Conservatorio de Ámsterdam con Ru Otto.

Después de finalizar la carrera se especializó en el clarinete bajo, y ganó el primer premio del famoso Concurso Gaudeamus; esa fue la primera vez que un clarinetista bajo recibió tan importante premio.

Ahora está considerado uno de los mejores clarinetistas bajo del mundo.

Ha realizado conciertos en todos los famosos festivales internacionales del mundo, como: Varsovia, Nueva York, Los Ángeles, Zagreb, el Festival de Holanda, algunos Festivales SIMC, Madrid, París, Atenas, Witten, Århus, Como, Bolzano, Nápoles, Torino, Bourges, Middelburgo, Graz, Salzburgo, Huddersfield, Saarbrücken, Royan, Huston y muchos otros.

Sparnaay tocó como solista con importantes orquestas y ensambles, como: ASKO/Schönberg Ensemble, BBC Symphony Orquesta, Berlín Radio Symphony Orquesta, Concertgebouw Orquesta,

el Ensemble Intercontemporain, Melbourne Symphony, Pittsburgh “New Music” Ensemble, Radio Chamber Orquesta, Radio Philharmonic Orquesta, Residentie Orquesta, Rotterdam Philharmonic, Seymour Group, Ensemble 2E2M..., y bajo la batuta de directores como Luciano Berio, Riccardo Chally, Richard Duffalo, Peter Eötvös, Reinbert de Leeuw, Diego Masson, Jacques Mercier, David Porcelijn, David Stock, Mark Summerbell, Lucas Vis y Hans Vonk.

Ha realizado conciertos y ha grabado para radios en toda Europa, EEUU, América del Sur, Canadá, Australia, Nueva Zelanda y Asia, con obras compuestas especialmente para él.

Más de 650 composiciones fueron escritas para él, por compositores de la talla de Claudio Ambrosini, Luciano Berio, Gerard Brophy, Paul-Heinz Dittrich, Franco Donatoni, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Mary Finsterer, Andrés Lewin-Richter, Andrew Ford, Gabriel Brnčić, Jonathan Harvey, Maki Ishii, Suhki Kang, Tristan Keuris, David Padrós, Mark Kopytman, Helmut Lachenmann, Ton de Leeuw, Theo Loevendie, Nino Díaz, Roderik de Man, Michael Smetanin, İlhan Uzmanbaş, Alexandra Gardner, Hwang-Long Pan, Maurice Weddington, Hans-Joachim Hespos, Joan Guinjoan, Iannis Xenakis, Isang Yun... y muchos otros más.

Su obra “BOUWSTENEN”, para clarinete bajo y delay, fue seleccionada para los días de la ISCM en Dinamarca.

Harry Sparnaay ha dado clases maestras en universidades de todo el mundo para instrumentistas y compositores de música contemporánea. Asimismo, fue Profesor de Clarinete Bajo y Director del Ensemble de música contemporánea en el Conservatorio de Ámsterdam donde su programa de estudios de clarinete bajo, único y especial, atrajo a estudiantes de todo el mundo, algunos de ellos ganadores de premios importantes en grandes competiciones.

Desde setiembre de 2005 hasta 2010, fue Profesor de clarinete bajo en la ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña) en Barcelona.

Interpretó la primera audición de la versión para clarinete bajo de “*In Freundschaft*” y “*SOLO*” (versión para clarinete bajo/contrabajo-adaptación de Barry Andersen) de Karlheinz Stockhausen, y fue solista en diferentes óperas como: “*Naima*” de Theo Loevendie, “*Prometeo*” de Luigi Nono, “*Die Verwandlung*” de Paul-Heinz Dittrich, y “*A King, Riding*” de Klaas de Vries.

Durante el Festival de Holanda en 1999 fue solista instrumental en la ópera “*Kopernikus*” de Claude Vivier.

Con el pianista Polo de Haas formó el dúo **Fusion Moderne**, con el cual ganaron el quinto premio y el premio para conjuntos de Cámara en el Concurso Gaudeamus, y posteriormente formó el **Bass Clarinet Collective** (1982), grupo formado por 6 clarinetes bajos y 3 clarinetes contrabajos. Junto al flautista Harrie Starreveld y el pianista René Eckhardt formó el **Het Trio** en 1982, y para este trío se han escrito más de 180 obras. Formó también el dúo **Double\_Action** con la clavecinista Annelie de Man,

con nuevas obras de Joe Cutler, Roderik de Man, Giel Vleggaar, Hope Lee, Víctor Varela, David Vayo y Raymond Deane, y con su esposa, la organista argentina Silvia Castillo, formó el **Duo Levent** en el año 2000, y han dado conciertos con obras especialmente escritas para ellos de compositores como: Roderik de Man, Toek Numan, Dai Fujikura, Matthias Kadar, Ignacio Baca-Lobera, Piotr Grella-Mozejko, Siaw Kin Lee..., y muchos otros más.

