

# PROCÉS D'APRENTATGE MUSICAL DEL CLARINET

**PSEUDÒNIM:** Brisa d'atzabeja

**CURS:** 2n BTX

**ANY:** 2016-2017

## RESUM

El clarinet i el seu estudi han suposat una part fonamental en la meua vida. És per això que m'he plantejat conèixer a fons tant l'instrument, com la metodologia d'aprenentatge.

He realitzat doncs, una recerca de tots els aspectes rellevants del clarinet des dels seus orígens fins al seu funcionament acústic. També de tots aquells aspectes relacionats amb la pedagogia de l'instrument.

Això ho he compaginat amb una part pràctica que ha consistit en fer classes de clarinet a joves amb diferents nivells de coneixement musical.

Les conclusions entre ambdues parts m'han permès arribar a una conclusió, sempre subjecta a les circumstàncies, sobre quina metodologia d'aprenentatge és més eficaç.

## ABSTRACT

The clarinet, and the study of it, plays a really important role in my life. That is the reason why I have decided to study thoroughly my instrument and the method that fits the best to learn how to play it.

So, I have researched about all the relevant aspects of my instrument, from its origins to their acoustical functioning.

I have combined that with a practical part, that has consisted in teaching clarinet lessons to teenagers with different levels of musical knowledge.

The results from this two parts have made me reach a conclusion, depending on the circumstances, on which studying method is more effective.

# Taula de continguts

Introducció .....	4
Part teòrica general.....	5
1. ANTECEDENTS DEL CLARINET .....	5
De la prehistòria al Chalumeau .....	5
L'antecedent directe del clarinet: el chalumeau. ....	8
2. EVOLUCIÓ DE LES SEVES CLAUS I FORATS .....	9
De Denner fins a Müller.....	9
Sistema Müller o de 13 claus .....	14
El sistema Boehm. ....	16
3. DIFERENTS TIPUS DE CLARINETS I RELACIÓ ENTRE ELLS .....	18
4. ACÚSTICA DEL CLARINET: UN CAS PARTICULAR.....	19
5. EL CLARINET: PARTS .....	23
Part teòrica específica .....	24
1. PEDAGOGIA DEL CLARINET.....	24
Normes o consells per a la pedagogia del clarinet.....	24
Escoles de clarinet.....	30
2. ENTREVISTES A PROFESSORS .....	31
Part pràctica.....	34
1. DISSENY I PLANIFICACIÓ.....	34
Idea i inicis del projecte.....	34
Perfils dels alumnes .....	35
Disseny d'un pla previ .....	37
1. EVOLUCIÓ DEL PROJECTE .....	39
Bloc 1: sis primeres setmanes .....	39
Bloc 2: sis darreres setmanes .....	44
Conclusions del projecte.....	48
1. PARTS TEÒRIQUES.....	48
2. PART PRÀCTICA .....	49
3. PROGRÉS PERSONAL .....	50
4. CONCLUSIÓ FINAL .....	51
Agraïments .....	53
Fonts documentals.....	54
Bibliografia.....	54
Webgrafia.....	54
Annexos.....	56

## Introducció

Per dur a terme aquest projecte m'he proposat estudiar el clarinet en diferents àmbits: els seus orígens i la seva evolució, també la seva morfologia i la seva acústica. També però, he dedicat una part a la seva pedagogia, estudiant-la i posant-la en pràctica fent classes a un grup d'alumnes.

Foren la meva passió per la música, sobretot pel clarinet, i l'afany per poder transmetre el que sabia el que em va portar a decantar-me per aquest projecte. Aquest treball m'ha permès conèixer el meu instrument i conseqüentment evolucionar a nivell individual. També m'ha permès fer un petit tast al món de l'ensenyança, un dels meus objectius de futur.

Els meus objectius durant el treball són:

- Conèixer el clarinet a diferents nivells. Conèixer-ne els seus orígens i el seu funcionament per poder millorar certs aspectes tècnics i d'aprenentatge a nivell individual.
- Dur a terme un projecte que em permeti fer classes de clarinet a alumnes amb bases musicals distintes. A partir d'aquí establir aquell que, en la meva opinió, resulta el mètode més adequat per ensenyar i aprendre l'instrument.

El treball està estructurat fonamentalment en 3 parts. Una part teòrica general, on el clarinet com a tal n'és el principal protagonista. Una part teòrica específica que mostra la base de la pedagogia del clarinet. Finalment, una part pràctica que exposa el projecte de les classes amb els alumnes. Està estructurat de manera que les parts teòriques complementin el desenvolupament de la part pràctica.

Com a conclusió exposo per una banda els resultats de la part teòrica, centrant-me sobretot en els coneixements que he pogut traslladar a les classes. Per l'altra banda mostro els resultats de la part pràctica, responent a les inquietuds exposades inicialment.

## Part teòrica general

Aquesta part del treball va encarada a obtenir informació i adquirir coneixements de l'instrument. Això em permetrà encarar la part pràctica d'una manera molt més precisa i concreta.

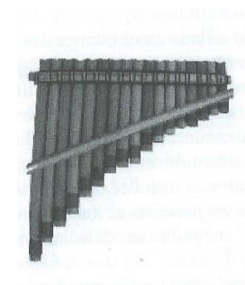
Parlaré dels orígens i l'evolució de l'instrument, els diferents tipus de clarinets, la seva acústica i les parts que el formen.

### 1. ANTECEDENTS DEL CLARINET

El clarinet té un antecedent directe, el *Chalumeau*. Els podem relacionar per la semblança de l'embocadura i per la disposició dels seus forats. Aquest instrument però, com veurem més endavant, no apareix fins a finals del s. XII, és per tant lògic preguntar-se quins instruments el van precedir i van permetre'n la seva aparició.

#### De la prehistòria al Chalumeau

Per parlar dels antecedents cal que ens remuntem a la prehistòria, durant el paleolític, d'on daten els primers instruments. Eren molt senzills, doncs es tractava de tubs sense forats que per pressió de l'aire aconseguien fer diferents harmònics<sup>1</sup>. Combinant tubs de diferent llargada es va construir la **flauta de pan**<sup>2</sup>.



Flauta de pan

<sup>1</sup> HARMÒNIC: és una de les freqüències que componen un so. Es tracta d'un múltiple d'enter de la freqüència fonamental de l'ona. Per exemple, si la freqüència fonamental és  $f$ , els harmònics tenen freqüències  $f, 2f, 3f, 4f$ , etc.

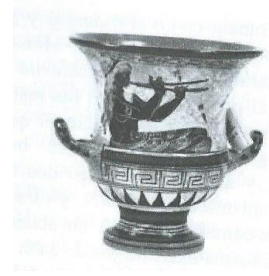
<sup>2</sup> Un antecedent de la que coneixem actualment.

Més endavant, es troba la que és considerada la flauta més antiga. Fou construïda a partir d'un fèmur i té entre dos i quatre forats.

Els primers instruments de vent amb llengüeta apareixen més tard. Tenen un origen poc clar, es creu que podien haver aparegut en el continent euroasiàtic, però també se'n troben exemplars fets per indis sud-americans. Consistia bàsicament en tallar un dels extrems del tub. Per fer la funció que actualment fa la canya utilitzaven material com tiges d'arròs, talls de canya, palla o fins i tot ossos.

Els primers instruments de canya documentats daten del 2700 aC a Mesopotàmia i a Egipte. Un exemple n'és l'anomenat **memet**, d'origen egipci i considerat per alguns com l'antecessor del clarinet. Es tractava d'un tub simple amb diversos forats o de dos tubs lligats amb un cordill. El disseny de l'embocadura no permetia que l'instrumentista articulés sons amb la llengua, la melodia es definia doncs pel moviment dels dits. Aquest instrument va seguir evolucionant fins a 1940, quan Sachs va crear l'anomenat clarinet doble, un clar successor d'aquests, per similitud de forma i de claus

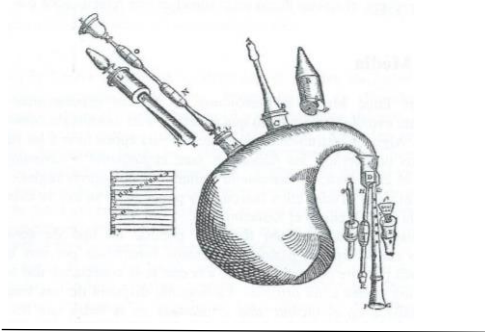
A l'Antiga Grècia també apareix **l'Aulos**, un instrument format per dos tubs normalment de llargades distintes, units per un fil encerat, de manera que l'instrumentista els pogués embocar simultàniament. Aquest instrument dóna lloc a molts altres instruments durant l'Edat Mitjana.



Reproducció d'un cràter amb una dona grega tocant un aulos doble

### **Edat Mitjana**

Durant aquesta època els instruments de vent fusta presenten una gran evolució, tant en la seva acústica com en la seva morfologia.



Dibuix de la cornamusa de Mersenne. Es troba en el seu llibre: *Harmonie Universelle*.

Un instrument molt important i utilitzat en música pastoral és la **cornamusa** la qual Mersenne va il·lustrar en el seu llibre *Harmonie Universelle*. Segons ell és un instrument que cal destacar atès que és el primer instrument que utilitza una canya<sup>3</sup>. Aquest instrument podia ser tocat de manera independent (al qual

anomenem *bagpipe*) o podia utilitzar-se connectat a una bossa. Utilitzava dos tipus de canya diferents: una simple (anomenada *drone*) i una que estava constituïda per dues lamines (*chanter*). La **canya drone** és considerada la manifestació més antiga de canya simple.

Un altre aeròfon que cal tenir en compte és el **Shawm** considerat un antecessor del oboè. Alguns músics, entre ells Sachs, consideren que també és un antecessor del chalumeau.

Els instruments que segueixen al *Shawm* són instruments de canya doble o instruments que no utilitzen canya així que no es consideren rellevants en l'evolució del clarinet. Només cal destacar la **flauta de pic**<sup>4</sup> del s. XVI i XVII que es creu que va poder tenir una important influència en el clarinet doncs guarda moltes similituds amb el chalumeau, no en la seva embocadura sinó en la disposició del forats.

És necessari esmentar que en tots els instruments vists fins ara, la canya no tenia contacte directe amb la boca del instrumentista sinó que es trobava dins de l'instrument.

<sup>3</sup> Fins ara hem fet referència a llengüeta o a quelcom que feia la funció de canya.

<sup>4</sup> Antecedent de la flauta de bec actual.

### L'antecedent directe del clarinet: el chalumeau.

El **chalumeau** és considerat el principal precursor del clarinet bàsicament per una raó: és el primer instrument en què la canya té contacte directe amb els llavis del seu executor i no forma part del cos de l'instrument. És un element extern que es subjecta a l'embocadura.



Imatge d'un chalumeau en Do. L'embocadura és la d'un clarinet soprano en Si b.

Aquest fet presenta múltiples avantatges: quan la canya està gastada no cal desfer-se de l'instrument sinó que es pot canviar per una altra; el disseny del tub es pot optimitzar puix que no era necessari tallar la llengüeta dins d'aquest; a més, el músic té més flexibilitat per modificar l'afinació de l'instrument i també ofereix un millor control de la dinàmica i de l'articulació, gràcies a què es pot articular amb la llengua.

Tot i que el chalumeau va ser el primer instrument amb la canya externa, els primers models encara la mantenien a l'interior. Aquests no tenien campana i tenien 8 forats. L'accionament d'aquests produïa una sèrie de sons fonamentals<sup>5</sup>.

El 1685 ja existien els chalumeaux amb la canya a l'exterior. Tenien una clau i fins i tot existien models de dues claus, una pel dit índex de la mà esquerra (per al La 3) i l'altra pel dit polze de la mateixa mà (juntament produïen el Si 3). L'extensió del chalumeau d'una clau incloïa una desena (Fa 2 a La 3) i en conseqüència la de dues claus arribava fins al Si 3. Aquest àmbit tonal es podia ampliar variant la posició dels llavis i utilitzant digitacions creuades. El chalumeau va tenir un important desenvolupament a partir del 1700 arreu d'Europa.

<sup>5</sup> Fonamentals: primers harmònics. El chalumeau no presentava més harmònics que aquest. (vegi apartat 4: acústica)



## 2. EVOLUCIÓ DE LES SEVES CLAUS I FORATS

### De Denner fins a Müller

Denner<sup>6</sup> fou qui a partir del chalumeau va dur a terme una sèrie de canvis per convertir-lo en el clarinet. No es tracta del que actualment coneixem però ja comença a aproximar-s'hi. El luthier va dividir el procés d'evolució en 3 etapes:

La **primera etapa**, s'inicià quan la embocadura, amb la llengüeta, es va posar en contacte amb la boca i els harmònics es van multiplicar amb una gran facilitat, mitjançant la pressió dels llavis. Denner es va adonar que amb el Chalumeau no tenia gaire control dels timbres. Això era perquè fins llavors només havia tocat la flauta i no hi estava acostumat.

Durant la **segona etapa** va fer una petita ranura a la part superior del tub, fet que li va permetre trobar el cinquè harmònic (cal recordar que el clarinet funciona per quintes, per tant ens parla de l'antecessor de l'actual clau de registre). Gràcies a aquesta ranura es va establir doncs la primera clau de registre agut. Es considera una clau molt important atès que aquest registre és el més representatiu del instrument.

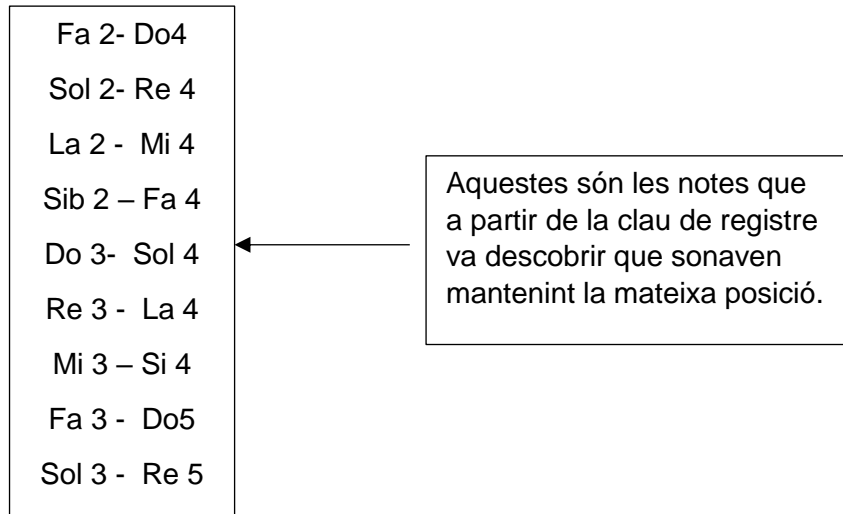
Denner, en provar aquesta clau de registre, esperava els resultats de la flauta. Esperava que en pressionar la clau pugés una octava, en canvi, la obertura del forat suposava una dotzena més aguda que la fonamental<sup>7</sup>. Vist el resultat, Denner, per poder millorar el so del nou instrument, va voler fer el forat de registre cilíndric que permetés eliminar del tot els harmònics parells.



<sup>6</sup> DENNER: biografia als annexos.

<sup>7</sup>Dotzena a partir de la fonamental: resulta l'octava més les 4 notes que formen la quinta.

