

**ÍNDIX**

<b>1. INTRODUCCIÓ</b> .....	4
<b>2. COS DEL TREBALL</b> .....	6
<b>2.1. CARACTERÍSTIQUES DE L'INSTRUMENT</b> .....	6
2.1.1. Parts de l'instrument.....	6
2.1.2. Timbre.....	8
2.1.3. Materials.....	9
2.1.4. Canyes.....	9
2.1.5. La física del clarinet.....	11
<b>2.2. ELS ORÍGENS DEL CLARINET</b> .....	11
2.2.1. Antiguitat.....	11
<b>2.3. EL CHALUMEAU</b> .....	14
2.3.1. La música.....	16
<b>2.4. ELS PRIMERS CLARINETS</b> .....	21
2.4.1. Els primers clarinetistes.....	22
2.4.2. La música.....	23
<b>2.5. EL CLARINET CLÀSSIC</b> .....	25
2.5.1. Disseny i construcció.....	25

---

2.5.2. Clarinets de quatre claus.....	28
2.5.3. Clarinets de cinc claus.....	28
2.5.4. La música.....	30
2.5.5. Mozart i el clarinet.....	35
<b>2.6. EL CORNO DI BASSETTO.....</b>	<b>37</b>
2.6.1. Els primers corni di bassetto.....	37
2.6.2. El clarinet alt.....	43
2.6.3. El segle XX.....	44
2.6.4. La música.....	44
<b>2.7. EL CLARINET BAIX.....</b>	<b>51</b>
2.7.1. Els primers clarinets baixos.....	51
2.7.2. Streitwolf i el clarinet baix.....	53
2.7.3. París.....	53
2.7.4. Adolphe Sax.....	54
2.7.5. Els segles XX i XXI.....	59
2.7.6. La música.....	59
<b>2.8. 1800-1843: INNOVACIONS.....</b>	<b>62</b>
<b>2.9. 1844-1900: L'ESTABILITZACIÓ DEL CLARINET.....</b>	<b>65</b>

---

2.9.1. El clarinet al segle XX.....	66
2.9.2. La música.....	66
<b>2.10. JOSEP NORI I ELS ONZE CILINDRES DE CERA.....</b>	<b>68</b>
<b>2.11. PRÀCTICA D'INTERPRETACIÓ AMB CLARINETS HISTÒRICS.....</b>	<b>71</b>
<b>4. CONCLUSIONS.....</b>	<b>72</b>
<b>5. GLOSSARI.....</b>	<b>75</b>
<b>6. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES.....</b>	<b>78</b>
<b>7. AGRAÏMENTS.....</b>	<b>79</b>
<b>8. ANNEXOS.....</b>	<b>80</b>

## 1. INTRODUCCIÓ

He fet aquest treball de recerca sobre música i sobre el clarinet perquè és una de les meves passions. Quan tenia cinc anys els meus pares em van haver d'apuntar a mig curs a l'escola de música Joan Valls de Caldes perquè els hi demanava amb molta insistència que volia estudiar música. Des d'aleshores que no he parat d'estudiar moltes hores a la setmana, de tocar amb diferents grups (orquestrs simfòniques, grups de jazz, grups de rock, grups de música de cambra, etc.), de fer algun curs i participar en qualsevol cosa que em motivés. Fets com tocar al Palau de la Música Catalana o a l'Auditori de Barcelona amb l'Orquestra Simfònica Juvenil de Catalunya (OSJC), guanyar el premi "Jove Talent" a un curs de València, entrar a la Jove Orquestra Simfònica del Vallès (JOSV) i poder treballar amb Gilles Apap, i ser escollit clarinet reserva de la Jove Orquestra Nacional de Catalunya (JONC) són fets que m'han motivat enormement i que m'han ajudat a continuar endavant.

Per tant, des d'un principi tenia clar que volia fer el meu treball de recerca sobre algun tema relacionat amb la música i al final em vaig decantar per fer-lo sobre el clarinet, l'instrument que toco des dels set anys, ja que volia saber més coses d'aquest instrument. A les escoles de música i als conservatoris treballes la tècnica de l'instrument, toques estudis i obres però ningú t'explica on, quan, per què i amb quines condicions es va originar el clarinet, ni com ha anat evolucionant al llarg del temps fins a ser com és.

La metodologia que he utilitzat per fer el treball ha estat la següent: com que la història del clarinet és molt àmplia i se'n podria escriure un llibre molt extens, he hagut de fer una selecció dels temes que he trobat més interessants i més útils. Primer he triat el tipus de clarinet del qual volia parlar i després he investigat sobre els orígens (com i quan es va crear, si hi ha algun per què, etc.) i una mica sobre les condicions de la creació. Després he buscat quines han estat les obres més importants que s'han escrit per a cada clarinet en concret i quins han estat els compositors que han escrit més música per a l'instrument. Finalment he intentat buscar els fabricants de clarinets més destacats de cada país i els exemplars de clarinets que existeixen actualment. Així he pogut veure, a grans trets, l'evolució que ha tingut el clarinet al llarg de la història.

Com que el treball havia de tenir una part més pràctica, de recerca, un dia vaig anar a la Biblioteca de Catalunya amb el meu professor de clarinet del Conservatori de Granollers, en Gener Salicrú, per tal de buscar alguna partitura per a clarinet que no estigués editada o alguna cosa inèdita. Vaig tenir molta sort, ja que vaig poder parlar amb la directora de la fonoteca, la Margarida Ullate. Ella ens va parlar de l'existència d'uns cilindres de cera amb gravacions d'un clarinetista anomenat Josep Nori. Aquests cilindres són unes de les primeres gravacions en què apareix el clarinet i en total n'hi ha onze, un número molt elevat per tractar-se d'aquest tipus de gravacions. A partir d'aquí vaig començar a investigar sobre qui era Josep Nori, si va ser relativament famós a la seva època, on havia gravats els onze cilindres, etc. La veritat és que he trobat poques coses sobre ell, però he pogut aconseguir els àudios dels onze cilindres de cera, cosa que trobo molt interessant. L'altre part pràctica del treball ha consistit en tocar amb un chalumeau tenor, un clarinet clàssic i un clarinet baix (tot això ho explico als apartats 2.10 i 2.11).

Els objectius d'aquest treball de recerca són els següents:

- Investigar sobre els orígens dels tipus de clarinet que he triat.
- Veure una breu pinzellada de la història dels tipus de clarinet més importants i com han anat evolucionant.
- Buscar el repertori més destacat que s'hagi escrit per a cada tipus de clarinet, així com els compositors que hagin escrit més música per a l'instrument.
- Tocar una peça breu amb algun dels clarinets històrics explicats al treball i veure la diferència respecte dels actuals.

## 2. COS DEL TREBALL

### 2.1. CARACTERÍSTIQUES DE L'INSTRUMENT

El clarinet més bàsic es pot definir com un tub cilíndric amb una canya simple, però és molt més complex que això. Com a instrument transpositor que pertany a la família de vent-fusta (dins d'aquesta família pertany als instruments de canya simple), el clarinet té un seguit de característiques que el diferencien de la resta d'instruments de vent-fusta. El clarinet sona quan es bufa per una obertura que es troba entre la canya i l'embocadura, causant que la canya vibri i que passi una columna d'aire per dins de l'instrument.

El seu nom prové de l'addició del sufix *-et* (que vol dir petit) a la paraula italiana "Clarino", que es referia a un tipus de trompeta petita. Al Barroc, el clarinet s'utilitzava generalment per a substituir aquest instrument, degut principalment a la seva similitud en el so, tot i que el clarinet barroc no podia fer pràcticament cromatismes.

#### 2.1.1. Parts de l'instrument

El clarinet està format per diverses peces desmuntables, que són les següents (de dalt a baix):

L'**embocadura**, que és per on el clarinetista bufa i dona l'aire per tal que el clarinet soni. També és a on es posa la canya i l' **abraçadera**, que és una peça generalment de metall que aguanta la canya subjecta a l'embocadura. Ara bé, alguns clarinetistes, sobretot alemanys, utilitzen un cordill per a lligar la canya a l'embocadura.



Fig. 1. Parts d'un clarinet. Font: Wikipèdia.

L'embocadura es considera una de les parts més importants de l'instrument i és molt complexa. Normalment està feta d'ebonite (cautxú endurit), però també pot ser de plàstic, vidre, fusta i, fins i tot, de metall. Cal dir que hi ha molts tipus i models d'embocadures i que cada clarinetista en tria una segons les seves necessitats i gustos.

La següent peça que trobem és el **barrilet**, que és el responsable de connectar l'embocadura amb la resta de l'instrument i d'afinar-lo (si se separa una mica el barrilet de la resta del cos de l'instrument augmenta la longitud d'aquest i, per tant, sonarà una mica més greu i pujarà l'afinació). Els barrilets poden variar de llargada segons el model (en els clarinets en Si bemoll de 62mm a 68mm) i normalment estan fets del mateix material que la resta de peces, però als extrems hi ha uns anells de metall. En els corni di bassetto i als clarinets baixos actuals, el barrilet és substituït per un coll de metall corbat.

A continuació trobem el cos del clarinet, que es divideix en el **tub superior o secció de la mà esquerra** i en el **tub inferior o secció de la mà dreta**. És on es troben els orificis de les notes i les claus metàl·liques, i és on el clarinetista posa els dits: com diu el propi nom, al tub superior es posa la mà esquerra i a l'inferior, la dreta. El clarinetista tapa amb els dits set forats (sis que es troben a la part davantera de l'instrument, i un que és posterior i es tapa amb el dit polze de la mà esquerra). La resta de notes es realitzen amb un complex sistema de claus, podent així dur a terme totes les notes de l'escala cromàtica. El clarinet té aquestes claus per tal d'obrir i tancar tots els forats que el clarinetista no pot tancar amb els dits, o bé perquè estan massa lluny o bé perquè són molts forats que s'han de tancar alhora. Les claus del clarinet estan fetes d'un aliatge de zinc, níquel i coure, i a vegades estan xapades amb plata. Les claus i els anells estan soldats a barres, muntades entre els pilars i subjectades a la fusta mitjançant petits cargols. Cada clau té un coixinet, normalment de cuir molt prim, que protegeix la fusta, evita que es pugui escapar l'aire i assegura que tot estigui perfectament tancat. El conjunt de claus que es troben a la part inferior dreta del tub superior i que sobresurten una mica es coneixen amb el nom de claus de trino i es toquen amb els dits de la mà dreta. Els clarinetistes recolzen tot el pes del clarinet amb el dit polze de la mà dreta mitjançant una petita peça de metall que sobresurt de la part posterior del tub inferior i que serveix per això, per aguantar l'instrument amb un sol dit.

Finalment trobem la **campana**, que és l'encarregada de millorar la uniformitat del so de les notes més greus de cada registre (hi ha notes en que la campana té un paper irrellevant, ja que sonen bé per si mateixes) i d'amplificar una mica el so. La campana, conjuntament amb el barrilet, és considerada una de les parts que més condiciona com sonarà el clarinet. Com el nom indica, la campana té forma cònica, i a la part superior i

inferior s'hi troben dos anells de metall que protegeixen les vores. En els actuals corni di bassetto i als clarinets baixos, la campana és de metall i està inclinada en sentit vertical.



Fig. 2. Parts d'un clarinet. Font: Wikipèdia.

Actualment existeixen diferents tipus de sistemes de claus per al clarinet, però els més utilitzats són el Francès i el sistema Bohem. El “Francès” perquè va ser a França a on es va inventar i desenvolupar, i “Bohem” perquè Theobald Boehm (1794-1881) va ser qui va inventar la teòrica d'aquest sistema de claus, que és el més utilitzat a tot el món.

### 2.1.2. Timbre

El clarinet té un timbre molt bonic i expressiu, ric en matisos, i per això és tant utilitzat en passatges orquestrals com a instrument solista. També és un instrument que té gran agilitat i sonoritat, i té una gran capacitat per a executar trinos i cromatismes. A més a més, té la capacitat única dels instruments de vent d'emetre matisos molt precisos en qualsevol registre. El clarinet també gaudeix d'un registre molt ampli: el clarinet soprano pot arribar fins a quatre octaves i els clarinets baixos moderns ampliat fins a cinc octaves.