Con este dúo ha dado conciertos en diversos países de Europa, Irlanda, Canadá, México, Eslovaquia, Australia y EEUU.

En Barcelona formó en 2008 el trío **PHONOS**, con el flautista Peter Bacchus y el pianista Jean-Pierre Dupuy, y con Jean Pierre Dupuy el **dúo Sparnaay/Dupuy**.

Ya sea como solista, o con el Het Trio y otros grupos de cámara, ha grabado más de 70 CD's, y uno de ellos ha ganado el premio Edison (con música de Ton de Leeuw).

Ha grabado también programas en las televisiones de Holanda, Bélgica, Polonia y Yugoslavia.

Ha sido solicitado varias veces como jurado en importantes concursos internacionales.

Como director de orquesta, trabajó con el Ensemble de música contemporánea, dirigiendo composiciones de Arnold Schönberg ("*Pierrot Lunaire*" y "*Serenade*"), Pierre Boulez, Elliott Carter, Olivier Messiaen, Theo Loevendie, Franco Donatoni, Ross Harris, Joe Cutler, Toshio Hosokawa, Mary Finsterer, Iannis Xenakis...

El 29 de abril del 2004 recibió, por su trayectoria internacional, la condecoración como "Caballero de la Orden del León" de Holanda, otorgada por su Majestad la Reina Beatriz de Holanda, y entregada por el Alcalde de Ámsterdam.



Harry Sparnaay – Caballero de la Orden del León de los Países Bajos

Harry Sparnaay ha ganado los siguientes premios:

- 1972 First Prize Gaudeamus Contest
- 1985 Swedish Record Prize (Music by Arne Mellnäs)
- 1987 Bulgarian Composers Union Award
- 1988 Inaugural Sounds Australian Award
- 1995 Edison award
- 1996 Jan van Gilse Prize

*"At certain moments in the history of an instrument, a single player comes along and opens a whole can of worms. Such is the case with Harry Sparnaay, the Dutch virtuoso whose astounding facility on the bass clarinet has inspired such heavyweights as Iannis Xenakis, Isang Yun ,Morton Feldman and Brian Ferneyhough (along with some 400 other composers) to write works specifically for him."*

CHICAGO READER - John Corbett

*"What Sparnaay demands from his instrument, the limitless fantasy with which he again and again discovers new timbral possibilities is unique in music history."*

ARGENTINIAN DAILY - E.A. Alleman

*"The star of the evening was the Dutch bass clarinet virtuoso Harry Sparnaay, who extracted from his instrument the whole scale of sound shadows.*

*The best presentation of the first part of the festival."*

GAZETA W KARKOWIE - Jowita Dziedzic

*"The sounds the bass clarinet can make are too grand for our human dimension... It was an astonishing expansion of the sonic capabilities of the bass clarinet and the audience in the Hugh Lane Gallery marvelled at the skill of the players ( together with CONCORDE Ensemble under Jane O'Leary )."*

THE IRISH TIMES - Douglas Sealy

*"El clarinetista holandés Harry Sparnaay está considerado como el mejor en su género en todo el mundo"*

DIAS DE MUSICA CONTEMPORANEA - Tomás Marco

*“Sparnaay is a virtuoso of the top flight, as accomplished in conventional scores as in pieces demanding more theatricality. His performance was equally extraordinary.*

*Sparnaay's recital proved the most rewarding of the Festival. It was a fascinating programme. (Huddersfield Festival)*  
FINANCIAL TIMES - Andrew Clements

*“Sparnaay has been feted as a musician with boundless imagination and a technique to match and it would be fair to say that what this clarinettist can do with seemingly little effort or room for breathing takes your own breath away.”*

CITY TRIBUNE/GALWAY - Carmel Vesey

*“Parmi les interprètes on retiendra un remarquable clarinettiste basse néerlandais Harry Sparnaay.*  
(*Music Festival of Athens*)