A partir d'aquesta segona etapa va poder establir aquesta relació entre les posicions:



Durant la **tercera etapa** va adonar-se de l'absència d'alguns sons entre el registre fonamental i el primer registre. Aquests sons eren el La 3, el Sib 3 i el Si 3. Va haver d'idear uns forats, accionats per palanques, tant al davant com a la part posterior del clarinet. Per comoditat del futur instrumentista, va decidir fer un dels dos forats una mica més avall que l'altre.

El La 3 s'accionava amb l'índex de la mà esquerra i per la part anterior del clarinet. El Sib 3 es tractava de la combinació d'ambdues palanques, utilitzant també el dit polze. En aquest moment no va ser capaç de trobar la posició per al Si 3, però sí que va descobrir que la palanca posterior servia també per assegurar el registre agut. Aquestes palanques necessitaven un llarg perfeccionament, pel fet que oferien sons molt desafinats.

Finalment Denner va afegir la campana al final de l'instrument per obtenir més ressonància. Es va inspirar en la campana de una trompeta.

En memòria a l'instrument del qual venia, va donar el nom de registre de chalumeau al registre greu i el registre de clarin<sup>8</sup> a la clau de registre aguda, pel seu símil al so de la trompeta.

Més endavant, cap al 1700, se li va donar el nom de clarinet, nom inspirat en el seu so i la seva forma. Els sons d'aquest nou instrument eren imperfectes doncs faltava polir els forats, millorar les notes sordes o aquelles que eren massa brillants. També faltava homogeneïtat en la successió dels sons. El clarinet va perdurar en aquest estat deplorable durant 112 anys.



Les notes marcades s'obtenien col·locant els dits en forma de forquilla o semi tapats. Sobre aquesta escala si ens hi fixem encara no hi ha el Si 3 i tampoc el Mi 2.

En el Museu de Baviera s'hi exhibeix un model d'un dels primers clarinets que anomenem **“de dues claus”**. Aquest instrument ja es considerava un clarinet, tot i que els contemporanis de Denner el veien com un Chalumeau millorat. De fet els noms de Clarinet i Chalumeau van ser utilitzats indistintament durant molts anys.

Dooppelmeyer<sup>9</sup>, qui considerava Denner com l'inventor del clarinet, corregeix dient: “Finalment va fabricar un chalumeau amb una forma més elaborada”. Aquesta afirmació evidencia que l'evolució del clarinet, no acaba aquí, sinó que encara ha de recórrer un llarg camí.

El següent referent que trobem és Thomas Binkley, estatunidenc a qui se li atribueix un model de Chalumeau. Aquest actualment es troba al Museu d'Arts i Oficis de Berlin. Està afinat en Do, té vuit forats i a més té dues claus

<sup>8</sup> Clarin: és un instrument musical de vent similar a una corneta, afinat també en Sib.

<sup>9</sup> Referència a Dooppelmeyer a la biografia de Denner (annex: apartat A, a)

pels dits índex i polze de la mà esquerra. Aquestes igual que els forats anteriors, servien pel La 3 i el Sib 3. A més amb el doble ús d'un dels forats va obtenir el Fa sostingut greu.

Tant Denner com els seus fills van començar a desenvolupar experiments per situar adequadament cada forat. Ho feien amb la finalitat de millorar l'afinació de les notes, sobretot els salts de dotzena respecte la seva fonamental<sup>10</sup>, i corregir les imperfeccions que apareixien.

En clarinets posteriors, que ja tenien les dues claus de Binkley, Denner i els seus fills van situar un forat a la part superior de l'instrument. Aquest va permetre que el La 3 i el Sib 3 milloressin la seva afinació.

El Si natural però, encara no havia aparegut. Els fills de Denner doncs, van plantejar la possibilitat de buscar el Mi 2 augmentant la longitud del clarinet i en conseqüència la seva dotzena resultaria el Si natural. Va ser així com va néixer **la tercera clau del clarinet**.

Una figura important en el perfeccionament de l'instrument fou Barthold Fritz. Ell va canviar la forma d'aquesta última clau i la seva col·locació perquè es pogués utilitzar amb el dit petit. Això va permetre que més endavant es poguessin introduir més claus.

### REFORMA CONSTANT DE L'INSTRUMENT DE MÀ DE CLARINETISTES

El 1770 ja s'havia elevat el nombre de forats fins a tretze, vuit tapats per forats i els altres cinc per claus, completant així la escala diatònica més o menys afinada amb alguns intervals cromàtics. Aquest fet va ser possible gràcies al fundador de la primera escola alemanya de Clarinet, Enrique Beer, que va obtenir amb la **quinta clau** el Fa i el Sol sostinguts i les seves dotzenes respectives (Do i Re sostinguts). Aquestes les complementava

---

<sup>10</sup> Salt de dotzena: en el cas del clarinet consisteix en mantenir la posició de la fonamental i pressionar la clau d'octava.

amb altres notes que obtenia “jugant” amb l'instrument, tapant mitjos forats, fent forquilles...

Tot i això, a l'instrument encara li mancaven qualitats per tenir un so considerat agradable. El clarinet d'aquell moment tenia pobresa tècnica, discontinuïtat en els sons de l'escala, la distància dels forats no s'adaptava a la forma natural dels dits, mostrava diferències excessives de sonoritat entre ambdós registres i era impossible interpretar música en determinades tonalitats. Tanmateix l'instrument començava a ser apreciat per alguns compositors.

Juan Javier Lefèvre, un cèlebre clarinetista, va perfeccionar l'instrument amb la **sisena clau** el 1971. Aquesta va permetre augmentar els sons de l'instrument i completar els sons de l'escala. Permetia fer el do sostingut (i també la dotzena, el Sol sostingut) en una posició molt més còmoda. A partir de llavors, els compositors es van interessar molt més en l'instrument. Tot i que amb una certa desconfiança inicial, cada vegada se li donen papers més importants, sempre tenint en compte, que el to de l'obra s'adequés a l'instrument.

El 1808 Jaime Francisco Simiot, fabricant de instruments, afegeix la **setena clau**. A més introdueix claus que permetien fer trinos d'una manera més àgil. També va fer una sèrie de modificacions per evitar que l'aigua<sup>11</sup> no obstruís els forats, i pogués caure sense afectar-ne el so. No obstant, encara no va aconseguir un so prou bonic i brillant.

Mentre Lefèvre buscava la sisena clau, el berlinès Mr.Floth creava un **clarinet de vuit claus**. A partir d'aquest moment es va despertar un gran interès per l'instrument i per millorar-ne el funcionament. Conseqüentment Griessling va afegir-hi la **novena i desena clau** el 1809. També en aquell moment, Baermann, un cèlebre clarinetista el va començar a utilitzar en els



Clarinet de 6 claus

<sup>11</sup>“Aigua”: expressió comuna per designar la condensació del vapor que emetem al tocar l'instrument.

seus concerts i va inspirar-s'hi per fer una gran quantitat d'estudis. Més endavant B.E. Crusell, Lefèvre i Tausch, van construir el **clarinet d'onze claus**.

Arribats a aquest punt, veiem que el clarinet tenia una extensió cromàtica relativa i no podia adaptar-se a totes les tonalitats. Cal però agrair que, fins l'arribada de Müller, del qual parlarem a continuació, aquest compositors fessin tantes aportacions per fer evolucionar l'instrument.

### Sistema Müller o de 13 claus

El 1812 Müller va construir l'anomenat **clarinet de 13 forats o 13 claus**. Tot i que encara era un sistema imperfecte va suposar un gran avanç respecte tots el que el precedien. A més Müller va compondre i publicar 30 exercicis els quals van servir de guia per poder manejar-lo millor. Ell mateix digué: "El clarinet de 13 claus demostra una precisió desconeguda fins al moment i permet accedir més fàcilment al sobreagut i passar d'un registre a un altre sense grans dificultats. Fins ara el Clarinet era el més imperfecte de tots els instruments de vent-fusta".

L'aparició del sistema Müller va suposar una gran evolució en l'estudi de l'instrument. Les seves composicions per orquestra i banda, els mètodes pedagògics i els exercicis de tècnica, es consideren la base de l'estudi d'avui en dia.

### DESENVOLUPAMENT DEL SISTEMA

Müller va haver de fer molts sacrificis per convèncer al món de la importància del clarinet. També és cert però que ell tenia a la seva disposició un grup d'excel·lents artesans per dur a terme el seu projecte.

Una nova disposició de claus:

Müller assegurava que la seva nova disposició de claus donava lloc a un instrument capaç d'interpretar en qualsevol to amb una certa comoditat, atès que utilitzava metodologies i tècniques noves:

- Els seus forats tenien forma d'avellana (fet que encara es manté en els clarinets actuals).
- Les espàtules, en forma cònca, estaven plenes de llana dúctil i folrades amb pell i tenien un forat dorsal que permetia unir-se a la clau. D'aquesta manera permetia que quan la clau estès oberta sortís tot l'aire necessari.
- La disposició de les claus era molt més lògica que totes les que hi havia hagut fins ara. Això ofería, com a resultat directe, un to acústic clarament millorat.



Clarinet de Müller o de 13 claus

Però el primer cop que Müller va mostrar públicament el seu nou instrument al Conservatori de París, li van rebutjar. No obstant, ell era un home de caràcter fort i auster i no va suportar aquest rebuig. Es va dedicar a fer concerts a Anglaterra i Holanda, entre molts altres llocs, on ofería un repertori summament complicat

Aquesta aparició en públic, li va permetre captar l'atenció i l'interès de molts músics. Aquests es mostraven meravellats no tan sols pel nou sistema de l'instrument, sinó perquè també havia suprimit aquell pesat i insegur cordó que unia la canya amb l'embocadura per una brida<sup>12</sup> de metall. A més, els clarinetistes van començar a preocupar-se pels nous resultats d'aquest sistema i van començar a estudiar-lo de manera més profunda.

El nivell dels clarinetistes va millorar considerablement, molts van arribar fins i tot a ser brillants virtuoses. Un exemple n'és H. Baermann, que amb aquest sistema el 1818 va arribar a causar una gran impressió a París.

<sup>12</sup> Brida: peça normalment metàl·lica o de pell que subjecta la canya a l'embocadura del clarinet.

### El sistema Boehm.

Teobaldo Boehm va fer una gran revolució en el seu instrument, regularitzant les proporcions del tub general i posant en harmonia les claus. Va ajustar la situació i el diàmetre dels forats, inventant un enginyós mecanisme d'anelles mòbils, que després es coneixeria amb el nom de **sistema Boehm**. Gràcies a aquest, la flauta ha arribat a un alt grau de perfecció reconeguda per artistes de tot el món.

Els brillants resultats obtinguts a la flauta amb aquest sistema van portar al professor espanyol P.Soler i al fabricant d'instrument Luis Augusto Buffet a aplicar-los a l'oboè i al corn anglès. Tot i l'èxit, no creien que aquest sistema es pogués adaptar al clarinet.

### APLICACIÓ DEL BOEHM AL CLARINET

El 1842 però, Buffet i Hyacinthe Eleonor Klosé, van trobar la manera de dotar al clarinet amb aquest sistema. Van saber mesclar el sistema Müller amb el descobriment de Boehm. Consistia en un sistema d'anelles que permetia tapar diversos forats amb un sol dit. El 1844 en van patentar un model sota el nom de Sistema Boehm.

Aquesta aplicació va comportar grans millores en el funcionament d'algunes claus, i evitava desplaçaments forçats dels dits petits, gràcies a dobles posicions. Això donava precisió a l'instrumentista a l'hora de fer notes lligades i al mateix temps enriquia la seva tècnica. Aquest nou clarinet té **24 forats** dels quals 12 estan oberts per naturalesa i es tapen amb 9 dits.

Tot i que aquest sistema suposava un gran avantatge respecte el clarinet de Müller, a França no es va adoptar amb gaire rapidesa. I si no hagués estat perquè el Conservatori de Paris el va declarar com a instrument obligatori i es va usar en bandes militars, potser mai s'hagués adoptat. El



van adoptar molts pocs instrumentistes puix que tenia l'inconvenient d'haver de fer un estudi especial per aprendre a manejar de nou el mecanisme i la majoria d'ells s'hi mostraven reticents.

Com a solució molts fabricants es van adaptar per construir clarinets que mostrant els avantatges del sistema Boehm conservessin la digitació del clarinet de 13 claus. Lefèvre, Blancou i Triebert van ser alguns dels impulsors d'aquests clarinets híbrids. A partir d'aquests, els quals es van anar polint i rectificant, apareixen clarinets que coneixem actualment.



---

Anelles aplicades pel sistema Boehm a la flauta i al clarinet

### 3. DIFERENTS TIPUS DE CLARINETS I RELACIÓ ENTRE ELLS

Els diferents tipus de clarinets es divideixen en diferents grups i dintre d'ells els tipus de cadascun (informació complementària al annex: apartat A, b)

**Primer grup: SOPRANO AGUT O REQUINT**

- Clarinet en la bemoll (1)
- Clarinet en fa
- Clarinet en mi bemoll (2)
- Clarinet en re

**Segon grup: SOPRANO**

- Clarinet en do
- Clarinet en si
- Clarinet en si bemoll: més conegut i més habitual. (3)
- Clarinet en la

**Tercer grup: DE AMOR**

- Clarinet en sol
- Clarinet en fa

**Quart grup: ALT**

- Clarinet en fa
- Clarinet en mi bemoll (5)



**Cinquè grup: CONTRALT**

- Clarinet en fa (Corno di bassetto) (4)
- Clarinet en mi bemoll

**Sisè grup: BAIX**

- Clarinet en Do (Glicibarífon)
- Clarinet en si bemoll (6)
- Clarinet en la

**Setè grup: CONTRABAIX**

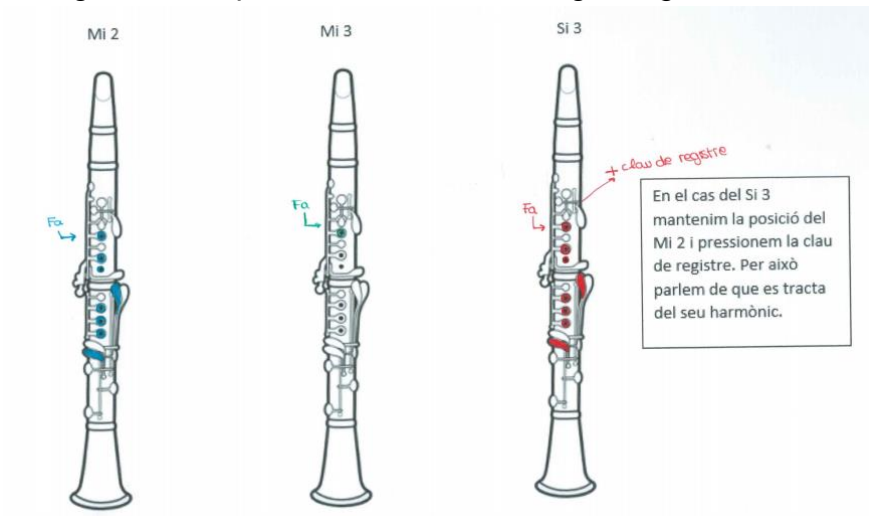
- Clarinet en fa
- Clarinet en mi bemoll (guerrer)
- Clarinet en do (batyphon i pedal)
- Clarinet en si bemoll (bordó) (7)

#### 4. ACÚSTICA DEL CLARINET: UN CAS PARTICULAR.

El clarinet discerneix amb els altres instruments de vent-fusta en la seva acústica. És per això que crec que és important fer una breu referència al funcionament d'aquesta.