El seu to tant característic és degut a la geometria cilíndrica del seu cos, el qual produeix una anulació, en part, dels harmònics parells. Com a conseqüència d'això, quan el clarinetista utilitza la clau d'octava, el salt de la nota no és d'una octava com passa en l'oboè, el fagot (que té la geometria cònica) o la flauta (que encara que és cilíndrica, el tub és un cilindre obert), sino que és d'una octava més una quinta.



### 2.1.3. Materials

Els clarinets s'han fet sempre d'una gran varietat de materials, com per exemple la fusta, el plàstic, algun tipus de resina, etc. A nivell professional, la majoria dels clarinets es fabriquen a partir de fustes d'arbres de l'Àfrica (la *Dalbergia melanoxylon*, el banús, és el més corrent), però també es pot utilitzar la fusta d'eboni (*Diospyros melanoxylon*) i de granadilla (actualment no tant a causa de la poca quantitat d'aquests arbres). Al passat es van utilitzar fustes de la *Byra ebanus*, del boix (*Buxus sempervirens*) i de varis tipus de *Dalbergia nigra*. Fins i tot, al segle XVIII es va utilitzar l'ivori per a fabricar clarinets, però quan hi van afegir més claus l'instrument tendia a esquerdar-se. Això sí, mentre els instruments van tenir de 5 a 10 claus, la fusta de boix va resistir perfectament. Per això no va ser fins a finals del segle XIX que es va optar per utilitzar les fustes tropicals africanes.

A partir de l'any 1860 es va començar a utilitzar el cautxú endurit per a fabricar clarinets, tot i que ja no s'utilitza pràcticament. Actualment, els clarinets més econòmics són els de resina plàstica (dirigits als nens que comencen a estudiar). Aquesta resina s'anomenen "resonite", que és el nom que la marca de clarinets Selmer va registrar per a aquest tipus de plàstic. Alguns clarinets de la marca Buffet Crampon estan fets d'un material compost de pols de fusta de granadillo i fibra de carboni. Aquests instruments es veuen molt menys afectats pels canvis que hi pugui haver d'humitat i de temperatura, però pesen una mica més.

La marca Hanson d'Anglaterra fabrica els seus clarinets utilitzant un compost de granadilla reforçat amb ebonite, conegut com a "BTR". Aquest material tampoc es veu afectat per la humitat i el pes és el mateix que el d'un clarinet de fusta normal. Les embocadures es fan normalment de goma dura, encara que se'n poden trobar de plàstic, i les abraçaderes estan fetes de metall o cuir i poden estar xapades en níquel, plata o or.

### 2.1.4. Canyes

El clarinet, perquè soni, necessita una canya. Per fer sonar l'instrument, el clarinetista es posa l'embocadura a la boca, amb el llavi de baix fent pressió i amb les dents superiors fent contacte amb la part superior de l'embocadura, i després bufa. Quan espira l'aire, la canya, que està subjectada a l'embocadura amb l'abraçadera, vibra i produeix el so.

Les canyes de clarinet estan fetes d'un tipus d'herba, l' *Arundo donax*. Les millors canyes provenen del sud de França, que és on les condicions climàtiques i la composició del sòl creen unes canyes fortes que tenen molt temps de durada. Per això, una de les marques més conegudes de canyes per a clarinet i saxo és la companyia francesa Vandoren.

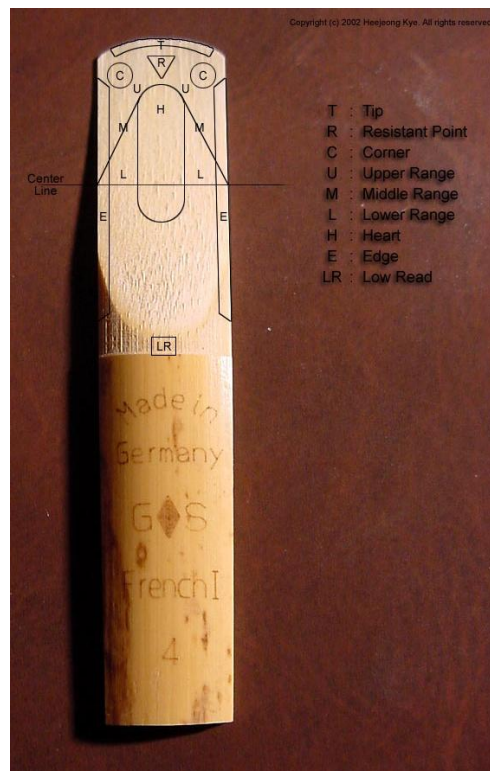


Fig. 3. Parts d'una canya. T: Punta; R: Punt de resistència; C: Cantonada; U: Part de dalt; M: Part del mig; L: Part de dalt; H: Cor; E: Cantó; LR: Punt de resistència inferior. Font: Heejeong Kye.

Les canyes (la planta) creixen en plantacions i només les millors passen un procés de selecció per fer les canyes per al clarinet. La collita de les canyes té lloc a mitjans d'hivern, quan les plantes tenen una alçada de cinc metres aproximadament. Per aconseguir aquesta alçada, les canyes triguen de dos a tres anys. Després de la collita, la canya s'ha de deixar reposar durant dos anys abans de passar tot el procés de transformació. Les mesures bàsiques de les canyes són les següents: la punta mesura 12mm d'ample, la distància entre la embocadura i la canya és de 15mm i la bretxa (distància entre la part inferior de la punta de la canya i el filtre) és d'1mm. Les canyes de clarinet tenen diferents graus de duresa: desde l'1 (que és el més suau) fins al 5, què és el més dur i el menys utilitzat; entremig hi ha el 1,5, el 2, el 2,4, etc. Això sí, aquest sistema de numeració de la duresa és molt relatiu, ja que pot variar depenent dels fabricants i dels models. La combinació de tres factors totalment imprevisibles (la temperatura, la humitat i la pressió atmosfèrica) determinen com funcionarà una canya. Les canyes són tot un món, ja que aquests factors són totalment imprevisibles, i a vegades una canya et va perfectament i al dia següent ja no et va igual de bé.

### 2.1.5. La física del clarinet

Molt breument, el so del clarinet es produeix quan el clarinetista bufa per la petita obertura que hi ha entre la canya i l'embocadura. Quan s'obren o es tanquen els forats amb els dits o les claus, la columna d'aire canvia, i el resultat d'això són els diferents sons i notes. Les ones del so, produïes pel ràpid moviment de la canya, són controlades per la ressonància del cos de l'instrument i pel llavi del clarinetista.

Com que el clarinet és un instrument de tub tancat només sonen els harmònics senars (per això funciona per 13a enlloc de per octava com passa en la majoria dels instruments). Aquesta raó física fa que el clarinet tingui el so característic que té.

## 2.2. ELS ORÍGENS DEL CLARINET

### 2.2.1. Antiguitat

El clarinet actual és el resultat de molts anys d'evolució de la fabricació d'instruments de vent–fusta. Òbviament l'instrument no va aparèixer de cop, i explicar el desenvolupament dels primers instrument de vent de canya simple és una cosa curiosa, ja que els seus predecessors eren tocats a tot arreu, fins i tot a llocs com Eivissa o Beijing. Al 1700, aproximadament, una confluència d'activitats de diferents luthiers d'Europa van tendir a la creació dels primers clarinets.

L'inventor del clarinet va ser Johann Christoph Denner (1655-1707) de Nürnbèrg, i el va inventar l'any 1700. Uns anys abans, cap al 1695 aproximadament, Denner ja havia inventat el chalumeau, un instrument amb un registre limitat tot i tenir dues claus. Al principi, el clarinet també tenia dues claus i arribava a les tres octaves. Tot i que en un primer moment els compositors es van decantar pel chalumeau, de mica en mica el clarinet va anar guanyant protagonisme.

Els primers instruments de canya simple tenen el seu origen en un tub cilíndric amb una simple canya. Trobem, però, que aquests primers instruments es poden classificar en dos tipus: els instruments *idioglot*, que tenen la canya integrada al tub, i els instruments *heteroglot*, que tenen la canya separada, com l'actual clarinet. Els instruments *idioglot* eren els més antics i han estat documentats a l'antic Egipte fa centenars d'anys, com també a

Grècia i a l'Imperi Romà. El seu disseny era simple, ja que estaven fets d'una o dues peces de canya amb una mena de tall que vibrava i produïa el so quan l'instrumentista bufava. No es podien articular les notes i, per tant, les melodies eren definides per ràpids moviments dels dits; per això, les melodies eren molt constants. Degut a la seva fragilitat, aquests instruments no s'han conservat, però se n'han trobat representacions en la iconografia de l'època. Per exemple, s'han trobat imatges d'instruments idioglots que daten del 2700 a.C. i de la tercera dinastia de l'antiga Egipte.

### Chalumeau

El Chalumeau és el primer instrument idioglot que se'n té constància a Europa. La paraula Chalumeau prové del grec *kalamos* o del llatí *calamus*, que significa “tub vermell”. Consisteix en un tub de canya amb sis forats per a posar els dits i a l'embocadura s'hi troba la canya simple. Marin Mersenne fa referència al chalumeau en el seu llibre *Harmonie universelle* (Paris, 1636) i Pierre Trichet descriu el Chalumeau al llibre *Traité des instruments de musique* (1640). Aquest instrument que he descrit és el que fa referència als instruments que s'anomenen “de pastor” i el nom val per a dos instruments (per el de pastor i per el chalumeau que va inventar Denner).

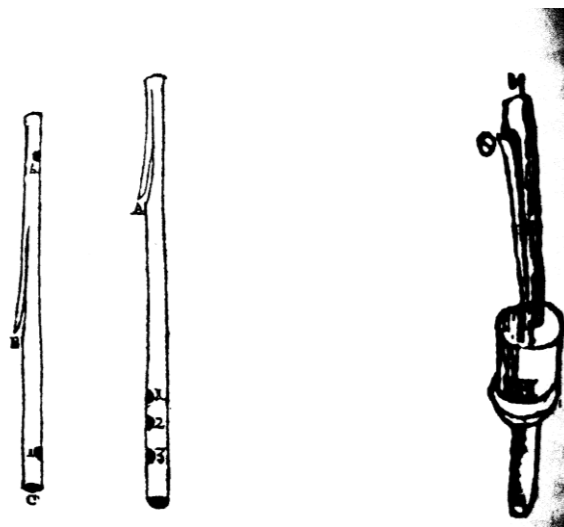


Fig. 4. *Chalumeaux* i canya per a *cornemuse*, de *Harmonie Universelle*, M. Mersenne (París, 1636). Font: “The Clarinet”, Eric Hoeprich.

### Gaites

Mersenne també defineix les gaites, anomenades *chalemie* o *cornemuse*, com un instrument molt simple i explica que poden ser utilitzades com a part de la gaita o tretes i tocades independentment. Més tard, Michael Praetorius, defineix al llibre *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1691) com les canyes simples s'adapten bé a les gaites.

## Òrgue de tubs

Les canyes simples fetes de metall es poden trobar en orgues del segle XVII abans que aparegués el clarinet. En la descripció dels primers chalumeaux de canya simple de l'*Encyclopédie* de Diderot i Alembert (1751-65), l'embocadura del chalumeau i la seva canya són comparades amb les de l'òrgue.

### “Wildruf”

El terme *Wildruf* es refereix als instruments que imiten animals. Per exemple, els caçadors utilitzaven un instrument de canya simple per imitar els ànecs. Actualment podem trobar exemples d'algun d'aquests instruments del segle XVIII que tenen una canya simple, un tub de fusta amb un costat pla i una ranura oberta, semblant a l'embocadura del clarinet. És curiós el fet que alguns dels primers fabricants de clarinets també eren fabricants de Wildruf.

### 2.3. EL CHALUMEAU

Al 1695, com he esmentat anteriorment, el chalumeau ja havia aparegut a l'escena musical europea. Igual que els primers clarinets, els chalumeaux (nom en plural) eren fabricats pels luthiers més importants d'Europa.

Aquest instrument tenia dues claus que tapaven els dos forats perforats diametralment l'un de l'altre. Les posicions dels dits eren molt complicades, ja que per fer semitons s'havien de fer forques (posar els dits d'una manera concreta) i tenia un registre limitat: només tenia una octava més tres notes. Existien diferents tipus de chalumeaux: el soprano, l'alto, el tenor i el baix, que es poden observar a la fotografia.