LE MONDE - Gérard Condé

*“Music needs people like Harry Sparnaay. His skills as a specialist in bass clarinet render comment superfluous. The concert must be counted among the finest hours of the long running annual series.*

THE IRISH TIMES - Martin Adams

*“The most impressive performance of this electronic program, however, came from a flesh and blood musician, the Dutch bass clarinettist Harry Sparnaay, who was the virtuoso Harry of “Harry’s Wonderland “by André Laporte.*

THE NEW YORK TIMES - Donald Henehan

*“There were flashes of genius from guest bass clarinettist Harry Sparnaay. He was most impressively in Swedish composer Klas Torstensson’s SPANS.”*

THE IRISH TIMES - Michael Dervan

*“Harry Sparnaay, il Re del clarinetto basso”*

LA PROVINCIA - Roberto Codazzi

***“Maybe the bass clarinet has been waiting all these years for Harry Sparnaay.”***

TORONTO STAR - William Littler

**Harry Sparnaay toca con el último modelo Prestige de Buffet Crampon y cañas González.**



# EPÍLOGO

Sin duda, durante la lectura, en más de una ocasión usted habrá discrepado profundamente mis opiniones y ha pasado las páginas rechinando los dientes. Lo aplaudo de corazón, ya que, si todos estuviéramos de acuerdo, no contribuiríamos en nada a convertir la vida musical en algo más interesante. Tener que escuchar “*Para Elisa*” o las “*Cuatro estaciones*” todo el día, al final resultaría insopportable. Comer una hamburguesa está bien, pero tampoco hay que hacerlo cada día.

Quizás mis palabras a veces fueron un poco fuertes, pero es debido a que me gusta mi música y mi instrumento. Si sólo fingiera un interés sincero, simplemente callaría y dejaría que me resbalase, pero no es el caso.

En mi opinión, los conceptos “música” en general y “música contemporánea” en especial están expuestos a una tremenda erosión que lleva a una debilitación inminente, así que, si nos gusta la música, debemos andar con cuidado.

Un pequeño ejemplo de la erosión constatada: antes se rogaba a los músicos que hicieran un disco (LP). Era algo para sentirse orgulloso, ya que otros consideraban tu música lo suficientemente importante como para ser conservada para la posteridad.

La técnica disponible hoy en día ofrece la posibilidad de poder producir CD's por cuenta propia. Así que uno se graba a sí mismo, y no siempre merecidamente. Para colmo, a veces se puede leer en los libretos que las grabaciones han supuesto más de una semana de trabajo.

¿Una semana para unos cincuenta o sesenta minutos de música? ¿Viviremos un proceso semejante también CON el público en un futuro próximo?

“Señoras y señores, lo volveré a tocar una vez más, y entonces sonará ya definitivamente bien.”

Si no se saben tocar las obras, tampoco se han de grabar; pero quizás ésta sea una idea muy anticuada.

Por lo tanto, debemos seguir atentos y arrimar el hombro porque, en caso contrario, me temo lo peor: la vida musical será dominada por personas de segundo orden.