##### Què fa al clarinet diferent acústicament?

El clarinet té la característica de "saltar-se" els harmònics<sup>13</sup> parells. És a dir el clarinet fa el primer harmònic, es salta el segon, fa el tercer i així successivament. Això vol dir que, per exemple, si partim d'un Mi 2, i el considerem el nostre primer harmònic, i intentem fer el seu segon harmònic (en el cas del clarinet amb la clau de registre), no obtindrem aquest segon harmònic, que seria l'octava (Mi 3) sinó que serà una cinquena més amunt, és a dir el tercer harmònic (Si 3). Aquest suposarà una dotzena respecte la fonamental. Això no vol dir que el clarinet no sigui capaç de fer aquesta octava o segon harmònic del que parlem, doncs per la disposició dels forats es pot fer sense recórrer a la clau de registre. Seguint amb l'exemple el Mi 3 s'aconsegueix destapant 7 dels forats del registre greu.



Imatge que mostra 3 clarinets amb les posicions de Mi 2, la seva octava Mi 3 i Si 3 el seu tercer harmònic.

<sup>13</sup> HARMÒNIC: és una de les freqüències que componen un so. Es tracta d'un múltiple d'enter de la freqüència fonamental de l'ona. Per exemple, si la freqüència fonamental és  $f$ , els harmònics tenen freqüències  $f, 2f, 3f, 4f$ , etc.

### Però per què passa això?

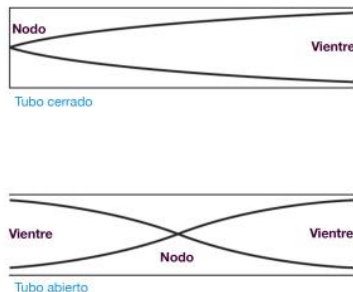
Tots els instruments de vent estan constituïts per un **tub sonor**. Tots aquests instruments contenen una columna de gas capaç de ser excitada per produir un so. Hi ha dos tipus de tubs:

- **Tubs oberts:** aquells que tenen ambdós extrems oberts.
- **Tubs tancats o semioberts:** només disposen d'un sol extrem obert.

El moviment de les partícules gasoses que vibren a dins del tub, degut als canvis de pressió que produïm en l'aire al bufar per l'embocadura, té la mateixa direcció que el desplaçament de l'ona que es produeix. Ens trobem doncs, davant d'**ones estacionàries longitudinals**, és a dir, ones que es propaguen al llarg del tub i es reflecteixen als extrems. La reflexió es produeix una mica més lluny del final del tub doncs l'ona entra en contacte amb l'atmosfera i es propaga en totes les direccions.

Si parlem d'un cas hipotètic d'un cilindre perfecte, sense orificis i amb una secció estreta comparada amb la longitud de l'ona podem trobar amb dos supòsits:

- En els tubs tancats els extrems tancats sempre seran **nodes**<sup>14</sup>
- En els tubs oberts la reflexió és més complexa. Quan el tub és estret en comparació a la longitud d'ona es produeix un **ventre**<sup>15</sup> en aquest extrem.

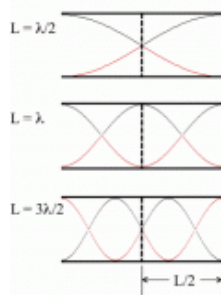


<sup>14</sup> Node: zona on les molècules xoquen entre elles per transmetre l'energia sonora i la pressió i la densitat són màximes.

<sup>15</sup> Ventre: zona on les molècules es separen i per tant la pressió i la densitat són mínimes.

Aquesta columna s'excita per mitja d'una embocadura que comunica el moviment de vibració a un element vibrant (com una llengüeta, els propis llavis, o l'aire). Els forats situats al llarg del tub tenen la funció de dividir la columna gasosa en segments. D'aquesta manera aconseguirem una freqüència pròpia. És un procés semblant al d'una corda, on recolzem el dit i l'escurcem perquè soni a una major freqüència.

A partir d'aquí cal diferenciar entre els tubs oberts o tancats. Un exemple de tub obert seria una flauta. Aquesta té els dos extrems oberts a l'atmosfera i això crea ventre en cada extrem. Això farà que es formin harmònics de tipus simètric. L'ona fonamental a dins del tub suposarà la meitat de la longitud real de l'ona.



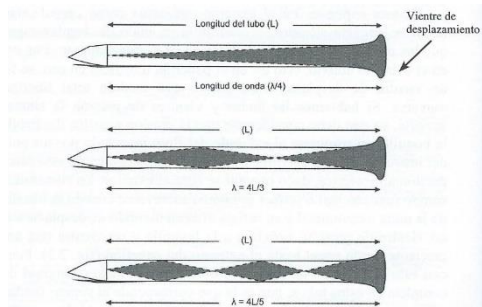
En el so fonamental: al centre hi ha un node i un ventre a cada extrem.

En el segon harmònic: es produiran 2 nodes i 3 ventres.

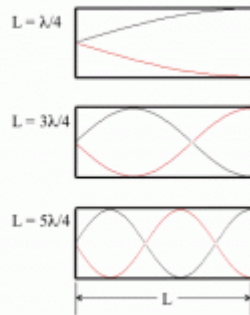
En el tercer harmònic: es produiran 3 nodes i 4 ventres.

I així successivament, sempre seguint aquest esquema simètric

En canvi el clarinet es tracta d'un tub tancat o semiobert, atès que només es troba obert a l'atmosfera per la part posterior, a la campana. Això fa que quan exercim pressió dins del tub no es produeixi la mateixa pressió en l'extrem tancat (el qual no estarà en contacte amb l'atmosfera) i l'extrem obert (que sí que ho estarà). Conseqüentment es formarà un node en l'extrem tancat i un ventre en l'extrem obert.



Això es tradueix en els harmònics. El fet de no seguir una estructura simètrica fa que l'ona dins del tub ja no suposi la meitat d'aquest, sinó una quarta part. Això fa que tots els harmònics parells, on estan obligats a coincidir dos nodes o dos ventres als extrems, no siguin possibles.



En el so fonamental: un extrem està obligat a tenir un node i l'altre tindrà un ventre.

En el segon harmònic: es produiran 2 nodes i 2 ventres

En el tercer harmònic: es produiran 3 nodes i 3 ventres.

En aquest cas sempre tindrem el mateix nombre de notes que de ventres.

### **I per què el saxòfon, l'oboè o la trompeta, que també són instruments de tub semiobert, poden fer els harmònics parells?**

Fins ara hem parlat d'instruments cilíndrics, però també trobem instruments amb forma cònica, que és el cas del saxòfon i l'oboè. En un tub cilíndric les variacions de l'amplitud són constants, en canvi, en un de cònic, són decreixents, per la manera com es propaga el so. Per tant, com més lluny ens trobem de la font sonora, més dèbil és la intensitat del so i per tant menor és l'amplitud d'ona.

Així els sons produïts en un tub cònic tancat són equivalents als d'un tub cilíndric obert, atès que en l'extrem obert es produeix gairebé un node. D'aquesta manera la longitud del tub és molt similar a la meitat de la longitud d'ona igual que als tubs cilíndrics oberts.

La trompeta és un instrument meitat cilíndric meitat cònic però es comporta com un tub cònic.

## 5. EL CLARINET: PARTS

Un cop coneguda la història del clarinet, i la seva evolució, els tipus de clarinets que coneixem actualment i la seva acústica, és necessari tenir consciència de les seves parts, i de quina funció fa cadascuna. Sempre fent referència al clarinet soprano en si bemoll.

Ens centrarem en les parts fonamentals de l'instrument, les que el formen:

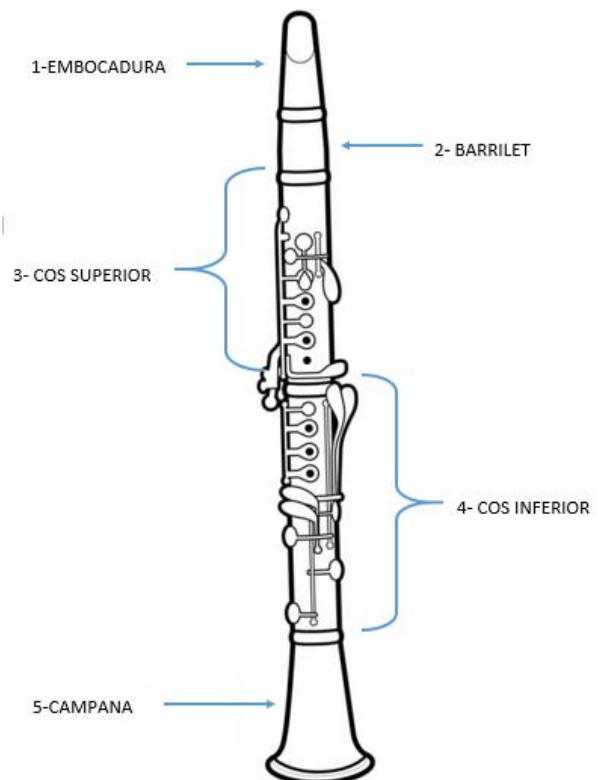
1) **Embocadura:** es tracta de l'excitador de la columna d'aire de l'instrument. Està format per la embocadura com a tal, la canya i la brida que uneix les dues anteriors.

2) **Barrilet:** uneix el cos superior i l'embocadura. Amb aquesta peça es controla i regula l'afinació de l'instrument.

3) **Cos superior:** conté la meitat dels orificis i les claus de l'instrument. És on es situa la clau de registre.

4) **Cos inferior:** és on es troben la resta dels orificis i claus del clarinet. És la part per on es subjecta.

5) **Campana o pavelló:** el pavelló o campana aporten ressonància al so de l'instrument.



## Part teòrica específica

Aquesta part del treball, a diferència de l'anterior, va enfocada concretament a la part que jo he volgut investigar. Intenta establir, primer de manera genèrica, i després basant-se en opinions de professors i llicenciats en l'instrument, quina és la manera correcta de tocar l'instrument, a través de normes bàsiques o consells.

### 1. PEDAGOGIA DEL CLARINET

Aquesta primera part, queda dividida en dos: per una banda parlarem del que actualment es considera correcte a nivell general, i per l'altra parlarem de les diferents escoles o sistemes d'aprenentatge de clarinet.

#### **Normes o consells per a la pedagogia del clarinet.**

Abans de començar cal partir de la base que tothom pot arribar a tocar el clarinet, tot i que sí que és cert, que existeixen certes facilitats o condicions que fan aquesta tasca més senzilla. Es tracta de tenir una bona posició de les dents, perquè el fet que aquestes siguin desiguals pot dificultar una mica la posició de l'embocadura. Per un altre cantó, com en qualsevol altre instrument, una bona capacitat lectiva, sentit rítmic i expressió i sentit musicals també es consideren fonamentals.

#### POSICIÓ CORRECTA DEL CLARINETISTA

El primer que l'alumne ha d'aprendre és que una bona posició és aquella que es basa en la **naturalitat**, i no per al contrari una posició rígida ni forçada. A vegades tendim a pensar que una posició tensa, pot semblar més correcta, pel fet que així mantindrem l'esquena recta. Es tracta d'un pensament evidentment equivoc, atès que no estan relacionades una postura correcta, on mantindrem una bona postura dorsal, amb una posició tensa que pot derivar justament a problemes d'esquena en un futur.



La **caixa toràctica** ha d'estar lliure per deixar funcionar amb llibertat els pulmons. No podem obstruir doncs, la zona de l'abdomen ni del pit, amb males postures, que sobretot es donen quan toquem asseguts.

Els peus han d'estar lleugerament apartats o oberts, a l'alçada de les espatlles i no empegats al cos, fet que repercuteix directament a una bona posició de l'esquena, on també hi juguen un paper essencial els colzes, els quals han d'estar lleugerament separats del cos.

En quant a les mans, la mà dreta és l'encarregada d'aguantar l'instrument, amb el dit polze. És un factor que per aquells que s'inicien amb l'instrument a vegades resulta difícil, puix que han d'aguantar tot el clarinet per un sol punt. És important evitar que agafin la mala costum de subjectar-lo per un altre lloc. Els dits, seguint amb la retòrica de la posició natural, cal que també estiguin relaxats i lleugerament corbats sobre els forats o les claus, perquè si mantenim els dits tensos, limitarem la nostra agilitat tècnica amb l'instrument.

El clarinetista mantindrà el clarinet en un **angle de 40°** respecte la vertical del cos, considerant que és la posició més indicada per obtenir un so natural. S'aconsella estudiar de peu, amb la partitura en un faristol alt, a l'alçada dels ulls, doncs és important evitar inclinar excessivament el cap, fet que pot repercutir directament a les cervicals i a la columna. Tot i així si l'alumne es troba cansat, o esta tocant en una agrupació, també pot tocar assegut. Aquest fet no eximeix a l'estudiant de mantenir la columna recta i el cap també. Per fer-ho és important que s'assegui a sobre els isquis, a la punta de la cadira, deixant a la zona abdominal la màxima llibertat possible.

### POSICIÓ DE L'EMBOCADURA

També és molt important, per a qualsevol instrumentista de vent, tenir una bona **posició de l'embocadura**. La posició correcta, en el cas del clarinet, consisteix en doblegar lleugerament el llavi inferior per sobre les dents del maxil·lar inferior, com si aquest les "folrés". Per entendre-ho, el llavi actua com a coixinet entre la canya i les dents. Un cop la canya està col·locada sobre el llavi inferior tanquem la boca deixant reposar les dents del maxil·lar superior directament sobre l'embocadura, a un centímetre de l'extrem.

La canya va unida a l'embocadura i la seva missió és acomodar-s'hi perfectament. Cal deixar entreveure, per sobre l'embocadura, un petit marge d'un centímetre i mig de canya perquè la punta quedi oberta i pugui vibrar sense dificultat.

Cal saber que l'embocadura es fabrica amb diferents obertures segons el sistema i la marca a la que correspon: pot ser més oberta o més tancada, més llarga o més curta i més gruixuda o més prima. Així doncs, la posició que nosaltres fem, dependrà del tipus d'embocadura.

### COM PRODUIR UN BON SO

La llengua juga un paper molt important a l'hora de produir el so. Aquesta va col·locada a la punta de la canya i en el moment que se'n separa el so es produeix.

La llengua no ha de colpejar la canya sinó que simplement es retira per deixar pas a la columna d'aire. Aquest acte el podríem exemplificar establint un símil amb les síl·labes DU o TU que fem a l'hora de parlar. Així es produeix el que anomenem atac<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Atac: El començament del so, el punt de partida de qualsevol frase o fragment musical.

Un cop sabem emetre un so amb facilitat, el següent pas és aconseguir una bona **sonoritat** (entenen per bona una sonoritat dolça, flexible, bonica, fàcil...). Això només es pot aconseguir practicant diàriament. Cal estudiar doncs sons llargs que ens permetin escoltar-nos, també fer escales lentes i series d'interval·ls. Una altra bona opció és treballar els estudis de forma lenta.

És important evitar els sons nassals, atès que aquesta sonoritat no s'adapta a l'orquestra, ni a la música de cambra ni a la sonoritat de banda. Contràriament, una sonoritat rodona i amb un timbre ric i ample està molt ben apreciada per tot tipus d'estils musicals. Un bon solista d'orquestra es considera que ha de tenir la capacitat d'adaptar la seva sonoritat a tot tipus de repertori.

### LA RESPIRACIÓ

Per poder expulsar l'aire correctament primer de tot cal agafar-lo bé. S'ha d'aprendre a dur a terme una bona respiració de manera progressiva. Cal cuidar-la des del principi i mirar que surti de forma natural. L'aire s'ha d'agafar per la boca perquè és la via que permet agafar més quantitat d'aire en menys temps.