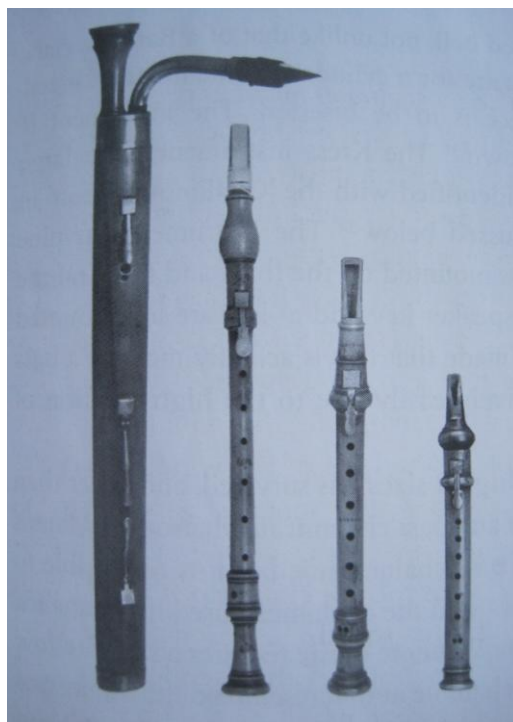


Fig. 5. Chalumeau baix de Kress (Museu Carolino Augusteum, Salzburg), chalumeau tenor de Klenig, chalumeau alt de Liebau (Musikmuseet, Stockholm) i chalumeau soprano de Stuehnwal (Bayerisches Nationalmuseum, Munich). Font: "The Clarinet", Eric Hoeprich.

A l' Enciclopèdia d'Alembert i Diderot surt il·lustrat un chalumeau de claus i en el text (de l'any 1753) es mencionen dos tipus de chalumeaux: l'instrument simple més antic i l'instrument heteroglot de fusta, també amb claus. Cal dir també que el chalumeau alt va aparèixer l'any 1737, el soprano dos anys més tard i que cap al 1742 el chalumeau ja s'havia començat a expandir i havia arribat a l'orquestra.

Vuit chalumeaux s'han pogut conservar fins avui dia. El més important d'aquest, un chalumeau tenor de fusta de dues claus pertany a la col·lecció del *Munich's Bayerisches Nationalmuseum*. Tres chalumeaux més estan al *Stockholm's Musicmuseet*, dos són tenor i l'altre és alto i va ser construït per Liebau. Només un chalumeau soprano ha sobreviscut al pas del temps i també pertany a la col·lecció del *Munich's Bayerisches Nationalmuseum*. Malauradament no està en bones condicions (li falta l'embocadura) i té algun dany. La construcció d'aquest instrument ha estat atribuïda al fabricant Stuehnwal. Tres inusuals

chalumeaux d'amour també es troben a la col·lecció del *Munich's Bayerisches Nationalmuseum*. Aquests chalumeaux d'amour són els antecedents dels primers clarinets de tres claus.

Pel que fa als primers documents on es pot trobar una referència específica al chalumeau, al 1687 trobem a Nürnberg aquesta referència en una llista de "Ein Chor Chalimo von. 4 Stücken". Al 1707, Jacob Denner va rebre un encàrrec de quatre "Chalimou" de "Count Dernath of Schkeswig-Holstein". Més tard, al 1710 el Duc de Gronsfeld va encarregar quatre "Chalimoú", un "Alt Chalimoú" i dos "Chalimoú Basson". Fins i tot a Holanda hi ha documents del 1764 que ens mostren que el fabricant d'Amsterdam Jan Steenberg va vendre varis chalumeaux i també hi ha documents que mostren que Jeremias Schlegel (1730-1792) i l'italià Andreas Fornari (1753-1841) van fabricar chalumeaux durant aquest segle.

Cap a finals del segle XVIII el chalumeau ja havia desaparegut completament i el clarinet havia agafat tot el protagonisme en l'escena musical de l'època perquè havia evolucionat i, sobretot, perquè començava a poder tocar notes greus.



Fig. 6. Chalumeau tenor. Font: C. Tomaszewicz.

### 2.3.1. La música

El primer esforç per a popularitzar el chalumeau al segle XVIII va venir en forma d'un llibre de duets per a dos chalumeaux publicat per Estienne Roger a Amsterdam el 1706. En aquest llibre (que va causar l'edició d'un altre de duets per a clarinet o chalumeau uns anys més tard) es troben varies "Fanfares" per a chalumeau o també per a trompetes. Estienne Roger també va fabricar chalumeaux i els venia a tres florins, al mateix preu que Denner.

A l'hora d'escriure per a l'instrument, els compositors van adoptar diferents formes de notacions, ja que no hi havia una manera estàndard d'escriure. Generalment, els compositors de Viena, com Graupner, van escriure utilitzant la clau de Sol. Ara bé, observant les obres de Graupner es dedueix que preferia escriure amb la clau soprano pel chalumeau alt i amb la clau de Fa pels chalumeaux tenor i baix.

A les primeres dècades del segle XVIII, el chalumeau ja gaudia d'una gran popularitat a la cort dels Habsburg. Per citar un exemple, l'Emperador Joseph I va compondre el 1709 un concert per a chalumeau soprano. La gent de l'època es va captivar del so d'aquest instrument de seguida i molts compositors van començar a escriure per a l'instrument de seguida. Els germans Bononcini, Giovanni i Antonio Maria, van ser els primers compositors a incloure el chalumeau a les seves òperes. A l'òpera *Endimione* (1706), la part del solo per a *shalamaux*, amb una tessitura de La1 a Si bemoll2, apareix a l'ària "È sempre inquieto quel core infelice" (figura 7). Les òperes *Il trionfo della grazia* (1707) i *La prese di Tebe* (1708) també atorguen un paper protagonista a l'instrument, com passa en moltes altres obres.



Fig. 7. Giovanni Bononcini, *Endimione* (1706), "È sempre inquieto quel core infelice", part de chalumeau soprano obligada. Font: "The Clarinet", Eric Hoeprich.



El compositor de la cort J.J. Fux va compondre almenys onze òperes i oratoris amb paper per a chalumeau, juntament amb altres instruments de vent com la flauta i el trombó. El chalumeau va aparèixer en *Il mese di Marzo* (1709), *Gli ossequi delle notte* (1709), *La decima fatica d'Ercole* (1710), *Dafne in Lauro* (1714), *Orfeo ed Euridice* (1715), *Il fonte dalla salute aperto della grazia nel Calvario* (1716), *Diana placata* (1717), *Psyche* (1720) i *Giunone placate* (1725). Els treballs per a chalumeau de Fux i dels germans Bononcini van ser imitats ràpidament pels compositors italians que vivien a Viena, com per exemple Antonio Caldara (que va escriure per a l'instrument en deu òperes i vàries cantates), Attilio Ariosti, Camilla di Rossi, Francesco Conti i Giuseppe Bonno. Tots aquests van escriure per a chalumeaux soprano, tenor i baix.

El compositor de la cort Reinhard Keiser va escriure per a tres chalumeaux en la seva òpera *Croesus* (1710), estrenada a Hamburg, i en el mateix període, el compositor de la cort de Viena Francesco Conti va compondre cinc cantates amb una part obligada per a chalumeau soprano.

L'any 1716, l'oratori *Judith triumphans* de Vivaldi va ser estrenat a Venècia i l'ària "Veni, veni me sequere Abra amata" conté una part per a chalumeau soprano. Vivaldi també va incloure el chalumeau a tres concerts, a *Nisi Dominus* i el va recomanar per la seva "Suonata" per oboè, violí i orgue. Al concert "Funebre" RV 579 i al concert RV 555, el chalumeau tenor té un petit però variat paper i dialoga amb altres instruments solistes, amb la corda i amb els baixos. Vivaldi pertany a un petit grup de compositors que van escriure per a clarinet i chalumeau alhora. Les instruccions del concert "per la Solennità di S. Lorenzo" per als clarinets ("clarini") poden recordar al rol que tenia el chalumeau (doblar la línia dels baixos i donar color i expressió a la part de l'orgue).

Georg Philipp Telemann, un altre compositor de l'època que també tocava el chalumeau, va escriure per a l'instrument a quatre cantates. Per exemple, a la cantata *Danket dem Herrn Zebaoth* hi trobem parts bastant extenses per a chalumeau alt i tenor. Telemann també va escriure per a chalumeau alto i tenor en altres tres cantates: *Schicket euch in die Zeit* (1720), *Der feste Grund Gottes besteht* (1721) i *Mit Got tim Gnadenbunde stehen*, totes escrites durant la seva estada a Frankfurt. Al 1728, Telemann va escriure el primer de dos oratoris amb parts per a chalumeau alt i tenor, que es barrejen amb la corda i l'oboè. Al seu concert en Re menor, la part de chalumeau predomina als dos moviments

lents de la peça. En aquesta obra Telemann demostra la seva habilitat d'utilitzar els chalumeaux amb gran eficiència. Al 1747, Telemann va compondre la seva última obra on incloïa una part per al chalumeau: l'oratori *Heilig, heilig, heilig ist Gott*.



Fig. 8. G. Ph. Telemann, *Der getreue Musik-Meister*, “Carillon” per a dos chalumeaux (1728). Font: “The Clarinet”, Eric Hoeprich. És la peça que he tocat amb el chalumeau tenor.

Johann Christoph Graupner va ser el compositor que va escriure més música per a chalumeau que cap altre de l'època (el va incloure a 79 cantates, a 3 obres seculares i a més de 18 concerts instrumentals, suites i tríos) i també va ser qui va experimentar més amb l'instrument (combinacions de diversos tipus de chalumeaux, experiments amb efectes harmònics i amb textures, etc.). A les seves obres escrites entre el 1734 i el 1753 és on trobem un major ús de l'instrument i es diu que Johann Christian Klotzsch, l'instrumentista de chalumeau més bo del moment, que va ser anomenat principal chalumeau de la cort de Darmstadt l'any 1735, va ser una font d'inspiració per a Graupner

D'entre les obres instrumentals de Graupner detaquen dues suites per a chalumeaux alt, tenor i baix (*Ouverture à 3 Chalumeaux*), que van ser escrites en l'estil francès, amb moviments de dansa i una obertura a l'inici. També destaquen cinc concerts amb parts per a chalumeau on es poden observar les combinacions inusuals que feia Graupner, com per exemple chalumeau tenor, viola d'amore i oboè, o flauta, viola d'amore i chalumeau. Graupner també va escriure un concert per a chalumeaux tenor i baix i un altre per a chalumeaux alt i baix.

A Anglaterra, una ària de l'òpera *Riccardo primo* (Londres, 1727) de Georg Friedrich Haendel inclou un parell de chalumeaux, i al continent varis compositors van escriure òperes i oratoris incloent-hi chalumeaux, com per exemple Heinichen, Hasse, Zelenka, Rumplinck i Johann Ludwig Bach (cosí de J. S. Bach). Cal destacar la part del solo per a chalumeau soprano que va escriure Jan Dismas Zelenka al moviment Kyrie del seu *Requiem aeternam*.

A Viena, després de dues dècades d'absència del chalumeau, l'instrument va reaparèixer de la mà de Christoph Willibald Gluck a les seves obres *Orfeo* (1762) i *Alceste* (1767), que va atribuir bastant protagonisme a les seves parts. A versions posteriors d'aquestes òperes, durant la seva estada a París, Gluck va reduir o eliminar les parts del chalumeau i va utilitzar el clarinet en lloc seu. Com que gairebé no ha sobreviscut cap obra instrumental d'altres compositors de Viena i Alemanya, només es coneixen les que he mencionat anteriorment.

Després d'una revifada de l'instrument l'any 1760, Florian Gassmann va incloure el chalumeau en algunes produccions de les seves obres *I Rovinati* (1772) i a *Notturmo*, representades a Viena. Més tard, els compositors Franz Aspelmayr (1728-86) i Joseph Starzer (1726-87) van incloure el chalumeau en algunes parts dels seus ballets del 1770. Un concert solista bastant important per a chalumeau soprano, en Si bemoll major i escrit per Johann Friedrich Fasch (1688-1758), data del 1730-40. Consta de quatre moviments, utilitza tota la tessitura de l'instrument i, a més a més, la part solista és bastant complicada.