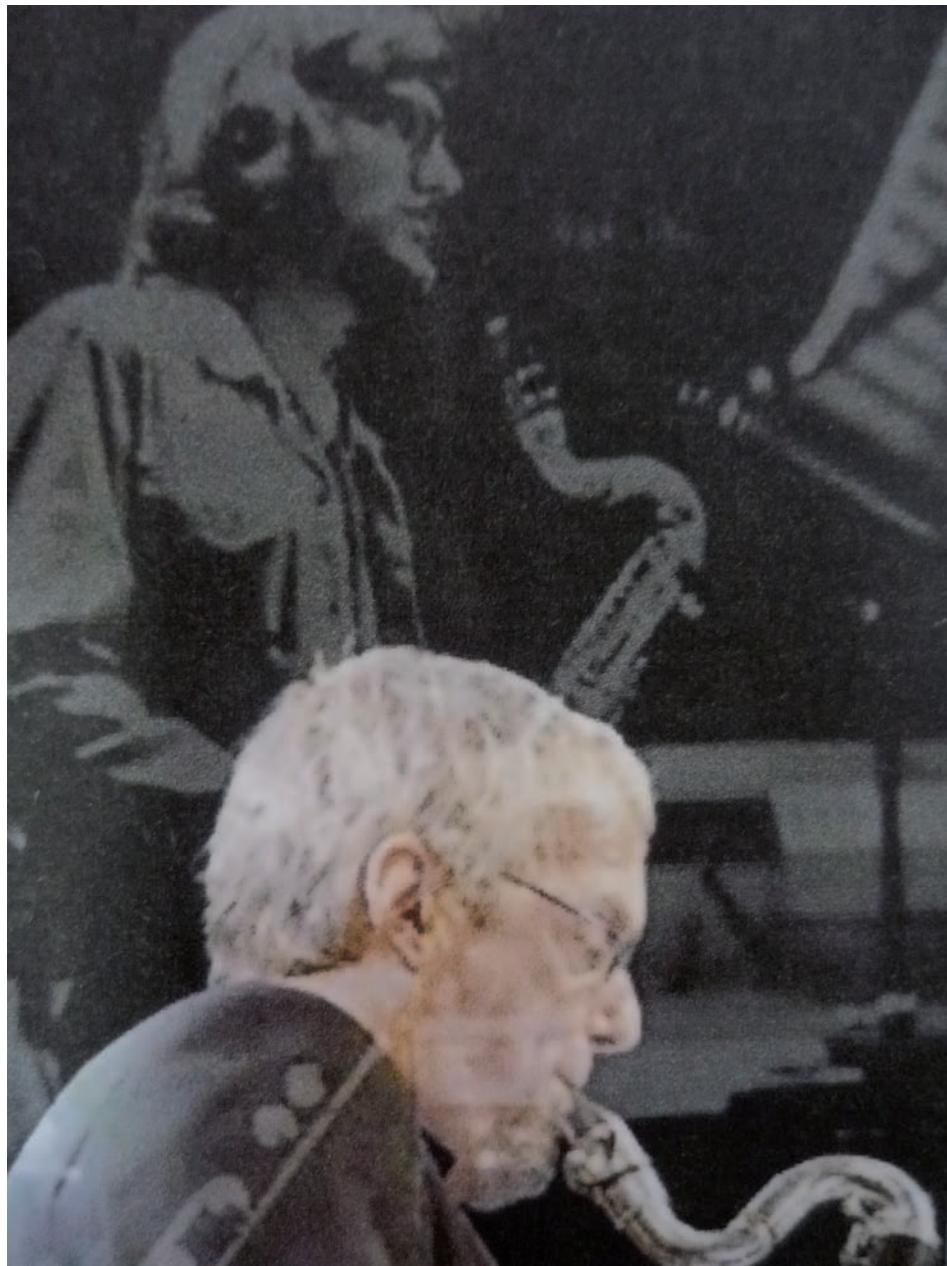
Mientras tecleo estas últimas líneas, espero haber motivado su corazón (de clarinetista bajo) y, a la vez, despedirnos como buenos amigos del clarinete bajo.

---

*Epílogo*

Si desea preguntar algo sobre determinadas obras, o si busca ayuda para poder adquirirlas porque no las consigue, siempre me puede enviar un correo electrónico.

Continúe y disfrute tocando el clarinete bajo como yo siempre lo he hecho y todavía lo hago.  
¡Y qué le vaya bien!



**Harry Sparaay**  
[www.harrysparnaay.info](http://www.harrysparnaay.info)  
[harrysparnaay@periferiamusic.com](mailto:harrysparnaay@periferiamusic.com)  
[harrysparnaay@telefonica.net](mailto:harrysparnaay@telefonica.net)