És evident que l'òrgan principal per la respiració són els pulmons. Cal situar l'aire a la part més baixa dels pulmons on són més amples, i per tant hi cap més aire. A més en aquesta zona es situen els músculs abdominals que s'encarreguen de controlar la voluntat de sortida de l'aire. Això és el que anomenem respiració diafragmàtica. És el tipus de respiració que el professor ha de recomanar, atès que se suposa que és la més profitosa i completa. Aquesta respiració no violenta la nostra figura i a més ens permet omplir totes les cavitats. Un consell que es dona als alumnes a l'hora de controlar la respiració és que no han d'inflar el pit ni el ventre sinó que han de trobar lloc per l'aire als costats del tronc, a sota de les costelles flotants. Per això és molt important que el tronc estigui recte tant si estem asseguts com drets.

### COM FER PROGRESSAR L'ALUMNE

Durant les primeres sessions el novell instrumentista, sobretot si fa clarinet perquè ho ha escollit, estarà ansiós per aprendre a tocar aquest nou instrument i els professors han d'aprofitar això, no només per ensenyar-li els principis bàsics, sinó per crear un vincle de confiança entre el professor i l'alumne, propiciant un clima agradable a l'aula.

A la primera classe o lliçó es començarà amb la presentació de l'instrument i les instruccions per muntar-lo i desmuntar-lo. També la importància de netejar-lo correctament i amb cura. És important que durant la primera classe l'alumne aconseguixi fer sonar l'instrument per adonar-se que és una tasca fàcil.

Les primeres lliçons estaran basades en 3 o 4 sons situats entre el Do 3 i el La 3, doncs són els sons que, tant per posició com per pressió del llavi, són considerats més senzills d'executar. El professor es pot valdre de cançons populars que l'alumne conegui.

En les sessions següents l'alumne anirà progressivament incorporant l'altra mà i agafant una certa agilitat en el canvi de notes. És fonamental però que l'alumne no perdi o descuidi aquells consells que el professor li ha anat donant i que anteriorment han practicat junts.

Cal combinar cançons o exercicis que l'alumne conegui amb exercicis que permetin treballar aspectes melòdics, tècnics, de sonoritat.. això farà que l'estudiant no perdi la motivació.

### La tècnica i el mecanisme

Si parlem de tècnica ens referim a la totalitat de medis i recursos per poder abordar tots els aspectes interpretatius de la música, en canvi el mecanisme és el domini del instrument a través de diferents exercicis, és a dir, saber fer

funcionar el clarinet. Per tant, entre altres, la tècnica aborda el mecanisme (com també el estil, la dinàmica...). Un bon clarinetista ha de tenir una tècnica apurada, ràpida, àgil i lleugera. Dominar correctament el mecanisme dóna una sensació de facilitat.

Per aconseguir una bona tècnica cal practicar els estudis de manera lenta i sense precipitar-se. Els primers estudis han de permetre que progressivament l'alumne vagi guanyant sincronia entre els seus dits, independència entre cada mà, i fluïdesa a l'hora de tocar.

### Tècniques concretes

En aquest apartat s'inclouen tècniques d'interpretació concretes, que es considera imprescindible que un clarinetista sàpiga distingir. Són molt importants tant per a la tècnica com per interpretar correctament el caràcter que pretén transmetre la peça o fragment.

L'**Stacatto** ens indica que les notes han de estar separades entre si, soltes. També se les anomena notes picades. Aquesta tècnica s'aconsegueix recolzant la punta de la llengua sobre la canya i després retirant-la ràpidament (fent un efecte assemblat a quan pronunciem la paraula TU). Per millorar aquesta tècnica, se'ns ofereixen exercicis tècnics específics, i es recomana començar-los lentament i anar augmentar la velocitat de manera progressiva.

El **lligat** és la successió de notes sense cap articulació o pronunciació. Això s'aconsegueix mantenint la columna d'aire amb una pressió o velocitat apropiada al mateix temps que van succeint les notes. La primera de la successió d'aquest grup de notes cal pronunciar-la (picar-la suaument). És més senzill mantenir un lligat quan les notes són en graus conjunts o la seva distància és relativament curta, i la seva dificultat augmenta quan es tracta de salts llargs i canvis de registre.

En la música no només hi ha picat i lligat sinó que la majoria de les vegades es tracta de la combinació dels dos, és el que s'anomena **articulació**. L'articulació pot tenir múltiples combinacions, i aquestes aporten una gran varietat a les frases musicals. Tot i que és important tenir en compte les articulacions cal evitar que aquestes trenquin la frase i el fil musical que forma.

### Escoles de clarinet

No podem parlar però de mètodes d'ensenyament sense conèixer les escoles i els distints mètodes a nivell genèric. Parlarem de les dues escoles més rellevants, la francesa i la alemanya.

L'escola francesa, en part, apareix gràcies al clarinetista Joseph Beer. Es dona molta importància al sistema Boehm. Aquesta escola busca un so molt timbrat i brillant amb una gran expansió i projecció, en conseqüència utilitza una embocadura molt oberta, una canya suau i de forma bastant rectangular que permeti una resposta ràpida i fàcil. Recomana la brida de metall.

En referència a l'estil interpretatiu, busca la facilitat, senzillesa i la naturalitat. Vol aconseguir una gran expressió sense haver de forçar.

En canvi l'escola alemanya, que és aquella sobre la qual Mozart va escriure alguns dels seus concerts per clarinet, destaca per la seva obscuritat i calidesa sonora. Es tracta doncs d'un so compacte i dur. És per això que recomana l'ús d'una embocadura més tancada, amb una canya més resistent tot i que més estreta, amb una velocitat de resposta lenta i una articulació pesada i pastosa.

L'estil interpretatiu alemany és un estil molt expressiu, que busca l'aproximació al so vocal i es centra molt en el discurs musical.

## 2. ENTREVISTES A PROFESSORS

Trobat insuficient un mètode generalitzat per a la pedagogia del clarinet, vaig trobar necessari conèixer l'opinió de diferents professors, tant per contrastar les normes vistes fins ara, com, també, per conèixer metodologies i sistemes diferents.

### ENTREVISTA A ROGER CUCURELLA:

- En Roger toca el clarinet, el saxòfon, i la gralla entre altres. No només els toca, sinó que a més n'és professor.
  
- ✓ **Llibres o partitures:**
  - No fa referència a títols de llibres concrets. Varia segons l'alumne i el mètode d'aprenentatge.
  - Fa referència a la utilització d'estàndards de jazz.
  - També empra peces de registre clàssic.
  
- ✓ **Canya:**
  - Recomana també una canya de mida 1,5 o 2.
  - És partidari d'utilitzar una canya una mica més dura d'entrada i si cal llimar-la.
  
- ✓ **Procés d'aprenentatge:**
  - La **postura del cos**. És partidari que toquin drets. Si són petits i el clarinet els pesa, recomana una corretja per subjectar-lo.
  
  - **Tècnica emprada**. Segueix un patró en què primer fa aprendre a l'alumne el nom de les notes i a identificar-les al clarinet. Després treballa l'agilitat.
  
  - Recomana que toquin com abans millor en **grups o combos**.

## ENTREVISTA A RAFEL LLOBET:

- En Rafel és professor de l'escola municipal de música i del Conservatori a la Seu d'Urgell. És el meu professor de clarinet des de fa 11 anys.
- ✓ **Llibres o partitures:**
  - Per als alumnes que comencin des de zero recomana:
    - ➔ "Aprende con el Clarinete" de Cruz-Puchol-Bou.
    - ➔ "The clarinet" de Friederick J. Thruston
    - ➔ "Méthode complète de clarinette" de H. Klosé.
  - Descarta però l'ús de quadern durant el primer mes.
  - Recorre a cançons populars per als alumnes més petits
- ✓ **Canya:**
  - Recomana les canyes Vandoren del número 1,5 o 2, depenent de l'embocadura de l'alumne.
- ✓ **Procés d'aprenentatge:**
  - Destaca aspectes com:
    - ➔ La **canalització de l'aire** cap a l'instrument, de no acumular aire a les galtes.
    - ➔ La **posició de la embocadura**. Recomana fer un petit somriure amb l'instrument a la boca, així mantindrem la tensió òptima.
    - ➔ La **respiració**. Insistència en la respiració diafragmàtica. "Has de respirar per la panxa, no aixequis les espatlles".
    - ➔ **Obrir bé el coll** per obtenir un so més ple i nítid.
    - ➔ La **posició dels dits**. Va introduint les posicions progressivament. Al principi treballa només el registre greu. Insistència en el fet de tapar bé els forats, per evitar que l'instrument xiuli o no soni correctament.
    - ➔ La **posició del cos**. Aconsella tocar dret, amb l'esquena recta i equilibrant el pes entre els dos peus. Insisteix en evitar el recolzament en un sol peu. Si cal tocar assegut cal fer-ho amb l'esquena recta i el cul a la punta de la cadira.



**ENTREVISTA A IMMA UDINA:**✓ **Canya:**

- Coincideix en utilitzar canyes del 1,5 i del 2 per alumnes més grans. És partidària de la marca Vandoren.
- Insisteix molt en la col·locació i la cura de la canya.

✓ **Procés d'aprenentatge:**

- La **posició l'embocadura**. Insisteix en què vigilin a l'hora de folrar les dents de baix, del contrari es poden fer mal al llavi. L'alumne ha de poder trobar la quantitat d'embocadura que ha de tenir a la boca, perquè li resulti més senzill.
- **La posició del cos**. Pels alumnes que toquen el clarinet en una posició molt vertical els recalca que aixequin l'instrument. En canvi pels que aixequen massa el clarinet, els insisteix en què el baixin una mica i notaran que el so els surt més fàcilment.
- **Tècnica emprada**. Un cop ensenyades les notes bàsiques, ensenya les notes amb doble digitació només amb una de les dues. Fins més tard, amb la introducció de l'escala cromàtica, no introdueix les dues.

## Part pràctica

Aquesta és la que jo considero la part fonamental o l'objectiu del meu projecte, atès que tota la recerca vista fins ara, va encarada a resoldre de la millor manera possible aquesta part. La meva idea inicial, era poder combinar dues de les meves passions: el clarinet, el meu instrument des de fa onze anys, i l'ensenyament un dels meus objectius de futur. És per això que amb el meu tutor vam arribar a la conclusió que la millor combinació podria tractar-se de fer classes de clarinet a joves que poguessin estar-hi interessats. Jo utilitzaria diferents mètodes pels diferents grups d'alumnes i arribaria a la conclusió de quina era la millor manera, o el mètode més eficaç per ensenyar clarinet, sent una metodologia en part extrapolable a qualsevol altre instrument de vent.

### 1. DISSENY I PLANIFICACIÓ

#### Idea i inicis del projecte.

Com ja he esmentat a la introducció, la meva idea inicial per al projecte era fer classes a diferents grups d'alumnes i a partir d'aquí treure conclusions sobre quina és, sempre subjecta a les circumstàncies i als tipus d'alumnes, la millor manera per ensenyar i per aprendre clarinet.

Per trobar els alumnes, amb el meu tutor vam decidir buscar nois de l'institut que estessin disposats a fer aquest curs. De tots els que es van mostrar interessats, vam fer una petita selecció. Pel material em vaig ajudar tant de llibres o peces amb les que jo havia treballat com també material que el meu professor de clarinet em va facilitar. Vam decidir fer les classes a l'institut, en una aula amb un piano, fet que em va facilitar molt la tasca.

Finalment vam establir un calendari amb 12 setmanes de classe, amb una hora de durada cadascuna.

## Perfils dels alumnes

Com he dit anteriorment, per començar es tractava de trobar alumnes que estessin disposats a rebre classes de clarinet. Vaig establir dos perfils oposats d'alumnes. Els del primer grup, alumnes que no tinguessin coneixements musicals previs, o que en tinguessin molt pocs, referint-me a coneixements musicals com agilitat en la lectura de notes, saber els tipus de compassos... Per tant a l'hora de demanar participació, vam "descartar" tots aquells alumnes que tinguessin una base musical o que toquessin un instrument. D'aquest grup vam escollir 3 alumnes que van fer classes col·lectives:

### CARLOTA

La Carlota és una noia de 12 anys que estudia primer d'ESO. Abans de començar les classes tenia una base musical molt petita, tot i que en la lectura de notes es defensava prou bé. És una noia estudiosa, molt constant en el que fa i molt responsable en quant a l'assistència a les classes, a l'estudi a casa i a la cura del material. Això ha fet que fos una de les alumnes que va evolucionar de molt bona manera durant el curs.

### ANÍBAL

L'Aníbal, igual que la seva companya, estudia primer d'ESO i té la seva mateixa edat. En el seu cas, tot i que té una manca de base musical, té un sentit musical o una oïda realment espectacular. Durant les classes mostrava qualitats naturals molt favorables per tocar no tan sols el clarinet sinó qualsevol instrument. Va ser però la falta de perseverança durant el curs, inclús en algun moment la falta de motivació el que va fer, que el seu rendiment baixés en certa manera.

### YUNESS

El Yuness també del mateix curs i edat, va ser l'alumne amb un perfil més curiós. Per una banda manifestava dificultats a l'hora de concentrar-se en el que féssim, però per l'altra un cop aconseguia cridar la seva atenció, mostrava una capacitat resolutiva i una memòria realment molt bones. Durant el curs es va fer mal a la mà i per tant vam perdre dues setmanes, fet que va endarrerir una mica el seu ritme de treball.

El perfil en canvi del segon grup era d'alumnes amb una bona base musical. Vam buscar per tant alumnes que ja toquessin un instrument, que no fos de vent però, pel fet que podia suposar una facilitat afegida. L'edat, en aquest cas, ja no es va tenir en compte.

Aquest grup el formava només un alumne:

### HERMES

Ell és un noi de 16 anys que toca el violí des de fa 4 anys. Té una base de lectura i de solfeig en general molt bona. És un noi molt auto exigent, i molt perseverant. Això va fer que els resultats es notessin de seguida. El fet però, de "no tenir competència" potser va fer que en alguns moments es relaxés massa.

## Disseny d'un pla previ

Abans de iniciar les classes, vaig decidir dissenyar dos plans previs (annex apartat B, a) en què vaig establir i ordenar tot allò que havien de cursar, o almenys allò que en aquell moment tenia la intenció que fessin. Van ser dos plans totalment distints, en què vaig dividir les classes en 6 blocs: el de escales, el de exercicis tècnics, el d'exercicis d'afinació, el d'exercicis melòdics, el de duets o partitures en grup, i els que jo vaig anomenar "exercicis premi" (exemples al annex apartat B, b).

### ESCALES

És essencial dedicar una part de les classes a treballar les notes dels instrument, conèixer algunes escales bàsiques i sobretot associar posicions amb notes a l'escala. En el cas del primer grup, aquesta part la vaig enfocar sobretot a conèixer les notes i a relacionar-les amb la posició corresponent. En canvi en el segon grup, aquest apartat es basava més en realitzar escales senceres de manera concreta, atès que la lectura de notes es donava per sabuda.

### EXERCICIS TÈCNICS

Una part fonamental de tocar un instrument és poder tenir una certa agilitat per realitzar l'obra o la peça que se'ns dona. En el primer grup vam enfocar aquest aspecte d'una manera més camuflada, perquè no els diria que feien exercicis tècnics, sinó que aprofitaria cançons populars que continguessin intervals que estàvem treballant perquè inconscientment ho fessin. En canvi en el segon grup vaig voler concretar molt més, treballant exercicis tècnics específics per els intervals i basats en la repetició.