Fig. 9. Johann Friedrich Fasch, Concert per a chalumeau soprano (1730), Largo (Sächsische Landesbibliothek, Dresden). Font: "The Clarinet", Eric Hoeprich.

Algunes composicions instrumentals que daten de finals del segle XVIII ens indiquen que el chalumeau encara s'utilitzava. Un concert en Fa Major per a chalumeau soprano solista va ser escrit, amb l'estil clàssic, a Viena per Franz Anton Hoffmeister (1754-1812). També a Viena, Carl Ditters von Dittersdorf va incloure un chalumeau soprano al seu *Divertimento notturno*.

Finalment, la combinació inusual de dos chalumeaux (o flautes), cinc trompetes i timpani va aparèixer a l'obra *Musica da Camera*, de Joseph Starzer. Aquesta obra és més coneguda per una còpia que en va fer Leopold Mozart, tot i que va substituir els chalumeaux per flautes.

Al 1780, C. F. D. Schubart va constatar la desaparició del chalumeau dient que encara era relativament famós però que es trobava i s'escoltava en poquíssimes ocasions.

## 2.4. ELS PRIMERS CLARINETS

Al 1700 van aparèixer a Europa dos instruments de canya simple: el clarinet i el chalumeau. Els dos van ser inventats perquè era un moment d'evolució constant i de recerca tímbrica tant per part dels compositors com per part dels intèrprets i dels constructors. Aquí cal explicar una qüestió fonamental: el clarinet va coexistir amb el chalumeau perquè les seves característiques eren molt diferents. El clarinet feia només notes agudes i el chalumeau només notes greus. El clarinet era bàsicament un substitut barat de les trompetes (el tocaven els oboeïstes) i així no n'havies de contractar.

La fàbrica de la família Denner de Nürnberg (Alemanya) es considera el lloc de naixement del clarinet. Johann Christoph Denner, nascut a Leipzig l'any 1655, es va traslladar amb la seva família a Nürnberg al 1666, on va prosperar com a constructor d'instruments de vent-fusta. Denner estava inscrit en el gremi de constructors de reclams d'ànec i per això va investigar en aquest sistema de producció del so, per després inventar el chalumeau i el clarinet. Denner era considerat com un dels millors fabricants d'instruments de vent-fusta d'Europa i actualment encara es conserven més de seixanta instruments que va fer.

2 Bass Flauto à fo.	16.
4 Chalimou, à fo.	12.
3 Alt Chalimou.	5.
2 Chalimou Basson, à fo.	28.
2 Clarinettes	18.
Die d'istey Warrin die fust: gepackl.	7.
4 Violin, à 7.	28.
1 Viola.	7.
3 Bass.	15.
Die d'istey Warrin die Violin: gepackl.	1.

Fig. 10. Primer document on apareix la paraula “clarinette”. Llista del Duc de Gronsfeld per a la botiga de Jacob Denner, 1710 (Arxiu de la ciutat de Nuremberg). Font: “The Clarinet”, Eric Hoeprich.

### 2.4.1. Els primers clarinetistes

Segons els documents escrits pel compositor de la cort Johann Christoph Pez, la cort de Württemberg ja havia contractat clarinetistes abans del 1714. En aquesta mateixa època, els clarinets ja s'utilitzaven en varies orquestres de la cort.

A Anglaterra, les primeres referències de clarinets daten de després del 1750 i probablement es refereixen a clarinets de dues o tres claus importats del continent. Un clarinetista itinerant, “Mons. Charle, the Hungarian” va aparèixer als escenaris anglesos cap al 1735 i va tocar diverses peces noves per a clarinet i “French corn” a la taverna Swan de Londres. Cap al 1737, ell mateix va afegir el chalumeau a la seva col·lecció d'instruments.

A mitjan segle XVIII, el clarinet ja havia arribat a algunes colònies d'Amèrica i a Itàlia, i a Nova York l'obra “Rule Britannia”, que tenia parts per a clarinet, va ser representada l'any 1764. Tots aquests clarinets eren importats d'Europa.



Fig. 11. Clarinets de dues claus de I. Denner (Musée des Instruments de Musique, Brussel·les) i Philip Borkens (Gemeentemuseum, The Hague), i un clarinet de tres claus de I. Scherer (Musée des Instruments de Musique, Brussel·les). Font: “The Clarinet”, Eric Hoeplich.

### 2.4.2. La música

La primera obra per a clarinet (un conjunt de duets) va ser publicada entre els anys 1712 i 1715 a Amsterdam, i era d'Estienne Roger. Una segona edició d'aquests duets de l'any 1717 es conserva actualment a Brussel·les. (Fotografia als annexos)

Al 1718, els clarinets van ser inclosos a la producció Vienesa de *Ifigenia in Aulide* d'Antonio Caldara (1670-1736), i les melodies que tocaven eren diatòniques i molt simples, amb alguns arpegis de tant en tant però sempre en el to de Do Major.

El compositor Georg Philipp Telemann (1681-1767) va utilitzar els clarinets per primer cop l'any 1720 en tres cantates. Les partitures no presenten problemes per tocar-les amb clarinets de dues claus en Re o en Do. Johann Sebastian Bach (1685-1750) va escriure música per a clarinet en el motet "O Jesu Christ, mein's Lebens Licht" i els primers solos de concert per a clarinet, escrits per Johann Valentin Rathgeber (1682-1750), van aparèixer l'any 1738 a la col·lecció *Chelys sonora excitans spiritum musicorum digitis, auribus, ac animis*. A la següent imatge es pot veure una pàgina d'un solo extret d'un dels vint-i-dos concerts de la col·lecció.

The image shows the title page and the beginning of a musical score. The title page is in Latin and reads: "CHELYS SONORA EXCITANS SPIRITUM MUSICORUM DIGITIS, AURIBUS, AC ANIMIS ACCOMMODATA, ET ORBI DATA IN BIS DUODENIS HOC EST: XXIV. CONCERTATIONIBUS, Quorum 12. partim à Violino Principali obligato, partim à 2. Violinis Concertantibus. 12. à 2. Clarinis vel Lituïs ex diversis Clavibus partim obligatis, partim pro libitu adhibendis, 2. Violinis, cum Organo, & Violoncello. AUTHORE P. Valentino Rathgeber, Ord. S. Bened. Monasterij Banthensis ad SS. PETRUM & DIONYSIUM propè SS. 14. Auxiliatores in Franconia Professo. OPUS VI. VIOLINO PRINCIP. Cum Permissu Superiorum. AUGUSTÆ-VINDELICORUM, Typis & Sumptibus JOHANNIS JACOBI LOTTERI, Anno 1738". The musical score is for Clarinet or Lute Solo, Opus VI, Concerto 19, and shows the first few staves of the piece.

Fig. 12. Concert per a Clarinet de Valentine Rathgeber, *Chelys sonora excitans spiritum musicorum digitis, auribus, ac animis*, publicat a Augsburg al 1738 per Lotter. Font: "The Clarinet", Eric Hoeplich.

Cap al 1720 van aparèixer tres *concerti grossi* d'Antonio Vivaldi (1678-1741) amb parts de solo per a clarinet: RV 556, RV 559 i RV 560. En aquestes tres obres es pot apreciar el nou ús d'aquest nou instrument. El clarinet realitza unes melodies simples, amb bastants arpegis i notes altes sostingudes; aquí és quan el clarinet va començar a demostrar el seu caràcter únic.

Al 1740, George Frideric Handel (1685-1759) va escriure per a l'instrument almenys en dues ocasions: a l'òpera *Tamerlano* (1744/45) inclou dos clarinets en Do a l'ària "Par che mi nasca in seno". En aquesta mateixa època Handel també va compondre una Obertura bastant inusual, de quatre moviments, per dos clarinets i una trompa.

A París, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) va utilitzar el clarinet a tres òperes i al 1754 i 1755, el compositor i violinista Johann Stamitz (1717-1757) va treballar a París dirigint l'orquestra privada de *Le Rich de la Pouplinière*. Durant aquest període va escriure tres simfonies amb parts per a clarinet. A la Simfonia núm. 1, per exemple, necessitava clarinets en Re de dues o tres claus. La tercera simfonia, en canvi, requereix clarinets en Si bemoll de quatre claus. Aquestes i altres obres, com el concert per a clarinet en Si bemoll de quatre claus que va escriure Stamitz també, van propiciar l'aparició del clarinet en Si bemoll de quatre o cinc claus. Aquest primer instrument en Si bemoll va anar evolucionant fins a establir-se a tot el món i es va convertir en una part molt important de l'orquestra i de la vida musical dels centres culturals més importants del moment: Mannheim, Munic, París, Londres, Berlín i Viena; i també dels cercles de Haydn, Mozart i Beethoven.



## 2.5. EL CLARINET CLÀSSIC

*“The beauty of the clarinet lies in its sweet sound; this is its essence, and even a mediocre player can delight the listener with this instrument”*

Amand Vanderhagen, *Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette* (1785)

Cap al 1800, el clarinet ja s’havia convertit en membre regular de l’orquestra i també tenia bastant protagonisme com a instrument solista. El seu futur ja estava més que assegurat perquè l’instrument havia evolucionat i havia guanyat en suavitat, personalitat i en registre. D’aquesta manera, el clarinet podia estar a l’altura dels altres instruments de vent-fusta que portaven cert avantatge en la seva evolució, ja que feia més temps que existien. Els compositors Jean-Philippe Rameau i Johann Stamitz van ser els primers a incloure el clarinet dins de l’orquestra i Haydn, Mozart i Beethoven es van assegurar que l’instrument mantingués la posició que havia adquirit.

### 2.5.1. Disseny i construcció

Els clarinets clàssics estaven fets normalment de fusta, tenien cinc parts (embocadura, barrilet, part de mà dreta, part de mà esquerra i campana), tenien set forats per als dits, cinc claus i podien estar afinats en Do, Si bemoll i La. Aquests clarinets de cinc claus es van utilitzar desde el 1760 fins a principis del segle XIX. Diversos aspectes del seu disseny van variar però cap al 1800 tots tenien l’aspecte del clarinet il·lustrat al *Méthode de clarinette* de Xavier Lefèvre (imatge de la dreta).

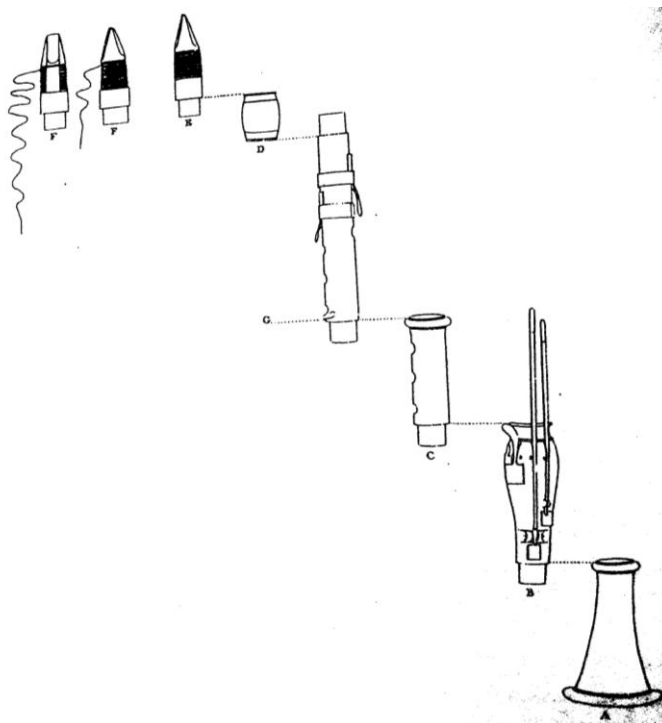


Fig. 13. Clarinet de cinc claus dividit en sis seccions, del *Méthode de clarinette* (París, 1802) de Xavier Lefèvre. Font: “The Clarinet”, Eric Hoeplich.