## LISTA DE COMPOSITORES Y SUS EJEMPLOS

<b>Nombre</b>	<b>Título</b>	<b>Capítulo</b>
Ackermann, Michel	“GLÜCKSTÜCK” para clarinete bajo y arpa	8g-13
Álvarez, Javier	“Negro Fuego Cruzado” para 2 clarinetes bajo, cinta y video	11-13
Ambrosini, Claudio	“Capriccio, detto l’ermaphrodite” para clarinete bajo solo	8b-8e-13
Andersen, Martin Stig	“Essential Tree work” para clarinete bajo y cinta	8k-13
Bainbridge, Simon	“Three players” para clarinete bajo, violonchelo y piano	8d
Berg, Alban	“Drei Stücke” para clarinete en si bemol y piano	8c
Berti, Sauro	“Venti studi” para clarinete bajo y corno di bassetto	11
Botter, Massimo	“Sedna II” para clarinete bajo solo	8e-13
Brossé, Dirk	“La Soledad” de la Soledad de la América Latina para clarinete bajo y piano	9
Brossé, Dirk	“Elegy” para clarinete bajo y Banda	10
Bruynèl, Ton	“Looking Ears” para clarinete bajo, piano y cinta	8o
Busch, Adolf	“Suite opus 37a” para clarinete bajo solo	9
Bussotti, Sylvano	“Brutto,ignudo” para clarinete bajo solo	5
Ceccarelli, Luigi	“Birds” para clarinete bajo y cinta	8d
Celis, Frits	“Da uno a Cinque” para clarinete bajo y cuarteto de cuerda	9
Chasakow, Eric	“In a manner of speaking” para clarinete bajo y cinta	8l-13
Christofi, George	“Palindromon en palindromo”, para clarinete bajo solo	8f-13
Coleman, Gene	“SubAugusta” para ensemble	8e-13
Cresswell, Lyell	“Hocket” para clarinete bajo y delay	8l
Cresswell, Lyell	“Le Sucre du printemps” para 6 cl.bajo y 3 cl. contrabajo	8l
Díaz, Nino	“Octubre” para clarinete bajo y banda	10
Diethé, Friedirch	“Romanze” para clarinete bajo y piano	9
Dorssehaar, Willy Van	“Tyl Uylenspiegel” para clarinete bajo y piano	11
Drapkin, Michael	“Symphonic Repertoire”, para el clarinete bajo	11-13
Edwards, Michael	“Snow, shoes, maupin, air conditioners, mother’s...” para clarinete bajo y cinta	8e-13
Ferneyhough, Brian	“Time & Motion Study 1”, para clarinete bajo solo	5-7-8c-8e-8f-9
Fidemraizer, Sergio	“Viento Sur” para clarinete bajo y cinta	8k
Ford, Andrew	“Ringing the changes” para flute, clarinete bajo y piano	6
Gálvez Taroncher, Miguel	“Alea” para clarinete bajo solo	8g-13
Gehlhaar, Rolf	“Polymorph” para clarinete bajo y delay	8l-13
Globokar, Vinko	“Voix instrumentalisée” para clarinete bajo solo	8j-8o
Goethals, Lucien	“Difonium” para clarinete bajo y cinta	8c
Grella-Możejko, Piotr	“Melodrama IV” para clarinete bajo solo	8o
Grisey, Gérard	“Quatre Chants pour franchir le seuil” para ensemble	8m
Hespøs, Hans-Joachim	“Harry’s Musike” para clarinete bajo solo	8a-9-13
Hong, Sungji	“Black Arrow” para clarinete bajo y cinta	8b-8i-13
Kagel, Mauricio	“Schattenklänge” para clarinete bajo solo	8e-8k-8l
Keuris, Tristan	“Concertino” para clarinete bajo y cuarteto de cuerda	5
Kučera, Václav	“Duodramma” para clarinete bajo y piano	8f
Kučera, Václav	“Van Gogh- Selfportrait” para clarinete bajo y cinta	8j-8l
Kučera, Václav	“Oraculum” para clarinete bajo y arpa	8e
Kunst, Jos	“No Time” para ensemble	9
Kunst, Jos	“Solo Identity 1” para clarinete bajo solo	5-6-8c-8n-9
Kunst, Jos	“No Time at all” para clarinete bajo y piano	9
Kupkovič, Ladislav	“...” para clarinete bajo solo	5-13
Lachenmann, Helmut	“Allegro sostenuto” para cl.bajo/alto, violonchelo y piano	8e
Lara, Ana	“Entra la bruma va” para clarinete bajo solo	6-13
Leeuw, Ton de	“Mountains” para clarinete bajo y cinta	8h
Loevendie, Theo	“Incantations” para clarinete bajo y orquesta	5
Loevendie, Theo	“Duo” para clarinete bajo solo	8a-8m
Logothetis, Anestis	“Fusion” para clarinete bajo y piano	5-13
Lowenstern, Michael	“Ariel’s Hands” para clarinete bajo y cinta	9-13