### EXERCICIS DE SONORITAT O D'AFINACIÓ

En aquest bloc, vaig establir exercicis molt semblants per ambdós grups. Treballaríem l'afinació amb notes llargues, amb un suport de piano per facilitar-ho. També inclouríem el fet de canviar d'interval de manera afinada i el més "neta" possible.

### EXERCICIS MELÒDICS

Tot i la importància de la tècnica, no cal oblidar que tocar un instrument és un art, i que s'ha de tractar també aquesta part. És per això que vaig dedicar una estona a trobar fragments de peces o cançons populars que poguessin adequar-se al seu nivell. Això pretenia també que desenvolupessin un so més acurat i adequat a la peça.

### DUETS O PECES EN GRUP

També es important per a un músic saber tocar acompanyat. Així que vaig buscar algunes peces que es poguessin fer a mode de duet o a tres veus. La idea era que jo fes una de les dues veus i ells l'altra. Aquest bloc els serviria a l'hora per més endavant tocar en qualsevol agrupació.

### EXERCICIS "PREMI"

Finalment un cop dissenyat el pla, vaig notar que calia una part també molt important, que l'alumne es sentís motivat. Així que vaig decidir que dedicaria una estona, per dedicar a melodies, cançons o fragments que el propi alumne proposés perquè així en part es sentís involucrat en el seu propi aprenentatge i per aconseguir aquest punt de "motivació" i de ganes de treballar a les classes.

## 2. EVOLUCIÓ DEL PROJECTE

Aquest apartat mostra l'evolució de cada alumne durant el projecte. Per poder mostrar uns resultats més concrets, vaig decidir dividir el projecte en dos blocs de sis setmanes, fent una petita avaluació i síntesi al final de cadascun d'ells.

### **Bloc 1: sis primeres setmanes**

#### **→ GRUP 1:**

Els tres alumnes d'aquest grup van treballar en classes comunes d'una hora. Perquè la classe fos fructuosa, vaig creure necessari dedicar un temps a exercicis col·lectius i un altre a atenció individualitzada.

En aquestes primeres classes, vaig decidir seguir una dinàmica molt més intuïtiva amb l'instrument, atès que ells no havien treballat ni lectura de notes ni ritmes abans. Vaig aprofitar aquesta circumstància per treballar la part sensitiva: relacionar el nom de les notes amb la posició dels dits, treballar exercicis de respiració a través de jocs dinàmics, treballar l'afinació amb suport de piano, i seguir la pulsació d'un metrònom per desenvolupar el sentit rítmic. Això serviria per quan més endavant, comencéssim amb la lectura.

En l'última classe d'aquest bloc vaig fer una petita prova. L'objectiu d'aquesta era que a través del coneixement i les destreses adquirides fins llavors, ells mateixos fossin capaços de vèncer dificultats tècniques. Jo vaig posar unes qualificacions, però només eren simbòliques.

En l'evolució de cada alumne faig especial atenció a la primera classe, doncs em vaig adonar de la seva transcendència. Aquella marcà el punt de partida de la resta del projecte.

### CARLOTA

Durant la primera classe, la Carlota va aconseguir fer sonar l'instrument de seguida, tot i que la embocadura i la projecció del aire òbviament no eren les adequades. Aquell mateix dia, vam treballar un fragment de la cançó Frère-Jacques i ella va mostrar molt esforç.

A mesura que avançaven les setmanes, la Carlota es mostrava molt implicada, estudiava molt a casa i venia a les classes amb la feina feta. Això va fer que, a nivell tècnic, avancés a un bon ritme.

Un dels riscos d'avançar a aquest ritme, és que a vegades, tot i que la digitació i la tècnica són bones es descuiden aspectes fonamentals com la posició de l'embocadura, el so de l'instrument o la respiració. Això és el que, en part, li va passar a ella. Cap a la tercera classe, em vaig adonar que tot i que feia bé les notes, es cansava molt a l'hora de tocar un fragment molt curt, i la embocadura no era estable i en conseqüència el so no era bo. A partir d'aquest moment, vaig decidir, emprar una part de la classe a rectificar aquests aspectes, i sobretot ser-hi molt insistent durant l'execució dels exercicis.

Si hagués de destacar uns dels aspectes que va resultar potser més complicat de superar per ella, seria el fet de seguir el metrònom.

Però com hem dit abans, la iniciativa de treballar exercicis concrets per millorar certs aspectes la van ajudar molt. El simple fet d'al·ludir al joc o dinàmica que havíem treballat anteriorment, feia que corregís l'error que estava cometent d'una manera molt més eficaç.

En resum, al final d'aquest bloc la Carlota havia mostrat una bona evolució. Quedava encara polir certs aspectes tècnics i sobretot millorar un aspecte molt important, la confiança en ella mateixa. Durant aquests mesos estava



molt insegura amb tot el que feia, i li semblava que les coses mai estaven prou bé. Va ser un dels meus principals objectius de cara al segon bloc.

### ANÍBAL

L'Aníbal durant la primera sessió va mostrar característiques molt diferenciades als seus companys. Va ser l'últim de fer sonar l'instrument, però perquè que es va centrar molt en adquirir una bona posició de l'embocadura des del primer moment. Va aconseguir treure un bon so, i fins i tot, fer algunes notes picades, fet gairebé impensable durant la primera classe.

Estava clar que, tenia aptituds naturals per la música en general, puix que treballava molt bé per imitació i aconseguia afinar prou bé quan treballàvem notes llargues. En canvi, no va desenvolupar tant l'aspecte tècnic, és a dir era menys àgil amb l'instrument, per la falta de treball a casa. La respiració, que no acabava de ser del tot correcta, no li permetia treure un so suficientment fort o brillant.

M'agradaria destacar que en una classe, va ser capaç de "treure" una cançó provant amb diferents notes que havíem après aquell dia. Això em va impressionar molt, doncs en aquell moment disposava de molt pocs recursos per fer-ho.

Concloent, diria que l'Aníbal era un noi amb unes habilitats musicals molt bones i que calia que simplement algú li donés els recursos perquè aquestes sortissin a la llum. De cara al segon bloc, em vaig proposar incentivar la seva motivació i fomentar el treball a casa en el seu cas.

## YUNESS

En la primera classe, el Yuness, va fer sonar l'instrument molt ràpidament, i de seguida va voler aprendre unes posicions bàsiques. L'afany per voler aprendre les coses molt ràpidament, va fer que descuides aspectes com la posició de l'embocadura, la respiració o la posició de les mans al clarinet.

Durant les primeres classes sí que mostrava un gran interès, però a mesura que el projecte va anar avançant, em vaig adonar que tenia dificultats per mantenir una atenció continua, i que a vegades no responia al que se li demanava que fes. A més no duia un treball constant a casa.

Per intentar millorar això vaig decidir canviar certs aspectes. Atès que amb els seus companys no era capaç de concentrar-se, alguns dies es quedava després que marxessin els demés i en 10 minuts de concentració era capaç de fer tot el que en una hora no havia pogut fer.

Va ser a partir d'aquí, que el Yuness va mostrar un punt d'inflexió. Quan es concentrava en un aspecte mostrava una gran capacitat resolutive. A més també vaig descobrir que tenia una gran memòria visual, fet que en la lectura de notes posterior, l'ajudaria molt. A més també vaig ser molt insistent en la necessitat de treballar a casa si realment volia millorar.

En resum, tot i que la seva tècnica i so encara s'havien de millorar, durant aquestes sis setmanes va mostrar grans progressos i a més vam aconseguir resoldre aspectes realment importants: la concentració a les classes i la continuïtat en l'estudi.

**→ GRUP 2**HERMES

L'alumne d'aquest grup, que com hem dit ja tenia coneixements musicals previs, va seguir un programa d'estudis totalment distint. A més feia les classes sol, disposava de tota la meva atenció. Partint d'aquesta base, vam utilitzar partitures des del primer dia, i de seguida va relacionar les posicions del clarinet amb les notes al pentagrama.

Sí que és cert, que per mi, ja hi havia una gran part de la feina feta en aquest cas. Per dir-ho d'alguna manera, jo i ell ja parlàvem el mateix idioma, i entendre'ns a nivell musical era molt més senzill. Així que d'entrada vaig voler desenvolupar un programa molt més exigent a nivell tècnic.

L'Hermes, durant la primera classe, va trigar una mica en fer sonar l'instrument. Vaig observar que ell cercava la posició més correcta per fer-ho.

Durant les sis setmanes va avançar a molt bon ritme. Responia molt bé a les explicacions, i va superar amb escreix les expectatives de la programació que jo havia fet prèviament. Tot i així, el fet que estigués subjecte a una partitura, feia que en certes ocasions no pogués concentrar-se tant en la digitació correcta d'aquella nota o en mantenir una respiració adequada.

Així doncs, de cara al segon bloc, em vaig plantejar centrar-me més en aspectes com la respiració, l'embocadura i la digitació entre altres, encara que no féssim tantes peces.

## Bloc 2: sis darreres setmanes.

### → GRUP 1

Aquest segon bloc va prendre com a punt de partida una breu classe de llenguatge musical. Això permetria als alumnes tenir una base de lectura de notes i ritmes per poder fer front a una partitura. En aquesta classe van aprendre a llegir les notes bàsiques en el pentagrama, i a distingir compassos. A partir d'aquesta sessió, vaig anar introduint-los partitures que els permetrien treballar aquests aspectes.

La meitat de les classes d'aquest bloc van enfocades a un objectiu final, preparar una melodia per tocar a l'orquestra de l'institut per Nadal. Aquesta cançó em va servir també per avaluar la seva evolució.

### CARLOTA

La Carlota en aquest segon bloc es mostrava més segura, doncs veia que la feina feta començava a donar resultats.

A la classe de solfeig, va mostrar una agilitat afegida a l'hora de llegir les notes. Em va dir que a primària havia fet una mica de lectura de notes i això li va facilitar la feina. Comptar compassos li va costar una mica, però de seguida se'n va sortir, i ho va posar en pràctica.

Comptar amb aquest nou recurs, li va permetre avançar de manera molt més autodidacta. De tota manera vaig voler seguir treballant alguns dels exercicis de repetició que havíem treballat fins ara: exercicis de respiració i d'afinació sempre insistint en la projecció del so.

Pel que fa la peça que havíem de preparar per Nadal, la Carlota va mostrar molt interès. Va millorar molt en dues classes i per tant va poder tocar a l'orquestra, és a dir va complir l'objectiu proposat.

Entre els assaigs i les actuacions vaig observar que la Carlota va progressar positivament. Al primer assaig es perdia seguint la partitura. Cal tenir en compte que era la primera vegada que tocava una peça en un conjunt instrumental, i que fins llavors es tractava de la partitura més difícil que havia treballat, tant a nivell tècnic com de comprensió de l'estructura visual<sup>17</sup>.

### ANÍBAL

Durant aquest segon bloc l'Aníbal va faltar a diverses classes i això va perjudicar la seva evolució en aquesta etapa. El dia de la classe de solfeig no va poder venir i durant la classe següent li vaig fer una ràpida explicació perquè captés el més bàsic. Tot i que ho va entendre molt ràpidament no vam poder dedicar-hi tanta estona com amb els seus companys.

A més les setmanes que venia no portava suficientment preparades les peces, i tot i que mantenia aquella posició d'embocadura natural de l'instrument i aquella facilitat per fer-lo sonar, gairebé no avançava a nivell tècnic. Això també es va traduir en la peça de Nadal, el fet de no portar-la preparada i no assajar-la prou va fer que tot i treure un so molt bo no pogués tocar al concert.

Concloent diria que l'Aníbal durant aquest segon bloc va mostrar una mínima evolució deguda a la falta a les classes i a la manca de treball a casa.

---

<sup>17</sup> Entenent estructura visual com els símbols de repetició de la partitura.

## YUNESS

En aquest segon bloc el Yuness també va tenir una assistència intermitent. El fet de faltar a algunes classes va fer que anés perdent agilitat. Estudiava les partitures a casa, però potser no ho feia de la manera correcta o potser no hi prestava prou atenció, doncs quan venia a classe no es notava un progrés significatiu.

A més, el fet de deixar de tocar algunes setmanes va fer que perdés una part del que havia après durant el primer bloc. Com que entre una classe i una altra passava molt temps, ell ja havia oblidat destreses adquirides anteriorment.

En la classe de solfeig però, va tenir una molt bona resposta. Tot i que al principi no mostrava una gran facilitat per llegir les notes, de seguida va relacionar la posició amb el nom de la nota. Això el va ajudar a llegir partitures que, tot i que en ocasions s'havia d'anotar les notes, va poder llegir amb més lleugeresa. Portava el compàs i completava compassos per escrit sense problemes.

Pel que fa la peça de Nadal, el Yuness no va poder tocar. Durant les ultimes setmanes havia mostrat una petita evolució, però aquesta no era suficient com per deixar-lo tocar.

**→ GRUP 2**HERMES

L'Hermes va seguir un camí molt diferent al dels seus companys. Vam seguir amb la mateixa dinàmica que en el primer bloc. Com que durant aquest vaig observar certes dificultats en aspectes com la posició de l'embocadura i la respiració, vaig canviar l'enfocament d'alguns exercicis.

Tot i que treballàvem exercicis per avançar tècnicament, la majoria anaven encarats a aquells altres aspectes citats anteriorment. Fèiem: exercicis llargs que l'obliguessin a mantenir una bona respiració fins al final, fragments concrets que li permetessin treballar una posició que li costés i exercicis amb intervals que li resultessin complicats.

Vam seguir treballant amb duets. El fet de tocar a mi, l'obligava a estar subjecte a un ritme constant, a afinar les notes i a coordinar les respiracions. Els duets van ser els exercicis que vaig considerar més interessants doncs era el que s'aproximava més a tocar en grup.

L'Hermes va acabar el curs assolint un nivell bàsic de clarinet. Coneixia les notes principals i això li permetria enfrontar-se a tot tipus de partitures senzilles, atès que ell ja disposava de la base de lectura i de ritmes.

Cal recordar que l'Hermes toca el violí, i això va fer que desenvolupés uns comportaments característics a l'hora de tocar el clarinet. Entre aquests destacaria el fet que tenia molta més agilitat amb la mà de la digitació sobre les cordes (esquerra) que amb la del arquet (dreta). També vaig notar que els dits que, per exigències del violí, estaven més junts tendia a encavallar-los també al clarinet.

# Conclusions del projecte

## 1. PARTS TEÒRIQUES

### - Què em va aportar la part teòrica? Com ho vaig aplicar a les classes?

En les parts teòriques vaig estudiar per una banda tot allò relacionat amb l'instrument de manera general i per l'altra la pedagogia que s'hi relaciona.

Tot el que aprenia en aquests blocs em servia per traslladar-ho als meus alumnes. És obvi que si aprenia la correcta metodologia o aprenentatge de l'instrument, això ho aplicaria en ells. En canvi, no sabia fins a quin punt la història o l'acústica de l'instrument m'ajudarien en certs aspectes de les classes.

Per exemple, el fet de conèixer les etapes d'evolució de l'instrument em permetia saber que hi va haver claus que mostraven dificultat d'afinació. Aquest fet el transmetia als meus alumnes. Els deia que era normal que aquella nota quedés desafinada, doncs per la seva evolució sempre havia mostrat certs desperfectes.

També el coneixement de la acústica em va permetre comprendre molts aspectes i transmetre'ls millor. El fet de conèixer el meu instrument per dins va fer que les meves explicacions a l'hora de voler transmetre algun concepte o tècnica concreta, fossin molt més intel·ligibles i exactes.