Entre els anys 1750 i 1760 es va començar a desenvolupar el clarinet i varies obres de Molter, Rameau i Stamitz de mitjan segle XVIII ja mostren un interès creixent per l'instrument. Per tocar les obres de Molter i Rameau encara es va utilitzar el clarinet barroc de tres claus, però per les obres de Stamitz ja es necessitava el clarinet clàssic de quatre o cinc claus. Tot i això, és bastant difícil dir exactament com i quan els clarinets de dues o tres claus en Re i en Do es van transformar en els clarinets clàssics de cinc claus en Do, Si bemoll i La. El que sí que és important esmentar és perquè hi va haver aquest canvi. Els clarinets en Re i en Do sonaven molt agut i tenien un so molt penetrant. En canvi, els de Si bemoll i La tenien una sonoritat més dolça (com la del chalumeau), que és el que els constructors buscaven.

Valentin Roeser va ser el primer que va recomanar l'ús de clarinets en Re, Do, Si bemoll i La per tocar en diferents tonalitats i més tard va descriure set tipus de clarinets (en La, Si bemoll, Do, Re, Mi, Fa i Sol). Actualment encara es conserva un número bastant gran de clarinets de quatre i cinc claus que daten del 1760 i, a més a més, se'n saben algunes coses dels seus fabricants. G. A. Rottenburgh (1744-1803) i J.B. Willems (1758-1810), de Brussel·les, van construir clarinets de dues, quatre i cinc claus. A Alemanya, "The Stinglwagners of Triftern" van fabricar clarinets i clarinets d'amour de quatre claus, com també ho van fer el famós fabricant d'instruments Augustin Grenser (1720-1807) i Jakob Grundmann (1727-1800). Thomas Collier i John Hale van ser els constructors d'instruments que van fer els primers clarinets anglesos de cinc claus; un fet curiós és que a Anglaterra el clarinet mai va tenir menys de cinc claus.

Tot i que gairebé tots els clarinets del segle XVIII eren fets de fusta (del *Buxus sempervirens*), n'han sobreviscut alguns exemplars fets d'ebonite i d'ivori. Normalment, aquests clarinets tenien els anells (de la campana, per exemple) fets d'ivori i les claus eren fetes de metall o de plata. Els fabricants, cap a finals de segle, van començar a muntar les claus de maneres diverses. Les boquilles, fetes majoritàriament d'ebonite o de fusta de granadilla, i els barrilets els feien separatament perquè fos més fàcil ajuntar-los. Els barrilets eren de diferents mides per ajustar el to.

Això és una de les claus de l'evolució del clarinet. El clarinet barroc consta d'una sola peça barrilet i boquilla. Això provoca que el diàmetre interior sigui molt similar, molt estret. En canvi, en el clarinet clàssic es pot separar i, per tant, el barrilet ja és del mateix

diàmetre que la resta del tub (i per tant una mica més ample que la boquilla, que és cònica). Gràcies a això el clarinet clàssic va poder tenir un bon registre.

A la següent imatge es poden observar cinc clarinets d'abans del 1800 de diverses ciutats importants a l'hora del desenvolupament del clarinet i de la seva música. Les semblances i diferències són bastant notables, ja sigui per l'estil de l'exterior o pel disseny de les claus. Una curiositat és la diferència entre els clarinets que es fabricaven a Alemanya i els que es feien a França. Els clarinets alemanys tenien un so més fosc que els francesos, ja que aquests tenien un so molt clar i brillant. Els que es feien a Anglaterra també tenien característiques diferents.



Fig. 14. Clarinets de cinc claus de diferents regions. D'esquerra a dreta: Augustin Grenser (Dresden), Friedrich Hammig (Viena), Franz Doleisch (Praga), Thomas Cahusac (Londres) i Dominique Antony Porthaux (París). Pertanyen a la col·lecció d'instruments històrics de la Universitat d'Edimburg, a la col·lecció de Sir Nicholas Shackleton i a la d'Eric Hoeprich. Font: "The Clarinet", Eric Hoeprich

### 2.5.2. Clarinets de quatre claus

Geist i Prudent Thierriot, Augustin Grenser, Carl Wilhelm Sattler, Stingelwagner, Heinrich Carl Tölcke, Christian Friedrich Riedel, Johann Christian Gehring, G. A. Rottenburgh, Willems i Jean Arnold Antoine Tuerlinckx, Lebrun i Speck són alguns dels que van fabricar clarinets de quatre claus. Tots els clarinets construïts per aquests fabricants tenen algunes diferències entre ells (principalment amb les claus, amb la disposició) i alguns primer tenien tres claus i després els hi van afegir la quarta i la cinquena.

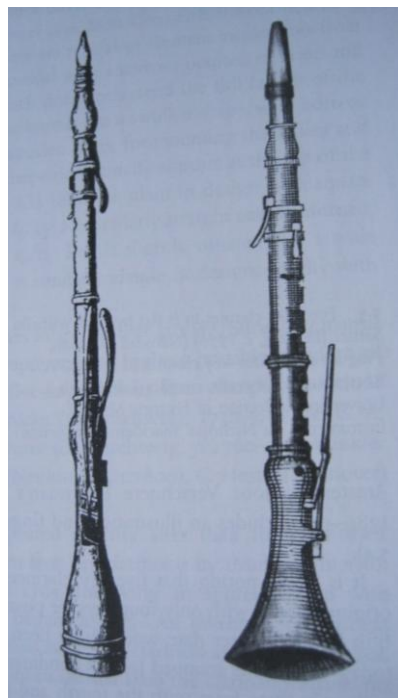


Fig. 15. Clarinets de quatre claus de *l'Encyclopédie* de Diderot i Alembert (París, 1776-77). Font: *l'Encyclopédie* de Diderot i Alembert.

### 2.5.3. Clarinets de cinc claus

Els fabricants Augustin Grenser i Jakob Grundmann, de Dresden, van aprendre el seu ofici de Johann Poerschmann a Leipzig. Grenser va ser succeït pel seu nebot Heinrich Grenser (1764-1813) l'any 1796 i aquest va ser un dels que va fabricar més clarinets, que tenien de cinc a onze claus. Altres fabricants alemanys de clarinets de cinc claus d'aquest període van ser C. W. Sattler, H. C. Tölcke, F. G. A. Kirst, Wilhelm Hesse, Winkler, Eisenbrandt, Gütter, C. Hesse i C. F. Paulus.

Els clarinets de cinc claus francesos van aparèixer, probablement, després dels clarinets alemanys. Els primers dels que se'n té constància van ser fabricats per Prudent Thierriot a París l'any 1765. Thierriot va fabricar uns 142 clarinets i més de 200 fagots. Altres fabricants francesos de clarinets van ser Porthaux, Amlingue, Nicolas Viennen, Jean Jacques Tortochot, Roche, Theodor, Mousetter i Bodin. Jean-Jacques Baumann (1772-1830) també es va establir a París l'any 1800 i va obrir una botiga. Xavier Lefèvre, el primer professor de clarinet del Conservatori de París, sempre va tocar amb els seus clarinets i també va atribuir a Baumann el fet d'afegir la sisena clau a l'instrument.

Theodor Lotz, un clarinetista, compositor i fabricant d'instruments que estava associat amb W. A. Mozart i Anton Stadler, va fabricar clarinets a Pressburg (Bratislava) i a Viena, on va morir el 1792. Kaspar Tauber, Raymund Griesbacher, Friderich Lempp, Friderich Hammig i Franz Scholl són alguns dels que també van fabricar clarinets a Viena. Al 1800, a Bohèmia també hi havia uns quants fabricants que feien clarinets de cinc claus, com per exemple Franz Doleisch, Franz Strobach, Franz Czermak i Franz Bauer. Allà, el clarinet va ser molt popular durant l'últim terç del segle XVIII. A Londres, els primers clarinets van ser construïts per Thomas Collier, que va obrir una botiga-taller l'any 1765.

Actualment podem trobar un clarinet de Collier que data del 1770 i un parell de clarinets en Si bemoll fets de fusta amb cinc claus i amb la boquilla d'ivori. Thomas Cahusac, John Hale (successor de Collier), George Miller, Henry Kusder, Longam i Broderip, William Milhouse i George Astor també van fabricar clarinets a Anglaterra durant aquesta època.

Als Països Baixos, els primers clarinets de cinc claus van ser construïts de la mà de Rottenburgh, Willems, Tuerlinckx i Raingo. Igual que els clarinets anglesos, alguns tenen l'embocadura i el barrilet junts. Altres fabricants de Bèlgica van ser Devaster, Dupré, Lebrun i Speck. Dinamarca ha tingut una presència continuada a l'hora de fabricar clarinets des del 1770, tot i que la influència dels fabricants alemanys és molt evident. El primer fabricant va ser Peter Appelberg, de Copenhague, i un altre important va ser Friderich Coppy, que va començar a fabricar-ne al 1784.



Fig. 16. Clarinets de cinc claus afinat en Si bemoll de Carl Wilhelm Sattler (Leipzig, 1770) (Národní Muzeum, Praga) i un altre afinat en La de G. A. Rottenburgh, Brussel·les, 1780 (Edinburg University Collection of Historic Musical Instruments, Sir Nicholas Shackleton Collection). Font: Melanies Herman.

A Itàlia, durant bona part del segle XVIII, els instruments procedien generalment d'Alemanya, França i Àustria, però al 1790 ja hi havia almenys tres fabricants de clarinets: Andrea Fornari (Venècia), I. Biglioni (Roma) i Ermenegildo Magazzari (Bolonya). Al nord, al cantó que toca amb Suïssa, Jeremias Schegel va fabricar a partir del 1770 bastants clarinets de diferents tipus, com també *clarinettes d'amour*.

A les colònies d'Amèrica, Jacob Anthony va ser un dels primers que va fabricar clarinets al continent, ja que es va establir a Philadelphia al 1770. Almenys dos clarinets de fusta de cinc claus amb la marca d'Anthony es conserven actualment. Dos fabricants alemanys de clarinets es van instal·lar a la costa est al 1800: H. G. Gütter a Pennsylvania i H. C. Eisenbrandt a Philadelphia i més tard a Nova York. Els clarinets fets per Graves (Winchester, New Hampshire) i Whitely (Utica, Nova York) ens mostren una barreja de característiques angleses i alemanyes. Pel que fa a les interpretacions, la primera representació d'una simfonia amb clarinets va tenir lloc a Boston l'any 1774; tres anys més tard, un trio amb clarinet va ser tocat en públic en un concert a Truro, Massachusetts.

#### 2.5.4. La música

##### El clarinet a l'orquestra

Cap a finals del segle XVIII, els clarinetistes ja s'havien estès i es podien trobar per tot Europa i Amèrica. La posició del clarinet a la orquestra estava assegurada però encara hi havia bastantes obres que no incloïen l'instrument. Per exemple, Joseph Haydn només va utilitzar clarinets a cinc de les seves cent quatre simfonies.

L'ús del clarinet en les obres simfòniques de Mozart és similar. Les simfonies K385 i K550 van ser escrites sense clarinets i només trobem un paper protagonista de l'instrument a la Simfonia en Mi bemoll K543 (1788) i a la Simfonia en Sol menor K550 (1788), on el compositor va transcriure molts solos d'oboè per al clarinet. A les seves òperes, Mozart ja el va utilitzar molt més, començant per *Idomeneo* (1780-1) i *Die Entführung aus dem Serail* (1781-2), continuant amb les òperes *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) i *Così fan tutte* (1790) i acabant amb *Die Zauberflöte* (1791) i *La Clemenza di Tito* (1791). Durant el període en que Mozart va escriure *Le nozze di Figaro*, també va compondre tres concerts per a piano - en Mi bemoll (K482), en La (K488) i en Do menor (K491) – amb parts molt extenses per al clarinet.