Nombre	Título	Capítulo
Lowenstern, Michael	“Ten Children #2” para clarinete bajo y cinta	9-13
Mahnkopf, Claus-Steffen	“Die Schlangen der Medusa” para clarinete(s)	5-9-13
Man, Roderik de	“Yuxtaposiciones” para clarinete bajo y cinta	8b-9-13
Man, Roderik de	“Three for Two” para clarinete(bajo) y clarinete bajo	11-13
Man, Roderik de	“Écoute, écoute!” para clarinete bajo y cinta	8l-9-13
Marco, Tomás	“Akelarre” para clarinete bajo y cinta	8n-13
Matsuda, Shu	“Enlargement” para clarinete bajo y ordenador	8e-8l-13
Mellnäs, Arne	“Riflessioni” para clarinete bajo y cinta	8m-8n
Mercadente, Giuseppe S.	“Emma di Antiochia” Opera	4
Meyerbeer, Giacomo	“Les Huguenots” Opera	4
Miyama, Chikashi	“Unity” para clarinete bajo y ordenador	8i-8l-13
Morgan, Rachael	“Matahourua” para clarinete bajo solo	8j
O’Leary, Jane	“Joyful Jottings” para clarinete y clarinete bajo	11
Otte, Hans	“Text” para un clarinetista bajo	9
Pan, Hwang-Long	“Concerto” para clarinete bajo y orquesta China	8l-13
Pololáník, Zdeněk	“Musica Spingenta” para clarinete bajo y percusión	5
Porcelijn, David	“Pole II” para clarinete bajo solo	8p-9
Raaff, Robin de	“Equilibre” para clarinete y clarinete bajo	11-13
Rai, Takayuki	“Sparkle” para clarinete bajo y cinta	8e-8n-13
Rasse, François	“Lied” para clarinete bajo y piano	9
Raxach, Enrique	“Chimaera” para clarinete bajo y cinta	6
Regt, Hendrik de	“Caprice and Dance” para clarinete bajo y piano	11
Regt, Hendrik de	“Partita Piccola” para 2 clarinetes bajo	11
Rubio, Pedro	“Estudios” para clarinete bajo	11
Ruggiero, Giuseppe	“Huit etudes atonales” para clarinete	11
Saladrigues, Oriol	“Magma” para clarinete bajo y cinta	8b-8c
Schönberg, Arnold	“Pierrot Lunaire opus 21”	5
Sciortino, Patrice	“Sillons” Tres estudios para clarinete bajo	11
Serocki, Kazimierz	“Swinging music” para cl.,trb.,vlc.,pn.	8o
Shirakawa, Takao	“Thrushes in the Forest” para clarinete bajo y piano	9
Siegel, Wayne	“Jackdaw” para clarinete bajo y cinta	8l-9-13
Simaku, Thomas	“Soliloquy IV” para clarinete bajo solo	8f-8j
Solbiati, Alessandro	“Mi lirica sombra” para clarinete bajo y siete instrumentos	8e
Sparnaay, Harry	“Segmentos” para clarinete bajo solo	8j
Stockhausen, Karlheinz	“Elufa” para corno di bassetto y flauta	8m
Stockhausen, Karlheinz	“Solo” para un instrumento solista	8l
Strauss, Richard	“Don Quichote”	8c
Stravinsky, Igor	“Le Sacre du Printemps”	5
Thomas, David Bennett	“Conversation pieces” para 2 clarinetes bajo	11-13
Thys, Leo	“A Gipsy for Ludo” para clarinete bajo y acordeón (piano)	11
Toda, Akira	“A Sketch” para clarinete bajo y piano	11
Torstensson, Klas	“Spans” para clarinete bajo solo	8n
Vaggione, Horacio	“Tar” para clarinete bajo y cinta	8k-13
Van der Roost, Jan	“Tre Sentimenti” para clarinete bajo y orquesta de viento	10
Variego, Jorge	“Song” para clarinete y clarinete bajo	11-13
Vázquez, Hebert	“Bestiario-El Gólem” para 2 clarinetes bajo	11-13
Velarde, Nilo	“Clarinelec” para clarinete bajo y cinta	8k-13
Wagner, Richard	“Gotterdamerung”	5
Weddington, Maurice	“Unisono” para clarinete bajo y violonchelo	5-8m-13
Wesley Smith, Martin	“For bass clarinet and tape” para clarinete bajo y cinta	8l
Xenakis, Iannis	“Echange” para clarinete bajo y 15 instrumentos	8n
Yi, Sh-Hyun	“The Magic Fiddle in the Desert” para ensemble	5-13
Yun, Isang	“Monolog” para clarinete bajo solo	5-6-8m-9
Ziporyn, Evan	“Partial truths” para clarinete bajo solo	8a-8j-13