En definitiva, crec que aquesta part ha estat molt enriquidora i m'ha ajudat a comprendre la naturalesa de l'instrument.



## 2. PART PRÀCTICA

### - **Què és allò que destacaria? Amb quins problemes m'he trobat?**

Com en qualsevol projecte planificat que es posa en pràctica hi ha hagut aspectes que realment m'han sorprès.

Si parlem del grup 1, en general, m'ha sorprès la seva intuïció per seguir una partitura només recordant com sonava. Els tres van ser capaços d'interioritzar molt les posicions treballades durant el primer bloc, i tot i que no van acabar coneixent tantes posicions com l'Hermes, les tenien molt més clares.

El fet de treballar en grup a vegades els portava a fer comparacions entre ells, fet que no m'interessava gens. Però per una altra banda, el fet de tenir un "competidor" feia que a vegades fossin més exigents amb ells mateixos.

Una de les practiques que vaig trobar més encertades va ser fer-los treballar amb metrònom. Progressivament van desenvolupar el seu sentit rítmic. En el cas de la Carlota, que va poder tocar a l'orquestra, crec que va ser molt beneficiós.

Un dels problemes que jo considero més importants en aquest grup va ser la falta de constància. El fet que dos d'ells faltessin a diverses classes i que a vegades l'estudi a casa fos insuficient, crec que va ser una de les principals traves pel seu progrés.

En canvi, el cas de l'Hermes va ser completament diferent. Les primeres setmanes aprenia posicions i conceptes nous a una gran velocitat, o si més no, jo tenia aquesta sensació. A més tenia molt bona resposta a classe,

entenia molt bé tot el que se li demanava i sabia plasmar-ho ràpidament a la pràctica.

Aquesta resposta tant positiva però va anar directament lligada a un dels majors problemes o dificultats. El fet que avancés a aquest ritme, i l'afany que els dos teníem per seguir-ho fent, va fer que ell no tingués temps d'interioritzar certs aspectes. Això sobretot ho vaig notar els últims dies, quan feia alguns errors de conceptes bàsics.

### 3. PROGRÉS PERSONAL

#### - **Què he après jo de l'experiència d'aquest projecte?**

Aquest treball, a part de permetre que quatre joves aprenguessin una base de clarinet, ha fet que jo conegués realment el meu instrument.

El fet d'estudiar-ne la seva història i evolució ha permès que a part de satisfer la meua curiositat, pogués entendre moltes característiques del clarinet. Això ho he pogut aplicar a l'hora d'interpretar una peça o de millorar una tècnica concreta. Actualment sóc conscient de moltes de les limitacions i virtuts del meu instrument, que fins ara no tenia en compte.

La part, però, que m'ha enriquit més a nivell personal ha sigut la part de la seva acústica. Fins llavors, tot i saber que el clarinet era acústicament diferent a altres instruments de vent, en desconeixia completament la causa. Conèixer-ne el rerefons m'ha facilitat comprendre aspectes tècnics no resolts i sobretot millorar en afinació.

Efectivament, tant les normes d'una pedagogia correcta com les diverses entrevistes que vaig fer als professors van ser amb el que em vaig basar per fer les classes. Tot i basar-me sobretot amb allò que se m'havia ensenyat a

mi, el fet de veure altres mètodes i aprofundir-hi em va permetre dissenyar un mètode propi. Vaig poder agafar tot allò que a mi em semblava important o necessari per la situació en què em trobava. A més vaig poder aplicar-ho en mi mateixa. Per exemple, en Roger em va recomanar llimar les canyes per adequar-les a la pressió del llavi de l'instrumentista i des de llavors també ho he fet amb les meves.

Finalment, planificar i organitzar les classes a tres mesos vista, m'ha permès aprendre a fer un pla organitzat i a comprendre que aquest estaria totalment subjecte als progressos dels alumnes i al ritme que seguissin.

#### 4. CONCLUSIÓ FINAL

- **Quin és doncs, en la meva opinió, el mètode més adequat per ensenyar i aprendre clarinet?**

Abans de respondre a la pregunta, voldria mencionar que aquesta conclusió es troba subjecta a un cas en particular. Jo he fet classes a 4 nois amb perfils molt distints i cadascun m'ha ofert una resposta particular. És a partir d'aquestes respostes que jo he pogut arribar a certes conclusions.

A l'inici de les classes jo havia plantejat una graella que estructurava i marcava el que havia de fer en cada sessió. No vaig tardar però, ni dues sessions en adonar-me que resultava impossible seguir un pla tant marcat. Doncs, cada alumne mostrava unes necessitats i inquietuds diferents, que calia suplir amb diferents explicacions o respostes.

És a dir, com a resposta a quin és el mètode més adequat per ensenyar i, consegüentment, per aprendre clarinet diria que no existeix un mètode general que pugui satisfer les necessitats de cap professor ni de cap alumne.

És evident que ens hem de regir per unes normes bàsiques, i que hi ha estudis generalitzats que permeten treballar aspectes fonamentals. Però serà la resposta de l'alumne a aquests exercicis allò que permetrà saber quin aspecte necessita treballar amb més profunditat.

És el cas dels alumnes del grup 1. En un intent fallit d'aplicar un mètode generalitzat quan es tractava de 3 perfils de joves molt diferents, vaig adonar-me que havia de centrar-me més en les necessitats que requeria cadascun d'ells. La Carlota demanava reforç en aspectes de posició d'embocadura, mentre que l'Anibal i el Yuness mostraven més dificultats en aspectes tècnics i de posicions.

En canvi, l'Hermes, que feia classes individuals, va comptar amb l'avantatge que el camí que vam seguir es va dissenyar tenint en compte només les seves necessitats. Això va permetre que tant ell com jo poguéssim avançar de manera molt més directa.

Només hi ha un aspecte que m'atreveixo a recomanar a nivell generalitzat. Aquest és la relació entre l'alumne i el professor. Durant l'experiència, em vaig adonar que havia subestimat molt aquesta faceta de l'ensenyament. El fet de treballar amb un clima agradable i destensat ajuda molt a ambdues parts. Donar a l'alumne la sensació de comprensió i el fet que ell confii en el seu professor faciliten enormement aquesta tasca.

Aquesta conclusió penso que es pot traslladar a qualsevol àmbit relacionat amb l'ensenyament o amb la pedagogia. Doncs cada alumne, independentment del que estigui aprenent, mostra unes curiositats o unes necessitats diferents. Crec que aquestes han de ser resoltes a nivell individual, doncs ell ha de buscar el seu propi camí, el més curt i senzill.

## Agraïments

Voldria agrair la col·laboració de tots aquells que m'han ajudat a fer aquest projecte possible.

Per començar voldria agrair l'ajuda del meu professor de clarinet, Rafel Llobet, qui em va deixar llibres de metodologia i d'exercicis per als meus alumnes. A més va accedir a fer una entrevista amb mi per resoldre'm qualsevol dubte. També un agraïment especial a en Roger Cucurella i a l'Imma Udina que també em van cedir una entrevista.

A l'Albert Gumí, qui va recomanar-me un llibre que em va ser de gran ajuda al llarg del treball.

També donar les gràcies a en Francesc Sans, luthier d'oboès tradicionals, qui em va solucionar molts dubtes a nivell acústic. A en Francesc Mir, professor de física, qui em va aclarir aspectes sobre les ones sonores, perquè pogués completar l'acústica del clarinet.

Un agraïment molt important a la Lourdes García, que em va facilitar tot el material necessari per desenvolupar les classes de solfeig, i em va ajudar a dur-les a terme.

Finalment i d'una manera molt especial voldria agrair als meus alumnes, en Yunes, la Carlota, l'Anibal i l'Hermes, per accedir a endinsar-se en el projecte, i confiar amb mi al llarg d'aquest.

## Fonts documentals

### Bibliografia

**VERCHER GRAU, Juan. *El clarinete*. Gandia (Espanya). Graficas Hermanos Aparisi, 1983**

- D'aquest llibre en vaig extreure informació de la seva evolució, dels tipus de clarinets.
- Algunes de les imatges també s'han extret d'aquest llibre.

**PASTOR GARCÍA, Vicente. *El clarinete: acústica, historia y práctica*. Picanya (Espanya). Impromptu, 2013.**

- En aquest vaig buscar part de la informació de l'acústica i els antecedents del clarinet.

### Webgrafia

**MUÑOZ MUÑOZ, Ángel. *El clarinete: didáctica y metodología*. Còrdova. Conservatorio Profesional de Córdoba, 2009.**

[http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_22/ANGEL\\_MUNOZ\\_MUNOZ01.pdf](http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_22/ANGEL_MUNOZ_MUNOZ01.pdf) . [10 novembre 2016]

- D'aquesta pàgina web en vaig extreure les idees principals per a la part de la pedagogia del clarinet.

**MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Miriam. *Las escuelas del clarinete*. A través de Prezi, 2014.**

<https://prezi.com/xk1agsqsiqki/las-escuelas-del-clarinete/> [14 octubre 2016]

- Tota la informació sobre l'apartat d'Escoles del Clarinet està basat en aquesta presentació.

**MORATE, Miguel. *Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrumentos*. 2016.**

<https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/vibraciones-de-los-tubos-sonoros/>  
[10 desembre 2017]

- D'aquesta pàgina web he extret els fonaments d'acústica, així com les imatges d'aquest apartat.

**VIQUIPÈDIA**

Johann Christoph Denner: [https://ca.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Christoph\\_Denner](https://ca.wikipedia.org/wiki/Johann_Christoph_Denner) [9 octubre 2016]

Iwan Müller: [https://ca.wikipedia.org/wiki/Iwan\\_M%C3%BCller](https://ca.wikipedia.org/wiki/Iwan_M%C3%BCller) [10 desembre 2016]

Teobaldo Boehm: [https://ca.wikipedia.org/wiki/Theobald\\_B%C3%B6hm](https://ca.wikipedia.org/wiki/Theobald_B%C3%B6hm) [3 gener 2017]

**IMATGES**

**SKALICKÝ, Peter. *Chalumeau in C (C4 – D5)*.**

<http://www.dudy.eu/chalumeau.php> [3 gener 2017]

**GUMÍ ROCA, Albert. *Col·lecció d'instruments. Clarinets romàntics (1)*.**

<http://www.albertgumi.com/InstrumentsDetall.asp?ld=9> [3 gener 2017]

# Annexos

## A. PART TEÒRICA

### a) Biografies

#### JOHANN CHRISTOPH DENNER

Johann Christoph Denner va viure de 1655 fins a 1707 i fou un luthier d'instruments de vent de fusta barrocs i és a qui s'atribueix la invenció del clarinet.

Va néixer a Leipzig, Alemanya. Juntament amb el seu pare, un fabricant de xiulets i trompes per a caçadors va establir-se a Nuremberg el 1666. Denner es va establir com a luthier el 1678, negoci que en un futur adoptarien els seus dos fills. Actualment es conserven uns seixanta-vuit instruments fabricats per ell.

El 1730 Johann Gabriel Doopelmeyer va escriure sobre Denner: “al començament del present segle, va inventar un nou tipus d'instrument de tub, l'anomenat clarinet [...] que de fet era un chalumeau millorat”.

Prenent aquesta citació com a base, Denner ha estat considerat per molts teòrics el luthier responsable de la millora del chalumeau i l'invenció del clarinet.

#### IWAN MÜLLER

Iwan Müller (nascut a Rússia el 1786 i mort a Alemanya el 1854), era fill de pares alemanys. Durant la seva joventut va tenir una gran formació musical, puix que amb 20 anys ja tocava en l'Orquestra de Cambra Imperial de Sant Petersburg.

El 1809 quan va viatjar a Paris a presentar el seu primer clarinet, ja havia viscut els seus primer èxits com a



Iwan Müller



especialista del Corno di Basseto a Viena . Un cop a França, va demostrar un caràcter molt familiar i amic de tots: va conèixer a M.Petit un ric banquer que li proporcionaria ajuda econòmica per la realització de el seu projecte. La negativa, a l'hora d'acceptar el seu projecte, per part del Conservatori de Paris, va portar la seva fabrica de instruments a la ruïna i el 1820 va haver de tornar a Rússia.

Els següents anys va establir-se a Alemanya el 1823 on va torbar feina, primer a Kassel i després a Berlin.

Müller però, estava destinat a triomfar. Aquest sistema revolucionari, el clarinet de 13 claus, estava destinat a ser tot un èxit.

### TEOBALDO BOEHM

Teobaldo Boehm (nasqué el 1794 a Munic i morí el 1881 també a Munic) fou inventor i músic, el qual perfeccionà la flauta travessera moderna i el seu sistema de digitació. A més fou un virtuos flautista, Músic de la Cort de Bavaria i un famós compositor per aquest instrument.

Va aprendre molt ràpidament l'ofici del seu pare, l'orfebreria. Més tard va fabricar la seva pròpia flauta, la qual va aprendre a tocar de seguida. Va seguir experimentant amb flautes de diferents materials fetes per ell.

El 1847 va patentar el nou sistema de digitació, el sistema Boehm i el 1851 el va mostrar a l'Exhibició de Londres. El 1871 va publicar *Die Flöte und das Flötenspiel* (La flauta i el seu art), que comprenia un tractat d'acústica i aspectes tècnics i artístics de l'ús de la nova flauta.



Teobaldo Boehm

## **b) Tipus de clarinets**

### **1. Requints**

#### Clarinet en la bemoll. Requint.

Aquest clarinet és el més agut i, en el bon sentit de la paraula, és el més estrident de la família. Es sol utilitzar en bandes militars a Àustria. Verdi l'utilitza en la seva òpera "Ball de Màscara" i també es pot trobar en la música contemporània.

Degut al seva petita mida (25 cm), sovint ha de ser construït amb metall platejat fet que dificulta molt la tasca al clarinetista.

La seva extensió és de Mi 2 al Do 5

#### Clarinet en Fa. Requint

Aquest clarinet també de dimensions petites es troba a les agrupacions de bandes militars. Actualment no es coneix doncs ha estat substituït pel clarinet Mi b. Denner assegura però, que no cal lamentar la seva substitució, doncs el seu timbre era molt agut, aspre i estrident.

La seva extensió va des de Mi 2 a Do 5.

#### Clarinet en mi bemoll. Requint

Es considera el clarinet més important en la família dels requints. Actualment la seva extensió va des del Mi 2 fins al Sol 5. És el que té la possibilitat d'arribar a notes més agudes mantenint una afinació acceptable. Per aconseguir aquestes notes tan agudes però cal utilitzar diferents posicions específiques combinant diferents dits, especialment a les notes sobre agudes a partir del Do 5, on a més cal estar més atent a l'afinació que és més complicada.

En termes generals té un so brillant i expressiu. És molt famós en bandes a la zona de València.

A més és adequat per iniciar-se en una banda atès que les seves dimensions són les adequades per alumnes de curta edat.

### Clarinet en Re. Requint

De tots els instruments del primer grup aquest és el més primitiu. És poc utilitzat en l'orquestra degut a la seva sonoritat dura i difícil de distingir en conjunt. Tot i això R.Wagner el fa servir en la seva òpera "Las Walkirias", on va obtenir un gran efecte juntament amb els altres instruments.

La seva extensió és de Mi 2 a Sol 5 però li passa com al de Fa i es desafina en notes agudes.