Beethoven va utilitzar el clarinet a partir de la Primera Simfonia, opus 21 (1800), fins a la Novena Simfonia, opus 125 (1824), com també a diverses obres orquestrals i a varis concerts per a piano (de fet, Beethoven va escriure les primeres peces amb clarinet quan va arribar a Viena). A la Primera Simfonia, Beethoven va escriure un paper bastant modest per als clarinets en Do, però a la Segona, opus 36 (1801-2), ja els hi va atorgar molt més protagonisme (llargs solos al *Larghetto*). La tendència del compositor de modular a moltes tonalitat va representar un greu problema tècnic per als clarinetistes de l'època (sobretot per les digitacions) i, com a curiositat, una cantata per la mort de l'Emperador Joseph II va ser cancel·lada perquè les parts dels instruments de vent eren massa difícils. Per aquest motiu, de mica en mica es van anar afegint claus a l'instrument. Els solos més importants i destacats que va escriure Beethoven van ser en obres com la Segona Simfonia, opus. 36 (*Larghetto*), la Quarta, opus 60, la Sisena ("Pastoral"), opus 68, la Setena, opus 92 (*Allegretto*), la Vuitena, opus 93 (Minuet), i a l'Adagio de la Novena, opus 125. També hi ha solos importants a altres obres, com per exemple al Primer, Tercer i Cinquè Concerts per a Piano (opus 15, 37, 73), a l'ària "Ah! perfido" opus 65, al *Choral Fantasia* opus 80, a la Missa en Do opus 86 i a la *Missa Solemnis* opus 123.

**Larghetto** ♩ = 92

Clarinet in A

The image shows a musical score for Clarinet in A, titled "Larghetto" with a tempo marking of ♩ = 92. The score is in 3/8 time and consists of three staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) and a crescendo (*cresc.*) leading to another piano (*p*) dynamic. The second staff starts with a fermata over measure 7. The third staff features a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*sf*) dynamic, followed by a decrescendo (*>*) back to piano (*p*).

Fig. 17. Beethoven, Segona Simfonia opus 36: *Larghetto*, compassos 8-34. Font: "The Clarinet", Eric Hoeprich.

Cap al 1800 el clarinet ja havia aparegut en obres per a orquestra de compositors que no pertanyien al cercle Vienès. Una publicació de Johann Stamitz a *La Melodia Germanica* (París, 1758) explica que François Joseph Gossec havia escrit aquell mateix any la seva primera Simfonia amb clarinets. Altres compositors internacionals que van

incloure clarinets a les seves obres orquestrals van ser J. C. Arriaga, Luigi Cherubini, Ignaz Fränzl, F. X. Pokorny, Theodor von Schacht, Alessandro Rolla, Carl Cannabich, Ignaz Holzbauer, F. I. Beck, Anton Zimmerman i Carlo Giuseppe Toeschi.

A Anglaterra, Charles Barbandt va compondre un *concertante* per un parell de clarinets i trompes, i William Herschel i J. C. Bach també van incloure els clarinets a les seves simfonies.

### **El clarinet a l'òpera**

Quan el clarinet ja havia assumit importància a les obres per orquestra, llavors també ho va fer a l'òpera. Les primeres obres del compositor anglès Thomas Arne, com per exemple *Thomas and Sally* (1761) i *Artaxerxes* (1762) ja el van incloure i J. C. Bach també va incloure clarinets en Re i en Si bemoll pel debut a Londres de la seva òpera *Orione, o sia Diana vendicata* (1763).

A París, Jean Benjamin de La Borde ja va utilitzar clarinets l'any 1758 a *Gilles, garçon peintre, z'amoureux-t-et-rival*. Més tard, també va fer servir clarinets en Re, Do, Si, Si bemoll i La a les obres *Annette et Lubin* (1762) i *Ismène et Isménias* (1763). Un altre compositor, André-Ernest-Modeste Grétry, va escriure per al clarinet a vint-i-quatre òperes, i el clarinet en Re apareixia bastant sovint en aquestes obres, sobretot pel seu so tant brillant.

Els famosos compositors Christoph Willibald Gluck i Giovanni Paisiello també van utilitzar l'instrument en moltes de les seves òperes. Paisiello va escriure per a clarinets (en Re) per primer cop a l'òpera *I scherzo de amore e di fortuna* (1771). Uns anys més tard, els seus clarinetistes van tenir accés a nous instruments (en Do i en Si bemoll) per poder tocar les parts de *Socrate imaginario* (1775). Les obres de Gluck van ser interpretades a París i Viena, i el tractament dels instruments de vent que va fer a les seves obres va tenir una gran influència en el jove Mozart.



## Concerts per a clarinet

A les últimes dècades del segle XVIII, el repertori més convincent per a clarinet van ser els concerts per a l'instrument solista. Johann Stamitz (1717-57) va ser qui va escriure el primer concert per a clarinet en Si bemoll i el primer concert clàssic per a clarinet. Stamitz va fer ús de totes les característiques de l'instrument: del registre, de les dinàmiques contrastades, de les articulacions, etc. Als annexos he afegit una part de la partitura del seu Concert per a clarinet en Si bemoll.

Carl Stamitz (1745-1801), virtuós de la viola, compositor i fill de Johann Stamitz, va escriure almenys deu concerts per a clarinet, més de dotze quartets per a clarinet i corda i uns quants quartets per a clarinet, violí, trompa i baix. La primera representació del seu primer concert (per a clarinet en Do), a París el 24 de Desembre de 1771, la va dur a terme el clarinetista Joseph Beer. Aquest concert va marcar l'inici de l'associació de Stamitz amb Beer. Sis dels deu concerts que va escriure per a l'instrument van ser publicats a París per Sieber entre el 1777 i el 1782.



Fig. 18. Carl Stamitz, Concert per a clarinet en si bemoll, cadenzas (National Library, Viena). Font: "The Clarinet", Eric Hoeprich.

Joseph Beer (1744-1812) va escriure almenys tres concerts per a clarinet solista i dos concerts per a dos clarinets. A més, va ser un dels intèrprets de clarinet més reconeguts del moment, ja que era un virtuós de l'instrument. Va treballar per al Duc d'Orleans del 1767 al 1778 i més tard ho va fer a St. Petersburg a la cort de Catherine II. Al 1792 es va traslladar a Berlín, on va treballar a la cort i va anar "de gira" per Europa, tocant a Viena, París i Londres. Al març del 1791 va tocar amb Mozart a Viena. Uns documents del *Concert Spirituel* ens donen una idea de les activitats dels clarinetistes solistes de França des del 1725 fins al 1790. Joseph Beer apareix mencionat vint-i-sis cops entre el 1771 i el 1779 i un altre solista, Rathé, també hi apareix repetidament entre el 1777 i el 1782.

També trobem importants solos de clarinet en obres de Charles Duvernoy, Frédéric Blasius, Xavier Lefèvre, Ignace Pleyel, Giovanni Punto, Rathé, Roth, F. Schaffer, Étienne Solère, J. C. Vogel, Abbé Sterckel, Triebensee, Amand Vanderhagen, Watchter, Peter von Winter, F. Wit i Michel Yost. El compositor Breitkopf va publicar el seu primer concert per a clarinet l'any 1772 i a partir d'aquell any el nombre de publicacions va créixer, amb obres de compositors com Ahnert, Eichner, Hoffmeister, Just, Michel, Rosetti, Schreier, Stoetzer, Bär (probablement Beer) i J. C. Vogel. Totes aquestes obres van ser tocades amb clarinets de cinc claus.

A Viena, el compositor F. A. Rosetti (1750-92) va compondre quatre concerts per a clarinet i Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) en va escriure un entre el 1782 i el 1784. També a Viena, Leopold Kozeluch (1747-1818) va compondre dos concerts en Mi bemoll i Carl Andreas Goepfer (1768-1818), potser un alumne de Mozart, en va escriure dos.

Xavier Lefèvre va ser una persona que va compondre molt, a més de tocar. L'any 1787 va tocar a París un concert que ell mateix havia escrit, i al 1790 ho va fer a Londres. Al 1797 va tocar el seu quart concert al Théâtre des Arts de París. El clarinetista alemany Franz Tausch (1762-1817), contemporani dels primers clarinetistes virtuoses Anton Stadler i Joseph Beer, va compondre dos concerts per a clarinet solista, com també dos doble concerts per a dos clarinets, opus 26 i 27. Franz Tausch era fill de Jacob Tausch, que va impressionar Mozart amb el seu virtuosisme l'any 1772 a Mannheim. Jacob Tausch també va ser professor del Conservatori per a instruments de vent de Berlín, on va ensenyar als clarinetistes Heinrich Baermann, Simon Hermstedt i Bernhard Crusell.

A Londres, John Mahon es va guanyar la reputació com a intèrpret a partir del 1770, i aquell mateix any va realitzar almenys dues contribucions a dos concerts per a clarinet. Mahon va tenir una carrera impressionant i va treballar, per exemple, amb J. C. Bach i Joseph Haydn. Es diu que tocava amb un clarinet de cinc claus que possiblement era de Goulding Phipps & D'Almaine. Altres compositors anglesos que van escriure concerts per a clarinet van ser J. G. H. Backofen, Deshayes, Fuchs, Jan Kalous, Joseph Lacher, Lang, Philipp Meissner, Pfeilsticker, J. B. Wanhal, Wenzel Pichel, Auguste Lebrun, Johann Stich, F. X. Süssmayr i J. C. Stumpf.

### **2.5.5. Mozart i el clarinet**

Mozart era un enamorat del clarinet. Algunes de les obres que va compondre per aquest instrument, com el Quintet K581 i el Concert per a Clarinet K622, es consideren la perfecció absoluta. Molts músics consideren que és la música més perfecta i bonica que mai s'hagi escrit. Tot i que Mozart només va viure trenta sis anys, va saber utilitzar espectacularment bé el clarinet a les seves obres.

Mozart va sentir un clarinet per primera vegada a Salzburg, la ciutat on havia nascut, de la mà d'un clarinetista d'una banda que utilitzava un clarinet de dues o tres claus. L'any 1771 va escriure la seva primera obra amb clarinets, el Divertimento K113, i quan estava a Londres l'any 1764, el jove compositor va arranjar una simfonia de Carl Friedrich Abel que contenia parts per a clarinet. L'ús que va fer Abel del clarinet va influenciar molt a Mozart, com també ho va fer a Johann Christian Bach. Al 1777, Mozart va escriure una carta al seu pare descrivint l'instrument i la bellesa del seu so, perquè aquell mateix any havia escoltat els clarinetistes de la cort de Mannheim, que el devien inspirar a escriure la carta. El pare de Mozart va escriure al seu fill dient-li que hauria de conèixer al clarinetista Beer, que estava treballant pel Príncep de Lambesc, però no se sap si al final es van trobar o no. Al juny de 1778 es va estrenar la Simfonia "París", que incloïa una parella de clarinets en La. Del mateix any trobem també un concert per a oboè amb parts per a clarinets en Do. La Simfonia "Haffner" K385 (1782) també inclou clarinets, però la seva part encara és modesta. Sis anys més tard, Mozart ja va donar molt més protagonisme a l'instrument a la seva Simfonia en Mi bemoll K543 (1788). A partir d'aquí ja els va començar a utilitzar molt i a la Simfonia en Sol menor K550 (1788), quan la va revisar hi va incloure parts bastant extenses per a clarinets en Si bemoll. A la seva

obra *Idomeneo* K366 (1781) va escriure parts per a clarinets en Do, en Si, en Si bemoll i en La. Aquí es demostra, òbviament, el seu entusiasme per a l'instrument.

A les seves òperes també va fer un gran ús de l'instrument, com per exemple a *Le Nozze di Figaro* K492 (1786) i a *Don Giovanni* K527 (1787), on el clarinet té parts predominants. A la seva òpera *Così fan tutte* K588 (1790), els clarinets predominen a la secció de vent, ja que torna a utilitzar clarinets en Do, en Si, Si bemoll i en La. Les últimes òperes, *Die Zauberflöte* K620 i *La Clemenza di Tito* K621, també ens mostren que el clarinet era l'instrument predilecte de Mozart. La *Serenade* en Do menor K388 la va escriure per un parell d'oboès, clarinets, trompes i fagots, que van aparèixer també en aquesta època. En l'obra, el clarinet té uns solos molt llargs, bonics i expressius, com també al Trio en Mi bemoll K498, anomenat "Ein Terzett für Klavier, Clarinett und Viola".

Algunes obres per a corno di bassetto van aparèixer cap al 1780, i el seu so sonor i obscur va agradar molt als compositors de l'època, que el van utilitzar bastant. Anton Stadler, Georg Druschetzky, Vitjecht Nudera, F. A. Rosetti, Franz Anton Hoffmeister i Ignaz Walter van ser alguns dels compositors, a part de Mozart, que van escriure música per a l'instrument. Les dues primeres obres on Mozart va incloure el corno di bassetto van ser l'Adagio K410 (1785) per a tres corni di bassetto i un fagot, i l'Adagio per dos clarinets i tres corni di bassetto K411 (1785). Cap al 1780, Mozart va compondre sis "Notturmi": K246, 436, 437, 438, 439 i 549, per a trio de corni di bassetto i trio vocal. El text estava en italià i era, principalment, de Pietro Metastasio. Als annexos he afegit una partitura d'un fragment del concert en Sol major per a corno di bassetto K621b, Allegro.

Algunes de les obres religioses que va escriure Mozart amb parts per a clarinet van ser el Kyrie K341 (escrit a Munic l'any 1780), *Davide Penitente* K469 i la Missa en Do major K427, que inclou una ària amb una part obligada de clarinet. El clarinet també apareix a *Acis i Galatea* (1788), *Messiah* (1789), *Alexander's Feast* (1790) i *Ode for St. Cecilia's Day* (1790), que són algunes de les obres arranjades on Mozart va assignar les parts de l'oboè al clarinet, atorgant-li molt protagonisme. Mozart també va incloure clarinets a tres dels Concerts per a piano més coneguts (K482, K488 i K491) i a algunes àries i *scenas*, començant per *Alcandro lo confesso* K294 (1778), escrita a Mannheim per Aloysia Weber, una noia de qui Mozart s'havia enamorat.

## 2.6. EL CORNO DI BASSETTO

El corno di bassetto, un membre de la família del clarinet afinat en Fa, va aparèixer a Europa, aproximadament, l'any 1750. No se sap segur quin és l'origen de l'instrument, però sí que es pot assegurar que el corno di bassetto és el resultat de l'interès dels constructors de mitjan segle XVIII de buscar nous timbres. Bàsicament van voler fer un instrument d'amore de la família del clarinet, però dir exactament qui ho va fer és impossible perquè treballaven simultàniament. L'escriptor i crític George Bernard Shaw va immortalitzar el nom italià de l'instrument a base de signar els seus articles de concerts amb el nom "Corno di Bassetto". Tot i que aquest és el nom més utilitzat, n'hi ha d'altres: *basset horn* (en anglès), *Bassetthorn* (en alemany), *cor de basset* (en francès), *basetový roh* (en txec), etc. Tots aquests noms, també l'italià, provenen de la derivació del diminutiu de la paraula "bass", "small bass"="basset", ajuntat amb "horn". En un catàleg de les obres de Mozart (fet per Leopold Mozart) de l'any 1768 apareix per primera vegada la paraula "Corno di Bassetto", ja que es refereix a un duet per a aquest instrument (K41b).

Actualment, els corni di bassetto es poden sentir al Rèquiem i a la *Gran Partita* de Mozart, a algunes òperes de Richard Strauss i de Mozart i en algunes interpretacions amb instruments històrics. També hi ha una obra bastant important de Mendelssohn (Concert Pices n°1 i n2 per clarinet, corno di bassetto i piano) i alguna obra de música contemporània escrita per corno di bassetto.

### 2.6.1. Els primers corni di bassetto

La història del corno di bassetto va començar al segle XVIII. Els germans Anton (1706-74) i Michael Mayrhofer (1707-78) van ser qui van inventar i millorar els primers corni di bassetto (nom en plural). Els instruments que feia Mayrhofer eren molt bonics i almenys una dotzena d'aquests han sobreviscut al pas del temps. Tots aquests primers corni di bassetto tenien uns trets en comú: el cos corbat, una tessitura que arribava fins al Do greu i un bloc de fusta al final de l'instrument anomenat *Buch* o *box* (caixa) que acabava amb la campana.

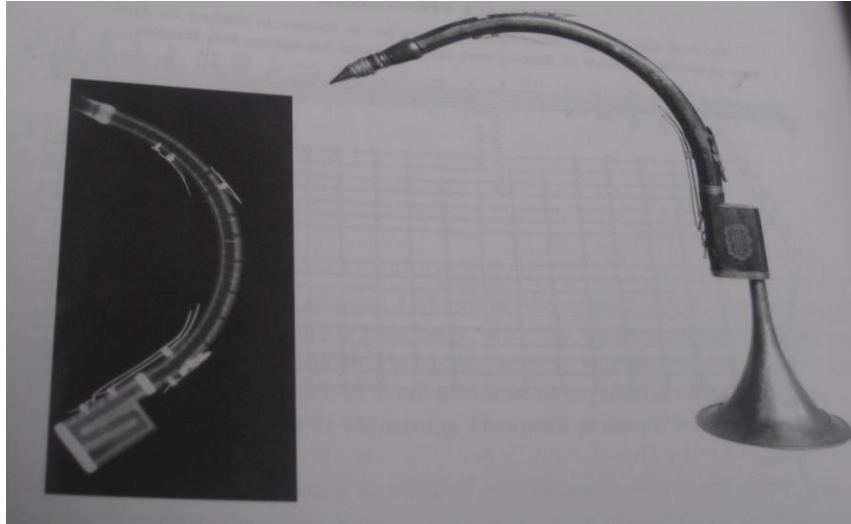


Fig. 19. Corno di bassetto dels germans Mayrhofer, 1760 (National Germanischesmuseum, Nuremberg). Font: “The Clarinet”, Eric Hoeprich.

A Viena i Salzburg es poden trobar tres exemplars de corni di bassetto anònims amb quatre o cinc claus. A més a més d'aquests instruments anònims, D. A. Porthaux i Amlingue (París), Bühner & Keller (Estrasburg), J. P. Pleidinger (Ratisbon/Regensburg), J. Stingelwagner de Triftern, F. G. A. Kirst (Potsdam) i Jacob Baur (Viena) també van fabricar corni di bassetto en forma de falç després de Mayrhofer. Prudent Thierriot (1765-83 en actiu), un altre fabricant d'instruments de París, va fer corni di bassetto cap a finals del segle XVIII. Al *Musèe de la Musique* de París vaig poder observar alguns instruments de Porthaux i Amlingue i de Kirst.



Fig. 20. *Cor de Basset* de Friedrich Gabriel August Kirst (sobre el 1750-1806), Potsdam. *Musèe de la Musique* de París.

La primera notícia d'una actuació amb corno di bassetto prové de *Mercure de France* i es refereix a un concert que va fer M. Valentin amb un corno di bassetto l'any 1774. A *Gründliche Anweisung der Composition* (1790), escrita per F. Johann Georg Albrechtsberger, també es troba una referència dels corni di bassetto en Mi, Mi bemoll i Re. Més tard, C. F. Cramer va descriure l'instrument en Sol, com també J. G. L. von Wilke a la seva obra *Musikalisches Handwörterbuch* (1786). La utilització del corno di bassetto en el concert en Sol major de Georg Druschetzky ens mostra que aquest instrument era més utilitzat del que es pensava i es pot deduir que virtuoses de l'instrument del segle XVIII, com Anton David i Vincent Springer, van col·laborar amb els compositors que escrivien música per a l'instrument. Fins i tot Mozart va començar a escriure el concert per a clarinet en La Major per a corno di bassetto en Sol Major, tot i que després va abandonar la idea. Altres obres de Druschetzky, Ignaz Holzbauer i J. C. Bach van ser escrites per a corno di bassetto en Re i mostren que l'instrument era utilitzat en altres tonalitats.

Theodor Lotz (1747-92), degut a la seva associació amb Mozart i Anton Stadler, és un personatge molt important en la història de l'instrument. Al 1780 ja construïa corni di bassetto amb un nou disseny, ja que va abandonar la forma corba, va fer els corni di bassetto amb dos tipus de fusta i va unir les dues seccions rectes amb un angle de 120 graus. Tots els seus instruments tenien originalment vuit claus i estaven construïts en vuit parts:

l'embocadura, el barrilet, la part de la mà esquerra, el "genoll" (que era fet d'ivori), la part de la mà dreta, l' "stock", la caixa i la campana de llautó.

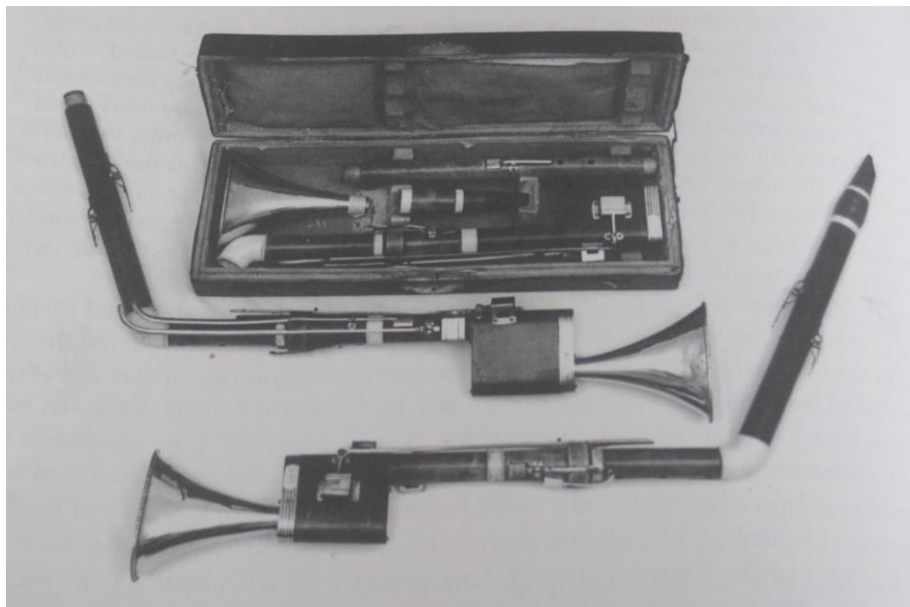


Fig. 21. Tres corni di bassetto de Theodor Lotz, 1785 (Krásna Hôrka, Eslovàquia). Font: "The Clarinet", Eric Hoeprich.

A part del disseny de Lotz, durant el segle XVIII es van construir corni di bassetto amb altres formes i tamanys. Al 1792, el constructor vienès Friedrich Hammig va anunciar que existia un nou tipus de corno di bassetto. Probablement es referia a un instrument més recte però amb una corba i amb la campana en forma de bulb. Aquest instrument és el que avui en dia es coneix com a clarinet di bassetto i és amb el que es toca el concert per clarinet en La Major de Mozart. Els corni di bassetto que va fabricar el fill de Hammig, que daten de principis del segle XIX, també tenien aquestes característiques.

A Bohèmia el corno di bassetto era molt popular. Es pot observar veient els exemplars que trobem actualment en aquella regió: a Praga, per exemple, hi ha set instruments de Franz Doleisch. Altres fabricants com G. Reyha, W. Horák i S. J. Truska. Nearby, Franz Strohbach i Friedrich Jäger també van fabricar corni di bassetto a Bohèmia a partir del 1800.

Els fabricants alemanys també van construir (cap a finals del segle XVIII) corni di bassetto amb l'angle de 120 graus. Els corni di bassetto de Georg Glezl (Bavaria), I. G. Dimpfl (Stralfeld) i F. Königspurger (Roding) representen les primeres sortides de la forma de falç i també preferien la caixa triangular per a l'instrument. Actualment podem trobar al *Gemeentemuseum* de la Haia (The Hague) uns quants corni di bassetto d'Augustin Grenser (1720-1807), de Dresden, com per exemple una parella que data de l'any 1795. També a Dresden, Jakob Grundmann (1727-1800) va fabricar corni di bassetto similars als de Grenser pel disseny i actualment almenys se'n conserven sis. Altres fabricants alemanys de l'instrument van ser Döhring (Posen), Freyer (Potsdam), Heinrich Grenser (Dresden), Griessling & Schlott (Berlín), Wilhelm Hesse (Braunschweig), J. Jehring (Adorf), J. C. Schicker (no se sap d'on era) i Zencker (Adorf).

Al 1781, Anton David i Johann Stadler van entrar a treballar a la cort de Wallerstein, oferint concerts de tríos de corni di bassetto, juntament amb Raymund Griesbacher, que era un músic bastant reconegut i fabricant d'instruments de l'escola vienesa. L'any següent, C. F. Cramer va informar d'un concert realitzat per els virtuosos Anton David i Vincent Springer a Ludwigslut "amb uns instruments desconeguts que ells anomenaven corni di bassetto". J. N. Forkel es va referir a aquests mateixos intèrprets l'any 1784 i també va descriure l'instrument. Aquest dos virtuosos de Bohèmia van fer concerts fins i tot a Anglaterra i Mozart els va conèixer a Viena l'any 1780.