## **2. Clarinetes soprano**

### Clarinet en Do. Soprano

És l'instrument més antic d'aquest grup, i el més primitiu en l'orquestra. El seu timbre és molt brillant, inclús massa, puix que no encaixa en la homogeneïtat tímbrica de les agrupacions actuals. En conseqüència, ja està completament en desús.

Tot i així va ser utilitzat per molts compositors com Verdi, o Bellini.

La seva extensió avarca entre Mi 2 i Sol 5, tot i que amb posicions específiques a dalt podem aconseguir algunes notes més.

### Clarinet en Si. Soprano.

És un instrument que no té la brillantor de cap dels anteriors, ens ofereix un so pastos i molt vulgar. A causa d'això no ha estat utilitzat des dels temps de Mozart. La seva extensió és la mateixa que el de Do.

### Clarinet en Si bemoll. Soprano.

És, per excel·lència, l'instrument de tots els clarinetistes. El seu timbre agut posseeix una gran qualitat sonora, i una considerable puresa. El greu

té una gran intensitat dramàtica i dolça. Les notes per passar del registre greu a l'agut, que anteriorment donaven lloc problemes d'afinació, s'han anat perfeccionant modificant la posició dels forats.

El so del registre agut és brillant, penetrant, clar i net. El sobreagut, tot i ser el més difícil de dominar, si s'aconsegueix fer-ho, no té res a envejar als altres dos.

Es tracta doncs, de l'instrument més utilitzat en composicions tant de banda, com d'orquestra com de cambra. Els clarinetistes el prefereixen per la seva capacitat de emissió (tant ens pot oferir un registre tendre, com sarcàstic o irònic).

La seva extensió va des de Mi 2 fins a Do 6.

#### Clarinet en La. Soprano.

Aquest clarinet posseeix una sonoritat més envellutada que l'afinat en Si bemoll, fet que explica que en moltes obres orquestrals tingui un paper important.

Hi va haver molts compositors que van compondre per aquest instrument com Mozart, Beethoven, Weber i Schubert entre altres. La seva extensió és la mateixa que la del clarinet afinat en Si bemoll.

### **3. Clarinets d'amor**

#### Clarinet en Fa i en Sol. Clarinet d'Amor.

Aquest clarinet fou inventat per Jean Benjamin de Laborde el 1780 i actualment ja no s'utilitza. Estava fet de fusta amb cinc o set claus, tenia el tub bastant llarg i encorbat. La zona del barrilet era esfèrica fet que li donava una sonoritat més misteriosa.

El clarinet d'amor fou utilitzat per primera vegada en l'òpera de Themistocles de J.Ch.Bach cap al 1772.

#### 4. Clarinetes alts

##### Clarinet en Fa i en Mi bemoll. Alt.

Entre les grans millores que ha rebut el Clarinet, una d'elles ha sigut el fet d'haver completat la seva família amb la intervenció del Clarinet alt i contralt en Fa i en Mi bemoll, que fa el paper de viola en els instruments de corda.

S'utilitza sobretot en les grans bandes de música i en els grups de cambra.

#### 5. Clarinetes contralts

##### Clarinet contralt en Fa. Corno di Bassetto.

Aquest clarinet està afinat una quarta per sota del clarinet en Si bemoll i la seva extensió és molt més greu a causa de claus que s'accionen amb el dit polze dret.

El repertori d'aquest instrument és molt concret i estudiat. Ecosais Graham Melville Mason va buscar molt repertori per aquest clarinet. Mozart va escriure per Corno di Bassetto entre altres.

##### Clarinet en mi bemoll. Contralt

Es un instrument més greu que el Corno di Bassetto. No es coneix que aquest instrument hagi sigut utilitzat en cap orquestra, però sí que sabem que va ser utilitzat en bandes de música particularment a Anglaterra.

#### 6. Clarinetes baixos

##### Clarinet baix en Do. Glicibarífon.

El Glicibarífon o clarinet baix en Do consta de dues columnes d'aire, disposades paral·lelament i amb el pavelló vertical. Aquest clarinet però, no va tenir gaire lloc en la història.

### Clarinet baix en Si bemoll

La invenció d'aquest instrument no té una data concreta pel fet que té diverses atribucions. El principal precursor és Adolf Sax qui va donar-li la forma actual a l'instrument el 1836. Constava de 20 claus fixades a un cos de fusta de boix.

A més va canviar la seva forma per facilitar-ne el maneig. Va corbar l'extrem inferior mentre que va continuar l'extrem superior amb un tub doblegat cap avall, de manera que la embocadura quedés còmoda al músic, sense haver de fer una posició forçada. Va intentar fer-lo més manejable reduint la distància del tub, però no ho van aconseguir.

Aquest clarinet sona una octava més greu que el clarinet soprano en si bemoll, per tant una novena més greu que l'orquestra.

### Clarinet baix en La.

Durant el S. XIX es va construir el clarinet baix en La. S'assembla al que està afinat en si bemoll, i no es distingeixen més que pel tipus de forats i la distància entre ells.

R.Wagner, el fa servir en la seva òpera Lohengrin i l'utilitza com a instrument solista.

El clarinet baix, té una sonoritat ampla, majestuosa i generosa. La seva veritable bellesa es troba en les notes fonamentals. El seu so es fon perfectament amb el del Fagot i el del Violoncel.

És molt més àgil tècnicament del que sembla a simple vista. La seva longitud acostuma a ser el doble que la del clarinet soprano.

## 7. Clarinet contrabaixos

### Clarinet contrabaix en Fa.

Creat el 1840 per E.Skorra.

### Clarinet contrabaix en mi bemoll. Guerrer

Fabricat el 1808 per Dumas qui li va donar el nom de Guerrer.

### Clarinet contrabaix en Do. Batyphon i Pedal

J.F. Wieprecht, director de música de un cor de Prússia, va imaginar el 1839 aquest instrument al qual va denominar Batyphon. Recordava a un Fagot i els seus forats estaven tots tapats per claus.

A Paris també ideen un clarinet semblant que anomenen Pedal. Aquest clarinet ha sigut molt poc utilitzat doncs requeria molta força per poder produir la octava greu.

No obstant això, s'ha adoptat últimament en grans orquestres per buscar sensacions sonores especials en música per pel·lícules i també per aconseguir una certa experiència tímbrica en la música d'avantguarda.

La seva extensió va des de Mi -1 fins a Re 3

### Clarinet contrabaix en si bemoll. Bordó

A causa de la gran mida d'aquest instrument també podem dir que s'assembla a un Fagot i data dels primers anys del s.XIX.

## 1. PART TEÒRICA ESPECÍFICA

### a) Entrevistes completes als professors.

#### ENTREVISTA A RAFEL LLOBET

En Rafel és un professor de l'escola municipal de música i del Conservatori a la Seu d'Urgell. És el meu professor de clarinet des de fa 11 anys.

Per a començar amb alumnes des de zero i amb poca base musical, em va recomanar el llibre de "Aprende con el Clarinete" de la Cruz-Puchol-Bou, puix es tracta d'un llibre que comença amb notes molt senzilles i permet a l'alumne anar evolucionant progressivament, assolint sempre els conceptes d'una manera ferma. També em va parlar del llibre de "The clarinet" de Frederick J.Thurston i Alan Frank, un quadern que ell no ha utilitzat tant amb els seus alumnes, però sí que ha obtingut idees d'exercicis tècnics en aquest. Per acabar em va recomanar el llibre "Méthode complète de clarinette" de H.Klosé per complementar la meva informació.

Tot i les recomanacions, en Rafel, descarta l'ús de quadern durant el primer més per augmentar la capacitat sensorial de l'alumne i desenvolupar el contacte amb l'instrument.

Un aspecte en què jo també tenia dubtes era el tipus de canya que calia que els alumnes primerencs utilitzessin. Ell em va recomanar les el n<sup>o</sup>1,5 o 2 de la gamma bàsica de la marca Vandoren.

Em va parlar també de la importància que ell intentava transmetre envers a la neteja de l'instrument. Parla de la necessitat de dur a terme una neteja diària de l'instrument amb el drap, com també cal tenir de tant en tant cura de les claus i mantenir-les eixutes per evitar que es deteriorin o es rovellin. Si el clarinet és de fusta, és important que la fusta s'airegi per evitar que es



faci malbé, i per tant recomana no tancar l'estoig de l'instrument si el clarinet encara està humit.

A l'hora de desar l'instrument recomana un lloc sec i sobretot allunyat de l'escalfor, ha de tractar-se doncs d'un lloc fresc i sec.

Finalment vam conversar sobre el mètode que ell mateix havia anat construint al llarg del temps, fruit de l'experiència i l'oportunitat de veure diferents casos i diferents instrumentistes.

Primer de tot va voler destacar que el mètode no és el mateix per un alumne de 6 o 7 (normalment són els alumnes més joves que comencen a tocar un instrument a l'escola) que per exemple per a un adolescent o un adult. Tot i que els passos a seguir seran els mateixos amb l'adolescent es pot treballar de manera més directa, oferint-li explicacions més clares del que està treballant i perquè, en canvi per al nen de 6 anys, caldrà recórrer a un llenguatge més simbòlic o símil amb que ell es pugui identificar per entendre-ho, fet que allargarà una mica més el procés.

El primer que s'ha d'ensenyar a un alumne indistintament de la seva edat, és que aprengui a bufar l'instrument. Cal que se li expliqui que l'aire no s'ha d'acumular a les galtes sinó que ha de sortir per la campana del clarinet, això, assegura en Rafel, fa que l'alumne es centri més en canalitzar l'aire cap a l'exterior i no a acumular-lo.

Un cop l'instrument sona, és fonamental corregir la posició de la boca mentre toquem. Cal que el llavi inferior recobreixi les dents de sota com si es tractes d'una funda. Les dents de dalt s'han de col·locar a l'embocadura, a sobre del compensador<sup>18</sup>. Perquè aquesta posició sigui efectiva, els llavis

---

<sup>18</sup> Compensador: peça adhesiva, rectangular, de plàstic que es col·loca a l'embocadura de l'instrument per evitar que rellisquin les dents a l'hora de tocar.

ha de fer força (mantenir una certa tensió) per això ell parla als seus alumnes de somriure amb el clarinet a la boca, assegura que és una manera de fer força sense obstruir el so.

Una altra part que per ell és molt important és la respiració. Insisteix molt als seus alumnes en la respiració diafragmàtica, aquell “ Has de respirar per la panxa, no aixequis les espatlles” que de ben segur tots els seus alumnes hem sentit. Unit a aquest factor també destaca la importància d'obrir bé el coll, doncs ens permetrà obtenir un so ple i nítid.

També fa referència a la posició dels dits. En un ordre bastant lògic, primer de tot fa aprendre al clarinetista a col·locar la mà esquerra i conseqüentment fa que treballi les posicions de Do 3 fins a Sol 3. Després caldrà col·locar la mà dreta que permet baixar del Si 2 fins al Sol 2. Finalment s'ensenyen les palanques que permeten per dalt arribar fins al Sib 3 i a baix fins al Mi 2. Durant els tres primers mesos no es contempla la possibilitat d'utilitzar la clau de registre que permet arribar del si 3 al do 4.

A vegades el clarinet en canviar de posició xiula o la nota no sona bé. Això segurament és perquè algun dels forats no està ben tapat. Cal insistir molt en corregir la posició dels dits.

Per concloure vam parlar de la posició del cos. El Rafel aconsella, sempre que sigui possible, tocar dret. En aquest cal fer-ho amb l'esquena recta i equilibrant els dos peus, insistint en evitar el recolzament en un sol peu. En cas que s'hagi de tocar assegut també caldrà mantenir la posició recta de l'esquena i amb el cul a la punta de la cadira.

## ENTREVISTA A ROGER CUCURELLA

En Roger toca i és professor de clarinet, saxòfon i gralla entre altres instruments.

Ell no em va donar títols concrets de llibres atès que varia segons l'alumne i el mètode d'aprenentatge tot i que sí que fa referència a la utilització d'estàndards de jazz, que combina amb peces de registre clàssic (sobretot amb el clarinet, perquè creu que l'alumne ha de conèixer aquesta manera de tocar. Si ha de referir-se a un títol concret, parla dels Duets de Morton o el mètode de J.Rae.

És molt partidari de l'ús de la memòria, però que l'alumne tingui la partitura. És a dir, fa aprendre una peça de memòria a l'alumne i un cop la sap li dona la partitura perquè relacioni els conceptes de memòria amb el que hi ha escrit al paper.

En referència a la mida de la canya, també recomanar una canya del 1,5 o 2. És molt partidari, de utilitzar una canya una mica més dura d'entrada, i en cas que sigui necessari, llimar-la posteriorment. Insisteix molt als seus alumnes, en què la canya es mantingui en bon estat i no estigui trencada, fet que distorsiona molt el so.

Com la majoria de professors, dona molta importància a la neteja del clarinet, la qual recomana que es faci amb un drap. Es considera, a més, molt metòdic a l'hora de muntar l'instrument puix que primer comença pel cos, seguit de la campana, on després afegeix el barrilet i finalment la embocadura i la canya perquè aquesta no es trenqui.

Pel que fa la postura del cos, es també partidari de tocar de peu, i si són nens petits i els pesa el clarinet els recomana utilitza una corretja per subjectar l'instrument.

La tècnica emprada depèn molt de l'escola per la què treballa i el mètode que utilitzin però normalment segueix un patró similar que consisteix en primer fer aprendre el nom de les notes i a identificar-les al clarinet i fer que l'alumne agafi una mica d'agilitat amb els dits. Després els fa aprendre les notes i tocar amb la partitura al davant.

En Roger és molt partidari que toquin en grups o combos com abans millor perquè acostumin a escoltar-se entre ells i a tocar en grup.

### ENTREVISTA A IMMA UDINA

La Imma, professora de clarinet, també va estar disposada a explicar-me el seu mètode d'ensenyament. Començant a parlar sobre el primer contacte amb l'instrument em va dir que durant les primeres classes els fa bufar amb la embocadura i el barrilet una estona i després els fa muntar tot l'instrument.

Coincideix amb altres professors amb les mides de la canya perquè diu que per als nens més petits (6 o 7 anys) acostuma a fer servir una canya del 1 i mig i en canvi pels més grans comença directament amb una del 2. Durant les primeres classes insisteix molt en la col·locació i la cura de la canya. És partidària també, d'utilitzar canyes de la marca Vandoren.

A l'hora de muntar l'instrument em va parlar de seguir un ordre lògic començant per la campana i acabant per l'embocadura. De totes maneres no implanta a l'alumne una forma fixa de fer-ho, deixa que el munti com a ell li vagi millor, sempre tenint cura de les peces.

En el que sí que insisteix és en la posició a l'hora d'embocar l'instrument. Diu que cal vigilar que no folrin les dents de baix amb molt llavi, perquè es

poden fer mal, i això a més impedeix que la canya vibri. Creu que el més important es que l'estudiant trobi la quantitat de embocadura que ha de tenir a la boca, doncs si en tenen poca, la canya no pot vibrar i si en tenen molta surten xiulets i el so serà estrident.

La part de la posició del cos, l'enfoca mostrant-me allò que no es correcte. Diu que hi ha alumnes que tendeixen a fer palanca i toquen el clarinet en una posició molt vertical, i cal doncs que aixequin una mica el clarinet. Al contrari s'ha trobat amb alumnes que aixequen massa el clarinet, i simplement insistint-los en què el baixin una mica, noten que el so els surt més fàcilment. L'Imma és partidària que els alumnes toquin drets perquè no agafin mals vicis amb els braços, ni obstrueixin l'abdomen.

En la tècnica, donant per fet que ja ha ensenyat prèviament les notes bàsiques, explica que ensenya les notes amb doble digitació només amb una de les dues, la que resulti més senzilla. Un cop han d'aprendre l'escala cromàtica ja introdueix les dues digitacions.

## B. PART PRÀCTICA

### a) Quadres de planificació de les classes.

En aquestes dues taules es mostra la planificació de cadascun dels grups. Estan estructurades en 6 blocs, que com hem dit anteriorment, permeten treballar aspectes diferents. Tot i que em van ajudar molt a estructurar les classes en un inici, durant el projecte no vaig seguir-les, doncs, les circumstàncies i la evolució dels alumnes van fer que hagués d'anar adaptant la planificació progressivament.

GRUP 1	ESCALES o NOTES (1 octava)	EX. TÈCNICS	EX. SONORITAT	EX. MELÒDICS	DUETS	EX. "PREMI"	
SETMANA 1 (3-7 oct)	PRIMER CONTACTE I FAMILIARITZACIÓ AMB L'INSTRUMENT I ACONSEGUIR FER-LO SONAR.						En aquest apartat l'alumne podrà escollir (dintre de les seves possibilitats en aquell moment i dintre de les partitures que jo els ofereixo) la partitura que vulgui fer.  No serà possible fer-ho cada setmana, però si sempre que tinguem una estona lliure.
SETMANA 2 (10-14 oct)	Treballarem els sons des de Do 3 fins al Sol 3. (de fet estem treballant sobre l'escala de Do M)	Basarem els exercicis tècnics en la REPETICIÓ de exercicis jo interpretaré. Seguirem el programa de <del>800000</del> el Clarinet 1,2,3. (ens ajudarem del suport audiovisual també)	Capacitat de mantenir notes llargues sense perdre l'afinació i la uniformitat de la nota.	"Reordenem les notes que hem après per començar a tocar L'HIMNE DE L'ALEGRIA.	NO.		
SETMANA 3 (17-21 oct)	Repassem i fixem les notes de Do 3 a Sol 3 (entrega del full amb les notes escrites). Si l'alumne respon bé a aquestes notes intentarem baixar fins a un Sol 2. Introduïrem indirectament el Fa sostingut.	Continuem amb les lliçons de Aprende con el Clarinete. Com que es tracta de lliçons orals seguirem el ritme de la classe. Intentarem fer els 3 següents i repetir els del dia anterior.	Treballarem intervals (tipus la fitxa de l'ARBOL), però ho farem de manera oral i seguint una coherència de so. Intervals nets, però simples.	Treballem l'Himne de l'Alegria i se li entrega la partitura per una posterior lectura. Primer contacte amb	No treballarem un duet però potser afegim un suport harmònic a l'Himne de l'Alegria		
SETMANA 4 (24-28 oct)	Ampliem fins al Si b 3 a dalt, i baixem fins al Mi 2.		Seguirem amb els exercicis de l'ARBOL.	Toquem FRERE-JACQUES.			
SETMANA 5 (31oct-4nov)	Treball d'octava. Notes lliurement, finalitat: poder fer sonar alguna nota d'octava.		Idem	Inici de "Quan el pare no té pa"	FRÈRE JACQUES AMB DUET.		
SETMANA 6 (7-11 nov)	CLASSE DE SOLFEIG (programació a part)	A partir d'aquí els exercicis tècnics, es convertiran en exercicis de lectura de notes amb el Clarinet.	Lectura de intervals que ha treballat a classe amb l'instrument.	Llegirem les notes d'algunes de les partitures que ja hem treballat.	NO.		
SETMANA 7 (14-18 nov)	Aplicuem el que hem après fins ara: cançons i exercicis de sonoritat al solfeig que hem après		Exercicis del ARBOL llegits.	Treballarem la POLCA D'OURS amb partitura.	Llegirem si hi ha temps algun duet simple.		
SETMANA 8 (21-25 nov)	L'alumne es familiaritzarà amb el tipus d'escala que ha estat treballant i les veurà representades amb notes. També se'l conscienciarà de l'existència de sostinguts i bemolls en escales i armadures.		Idem	Seguirem treballant la POLCA D'OURS. Mirarem de fer una cançó amb notes de registre agut: YANKEE DOODLE	Seguirem treballant duets simples.		
SETMANA 9 (28 nov-2 des)	Repassem totes les escales que haguem treballat. Do M, Fa M, Sol M i		Idem	Treballarem el YANKEE DOODLE. Repàs de les peces en que tingui dubte.	Repàs de les peces en que tingui dubte.		
SETMANA 10 (5-9 des) PETITA PROVA	Se li demanarà a l'alumne que executi una escala que haguem après prèviament a classe.	Portarà preparat algun dels exercicis de <del>800000</del> con el Clarinet, el farà llegint les notes.	Se li demanarà l'execució d'uns quants intervals els quals haurà de fer amb la màxima notedat possible.	Prepararà una de les cançons fetes prèviament a classe.	Té l'opció d'acompanyar la peça amb un suport de piano o d'un altre clarinet.		
SETMANA 11 (12-16 des)	PREPARACIÓ PARTITURES DE PER AL CONCERT DE NADAL.						
SETMANA 12 (19-22 des)							

GRUP 2	ESCALES o NOTES (1 octava)	EX. TÈCNICS	EX. SONORITAT	EX. MELÒDIC	DUETS	EX. "PREMI"	
SETMANA 1 (3-7 oct)	PRIMER CONTACTE I FAMILIARITZACIÓ AMB L'INSTRUMENT I ACONSEGUIR FER-LO SONAR.						
SETMANA 2 (10-14 oct)	Inici Do M (de Do 3 a Sol3)	Aprende con el clarinete: Lliçó 1: 1,2,3	Ser capaç de mantenir notes llargues més o menys afinades.	Frère-Jacques (és un duet, però només treballarem la veu de la melodia)	NO	En aquest apartat l'alumne podrà escollir (dintre de les seves possibilitats en aquell moment i dintre de les partitures que jo els ofereixo) la <b>partitura que vulgui fer</b> .  No serà possible fer-ho cada setmana, però si sempre que tinguem una estona lliure.	
SETMANA 3 (17-21 oct)	Continuació Do M (memòria) (Do 3 a Sib3) Inici Fa M (Baixem fins a Fa2) → introducció Sib	Aprende con el clarinete: Lliçó1: 4,5,6 +resum melòdic	Fer els canvis de les notes apreses de manera "neta". EL ARBOL	Seguim treballant Frère Jacques.	NO		
SETMANA 4 (24-28 oct)	Fixem bé les notes del registre greu apreses fins ara, tant les de Do M com les de Fa M.(memòria) Inici a l'escala Sol M (Sol2- Sol3) → introducció FA segt.	Aprende con el clarinete: repàs de la lliçó 1 + Lliçó 2: 1,2,3,4	Continuar amb els exercicis de EL ARBOL	Comencem a treballar l'HIMNE DE L'ALEGRIA	NO		
SETMANA 5 (31oct-4nov)	Aprenem Sol M de memòria i repàs de Do M i Fa M	Thurston 2,3,4,5,6 (exercicis amb notes del registre greu) Aprende con el clarinete: 5,6,7,8 +resum melòdic	Exercici a classe: notes llargues, intervals complicats (dintre de les notes treballades)	NO	Treballarem l'HIMNE DE L'ALEGRIA a mode de duet (amb mi)		
SETMANA 6 (7-11 nov)	Introducció Sib M (introduim el Sib, i introducció de les notes que van des de Sol3 a Sib3) Repàs de qualsevol de les altres escales, es preguntará de memòria.	Aprende con el clarinete: Lliçó 3: alguns exercicis a mode de repàs. INTRODUCCIÓ TÈCNICA STACATTO, PICAT-LLIGAT I LLIGAT.	Utilitzarem la lliçó 3 com a exercicis de sonoritat també.	NO	Repàs si hi ha temps de l'HIMNE DE L'ALEGRIA (amb mi)		
SETMANA 7 (14-18 nov)	No farem escala com a tal. Repassarem les posicions des de Sol3 fins a Sib3. (ens ajudarem de la lliçó 8) Petita introducció al registre agut (explicació + intent de fer notes com Re 4, Do 4... o notes amb que l'alumne pugui treure so)	Seguim treballant la tècnica del STACATTO, PICAT- LLIGAT I LLIGAT amb la lliçó 4. ( no es treballaran tots)	Tornem als exercicis del ARBOL, però augmentem la velocitat dels intervals.	Treballem Yankes Doodle → per treballar notes de Sol3 a Sib3 Se li donaran algunes instruccions però l'alumne la treballarà bastant a casa.	NO		
SETMANA 8 (21-25 nov)	Seguim amb la pràctica de les notes de registre agut: ens centrem amb les notes que van des de Si 3 fins a Re4.	Treballem la lliçó 6: repassem les notes del registre greu (treballades abans amb el Thurston). Treballarem directament els últims exercicis.	Treballem la sonoritat en col·lectiu: treballem els duets entre els dos alumnes intentant mantenir la afinació.	L'alumne mostrarà com li surt el Yankes Doodle. Si cal es repassarà algun aspecte.	Treballaran Frère Jacques els dos alumnes.		
SETMANA 9 (28 nov-2 des)	Repàs de les notes apreses fins ara: anirem des de el Mi2 fins al Mi4 (dues octaves). No caldrà que sigui fluid ni lleuger. Simplement se li demanarà que faci sonar totes les notes.	Alguns exercicis de la lliçó 10: treballem amb corxeres. En aquests exercicis si que se li demanarà una certa lleugeresa i netedat en els intervals.	Aprende con el clarinete: Lliçó 9: Són intervals complicats.	NO	Treballarem els duets de Thurston: l'alumne escollirà quin prefereix.		
SETMANA 10 (5- 9 des) PETITA PROVA	A mode de control se li demanarà que executi lentament una de les 4 escales treballades (podrà triar entre dues)	Preparació de petits exercicis en que haurà de mostrar que sap tocar tant l'STACATTO, PICAT-LLIGAT, I EL LLIGAT.	Se li demanaran 3 o 4 intervals per veure si els fa amb nets i lleugers.	L'alumne portarà preparada una de les peces que hem fet per tocar.	← aquesta peça podrà ser un duet.		
SETMANA 11 (12-16 des)	DEDICAREM LES DUES ULTIMES CLASSES A TREBALLAR LES PARTITURES QUE DE NADAL DE L'INSTITUT. SI L'ALUMNE TROBA QUE HI HA ALGUN ASPECTE QUE NO HA QUEDAT CLAR O NECESSITA REPASSAR, TAMBÉ ES PODRÀ FER.						
SETMANA 12 (19 -22 des)	TAMBÉ DEDICAREM UNA ESTONA A TREBALLAR ALGUNA PARTITURA (UN DUET O UN TRIO) A MODE DE FINAL DEL TALLER.						

**b) Material emprat**

Aquí mostro tot el material (llibres, partitures, exercicis...) que vaig utilitzar durant les classes.

**GRUP 1**

En les classes per al primer grup vaig utilitzar el següent material:

- PECES O CANÇONS: les cançons que fonamentalment vam utilitzar foren *Frère-Jacques* popular francesa, *El Gegant del Pi* popular catalana (vam treballar-la de memòria) i la versió del *Violet Sant-Pere* de l'orquestra institut.

## Frère Jacques

Clarinet



Frère Jacques: conté notes des del Do 3 fins al Sol 3. Permeten treballar totes aquestes notes, intervals de segona i tercera. A més al final apareix el Sol 2 que permet aprendre una nota més greu i treballar un interval de quarta.



Clarinet in B $\flat$  3

## Violet Sant Pere

Tradicional Catalana

Violet Sant Pere: tradicional catalana adaptada per orquestra. En aquest cas es tracta del tercer clarinet. Com a síntesi del projecte apareixen totes les notes i els intervals treballats.

- EXERCICIS I LLIBRES: en aquest cas, per al grup 1 he utilitzat majoritàriament exercicis solts de *Aprende con el Clarinete*. A continuació es mostren alguns del exercicis més representatius.

LECCIÓN 1

Exercici de *Aprende con el Clarinete*. Aquest fou un dels primer exercicis. Va servir per reconèixer les notes en una partitura.

RESUMEN MELÓDICO

Exercici resum de *Aprende con el Clarinete*. Resumeix els conceptes apresos anteriorment i serveix per consolidar-los. Hi ha les notes apuntades, doncs en aquell moment encara s'ajudaven d'aquest suport per llegir.

**GRUP 2**

Per a l'Hermes vaig utilitzar un material molt diferent. Com que ell ja tenia una base de lectura musical vam poder ampliar la varietat de partitures:

- ESCALES

**ESCALES**

Do M



Fa M



Sol M

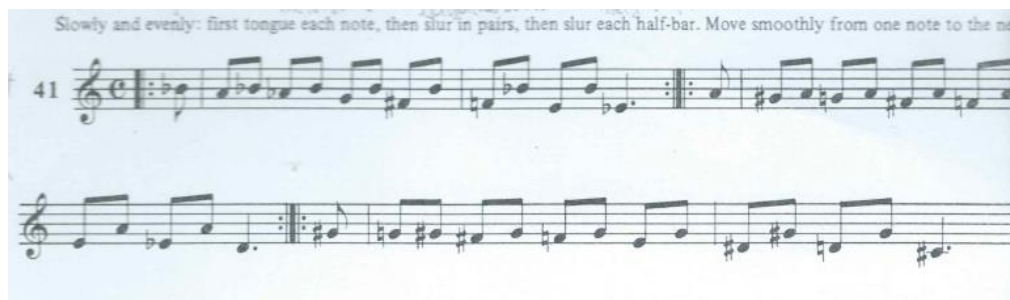


Es tracta d'algunes de les escales que vam treballar durant el projecte. Són escales adaptades per tocar només una octava, permeten anar aprenent notes i posicions progressivament.



Per repassar i sintetitzar altres posicions vam treballar l'escala cromàtica

- EXERCICIS TÈCNICS



Exercici de *L'A.B.C. du jeune clarinetiste* de Guy Dangain. Es tracta d'exercicis progressius que permeten treballar intervals i posicions complicades pas a pas. En aquest cas l'alumne va treballar sobretot la posició de Si b amb diversos intervals. També introdueix altres notes alterades.



Exercici del llibre *20 Études Faciles* de Jacques Lancelot. Aquest exercici permet treballar el valor complet de les notes llargues, doncs van lligades amb una negra i també la tècnica de l'*staccato*.

- PECES I DUETS:

TRACK 19

## SCARBOROUGH FAIR

Handwritten musical score for Clarinet in G major, 3/4 time, titled "SCARBOROUGH FAIR". The score consists of eight staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "p" and "mf". The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Adaptació de la cançó *Scarborough Fair* de Simon & Garfunkel. És una peça molt interessant per treballar un so dolç i acurat i també pels intervals que obliguen al canvi d'octava.

TEMA DEL FINAL DE LA SINFONIA N° 1

*J. Brahms*

The image displays a musical score for the final theme of Brahms' Symphony No. 1. It consists of four systems of two staves each, written in treble clef with a common time signature (C). The music is characterized by a call-and-response structure. The first staff of each system begins with a melodic phrase in the upper voice, which is then answered by a rhythmic and melodic response in the lower voice. This pattern repeats throughout the four systems, creating a dialogue between the two parts. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs, indicating the melodic and rhythmic contours of the theme.

Adaptació del *Tema final de la simfonia n° 1* de Brahms. Es tracta d'un duet molt interessant atès que segueix una estructura de pregunta- resposta que obliga als dos interlocutors a escoltar-se molt entre ells.