Al 1782 Mozart ja havia inclòs parts per a aquest instrument (afinat en Fa) a l'ària "Traurigkeit" de *Die Entführung aus dem Serail*, K384. Al 1784 va compondre la *Gran Partita* K361/370a (als annexos he afegit un vídeo d'aquesta obra), que incloïa parts per a clarinets i corni di bassetto, i va tornar a escriure per a l'instrument a les obres per a vent "Masonic chamber", K410 i K411. En resum, Mozart va utilitzar el corno di bassetto en més de vint composicions.

El 20 d'octubre de 1785, David i Springer van fer un concert benèfic a Viena i al cap de poc temps Mozart va escriure l'obra *Maurische Trauermusik* K477/479a, que incloïa parts per a tres corni di bassetto (és probable que David i Springer toquessin en la representació de la Gran Partita). Aquests mateixos músics van realitzar concerts de trios per a corni di bassetto (entre el 1789 i el 1791) als jardins Vauxhall de Londres amb Franz Dvorák, com també ho va fer Anton Stadler al 1794. Stadler també va interpretar altres obres per a l'instrument, com l'ària "Non, piu di fiori" de *La Clemenza di Tito*, i es va unir amb altres dos instrumentistes, Plaske i Bahl, per a interpretar arranjaments d'òperes de Martín i Soler (*Una Cosa Rara* i *L'arbore di Diana*) i de Mozart (*Don Giovanni*).

Al 1790, E. L. Gerber va descriure un corno di bassetto de set claus a la seva *Historisch-bibliographisches Lexicon der Tonkünstler* i J. G. H. Backofen va ser el primer a realitzar una taula de la digitació de l'instrument, l'any 1803. Als annexos he afegit la taula de digitació.

La popularitat de l'instrument va continuar durant el principi del segle XIX. Va aparèixer nou repertori i alguns canvis del disseny del clarinet també es van aplicar al corno di bassetto. Un fet important a destacar va ser que al 1830, el famós Heinrich Baermann va anar de gira per Europa amb el seu fill Carl Baermann, que també era un virtuós de l'instrument. Mendelssohn va escriure expressament per a ells els seus dos *Konzertstücke* opus 113 i 114 per a clarinet, corno di bassetto i fortepiano (als annexos he afegit un vídeo d'un d'aquests dos concerts). Tot i això, a la primera meitat del segle XIX l'instrument va començar una mort lenta, principalment perquè tenia un so poc potent i poc homogeni i bastants problemes d'afinació. Una edició del Rèquiem K626 de Mozart del 1812 ja suggereix que les parts de corno di bassetto es poden tocar amb clarinets. Tot i això, la fiabilitat que tenia l'instrument va poder ajudar una mica i uns quants fabricants de corni di bassetto en van continuar fent després del 1800. Viena, el centre del

desenvolupament dels instruments, va perdre l'any 1792 el fabricant Theodor Lotz, però Raymund Griesbacher va continuar fent instruments tradicionals fins a la seva mort. Altres constructors que van continuar fent corni di bassetto en aquest últim període van ser J. B. Merklein, Hammig (jove), Stephan Koch, Wolfgang Küss, M. Lempp, Augustin Rorarius, Joseph Ziegler i J. T. Uhlmann. També cal destacar que a Pressburg (Bratislava), un tal Schönast va fabricar corni di bassetto fins a la meitat del segle XIX, com també ho va fer Scheilly a Ofen (Buda).

A Alemanya, els corni di bassetto es fabricaven principalment al taller de Heinrich Grenser, que havia succeït el seu oncle Augustin Grenser. S. G. Wiesner es va unir amb Grenser l'any 1811 per a treballar plegats i a partir del 1817 els seus instrument van ser segellats *Grenser & Wiesner*. Altres fabricants alemanys actius durant la primera part del segle XIX van ser Griessling & Schlott (Berlín), J. G. Freyer (Potsdam), G. Schuster (Neukirchen), C. C. Werner (Leipzig), I. Riedl (Graslitz), Doke (Linz), J. G. Braun (Mannheim), J. G. K. Bischoff (Darmstadt), Stengel (Bayreuth), Hauth (Überlingen), W. Heckel (Biebrich), J. Mollenhauer (Fulda), J. G. Otto (Markneukirchen), Piering (Berlín), Adler (Bamberg), Dölling (Potsdam), Peuckert (Breslau), J. J. Roedel (Bremen), J. C. Schicker (no se sap a on treballava), J. B. Rudhard (Stuttgart), B. Schott (Mainz), J. Jehring (Markneukirchen), J. B. Eisenbrandt (Göttingen), J. G. Pfaff (Kaiserslautern), C. A. Schaufler (Stuttgart), J. I. Widmann (Frieburg im Breisgau) i J. H. G. Streitwolf (Göttingen). També es podria incloure en aquesta llista J. A. K. D. Felchin de Zug (Suïssa). A altres llocs aïllats també es va continuar amb la producció dels corni di bassetto, però a una escala inferior. A París, François Lefèvre va fabricar instruments de catorze claus; a Itàlia, uns quants fabricants, com Piana, Beltrami i Luigi Berlingozzi (Siena) van construir corni di bassetto seguint els models alemanys i a Amsterdam, C. G. Geisler també en va fabricar, com també Astor & Co., Thomas Key, J. Cramer i Wood & Ivy a Londres.

Cal explicar també que el disseny de l'instrument va anar variant i millorant a mesura que passaven els anys. Es van anar afegint noves claus per a millorar la qualitat del so d'algunes notes concretes, es va eliminar la caixa, es va moure l'angle del mig de l'instrument fins a dalt de tot, es va crear una campana curvada i de metall nova, es van inventar nous sistemes de claus, etcètera.

### 2.6.2. El clarinet alt

Un signe de l'inici de la desaparició del corno di bassetto va ser la creació l'any 1808, per part d'Iwan Müller i Heinrich Grenser, del clarinet alt. El clarinet alt és un instrument de la família de vent-fusta, té divuit claus i està afinat en Mi bemoll.

El nou clarinet alt, estrenat en uns concerts de gran èxit que va fer Müller a Viena i Berlín, es va desenvolupar com un esforç per millorar el clarinet baix. La presentació de l'instrument que va fer Müller al Conservatori de París l'any 1812 també va tenir molt èxit i el fet d'incloure'l en el seu *Méthode pour la nouvelle clarinette à 13 clefs et clarinette-alto* (1821) va aportar a l'instrument molta atenció per part dels músics de l'època. La fabricació del clarinet alt en Fa (o també en Mi bemoll), particularment a França, va fer que de seguida tingués molt èxit. Aquest nou clarinet es va utilitzar principalment en bandes i en música militar, però mai va arribar a formar part de la secció de vent de l'orquestra.



Fig. 22. *Clarinette-alto* del *Méthode pour la nouvelle clarinette à 13 clefs et clarinette-alto* (París, 1821) i *Alt Clarinette* de C. Kruspe (Erfurt, 1880). Font: "The Clarinet", Eric Hoepflich.

Al 1827, Jacques François Simiot, de Lyon, va presentar un nou model de *clarinette-alto* a la Académie Royale, que va donar-li la seva aprovació, i a Itàlia, el clarinetista i fabricant Romeo Orsi també va incloure el clarinet alt al seu *Metodo* i

almenys n'ha sobreviscut un exemplar. A Alemanya, Grenser & Wiesner (Dresden) i Stengel (Bayreuth), entre d'altres, van fabricar, durant la primera part del segle XIX, alguns clarinets alts, tot i que l'instrument no es va utilitzar molt en aquest país.

L'aparició del clarinet alt i la millora del clarinet baix van proporcionar un canvi temporal per a la sort del corno di bassetto, ja que aquest va ressorgir a finals de segle amb un nou disseny, provocant un nou interès als compositors per a escriure nou repertori.

### **2.6.3. El segle XX**

Al llarg del segle XX, els fabricants francesos van ser els principals constructors de corni di bassetto, ja que a Alemanya es construïen a mà en petits tallers. El seu sistema de claus era com el dels clarinets, però hi havia variacions en els tamanys i en les disposicions de les claus (especialment entre els mateixos fabricants francesos). Entre els corni di bassetto del sistema Boehm construïts en els últims cent anys es pot observar que s'han desenvolupat diferències significatives en el disseny, com per exemple el diàmetre del calibre, les mides de les embocadures o les posicions de les claus.

La disposició de les claus en els instruments, tant francesos com alemanys, ha tingut un paper important a l'hora de definir una forma estàndard del corno di bassetto. Per això, la forma dels instruments francesos i alemanys és tant similar (no com en el clarinet baix modern).

El corno di bassetto d'aquest període va fer una crida a la sensibilitat dels compositors Clàssics i dels primers Romàntics, i el so de l'instrument va meravellar al públic. Un article anònim del 1806 ens recorda la majestuositat de la música que Mozart havia escrit per al corno di bassetto (K410, K411, K477): "El corno di bassetto és similar al clarinet, excepte que aquest té un abast més profund i és encara més solemne i commovedor en el brillant registre mitjà".

### **2.6.4. La música**

Els primers virtuoses de l'instrument, Vincent Springer, Anton Stadler i Anton David, ja van compondre les seves obres solistes i crear arranjaments d'obres d'altres

compositors. A més d'aquestes obres, també podem trobar concerts per a corno di bassetto d'autors anònims i obres per a corno di bassetto solista i orquestra d'autors com Carl Stamitz (el seu concert està format per material agafat d'altres obres per a altres instruments i probablement va ser arranjat per Vincent Springer), Georg Druschetzky (que va escriure un concert per a tres corns de bassetto), Leopold Kozeluch, Jacob Rauscher, Josef Triebensee, Paul Wranitzky i, més tard, J. G. H. Backofen, Alessandro Rolla i Philipp Röth. També hi ha una obra per a violí, clarinet, corno di bassetto i fagot de Peter von Winter (no s'ha trobat cap còpia de la partitura) i unes quantes obres de música de cambra per a corno di bassetto i corda, de compositors com Girolamo Salieri, J. G. H. Backofen, Heinrich Neumann i Abraham Schneider. De les obres per a instrument solista només es coneixen les de Beerhalter, Kummer, Rolla i Röth.

Franz Süßmayr ja va incloure a la ària "Wie das mindeste verbrechen" de la seva òpera *Der Wildfang* (1797) una part obligada per a corno di bassetto, molt similar a l'ària "Non più di fiori" de *La Clemenza di Tito* (K621) de Mozart. Beethoven també va escriure per a l'instrument a *Harmoniemarken* i a *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 42 (1800-01). A la primera representació d'aquesta obra, l'any 1801, Johann Stadler, germà d'Anton Stadler, va ser qui va interpretar la part del corno di bassetto.

253

**Andante Solo.**

Bass Horn in F

Adagio.  
dolce

Fig. 23. Ludwig van Beethoven, *Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 42, corno di bassetto obbligato. Font: "The Clarinet", Eric Hoeprich.

El volum més gran del repertori és per a grups petits, especialment per a trios, i les primeres obres que van aparèixer van ser uns duets de Valentin Roeser que daten del 1774, tot i que en un manuscrit del 1768 d'un catàleg de Leopold Mozart ja es fa una referència a l'instrument: "Viele Stücke – für 2 Clarini – für 2 Corni – für 2 Corni di Bassetto". A part dels impressionants trios per a corni di bassetto (K 439b) que va escriure Mozart, també hi ha altres obres de música de cambra importants. Anton Stadler va escriure 18 "Terzetti", Georg Druschetzky 32 "Divertissements" i Adalbert Nudera cinc Divertimenti. També hi ha trios de F. A. Rosetti (Rösler), Joseph Weigl, Antonín Volánek, Martín y Soler, Franz Hoffmeister, Ignaz Pleyel i de Franz Tausch, i varies obres anònimes que daten de principis del segle XIX i que es troben a col·leccions d'Europa i Suècia. També destaquen obres per a conjunts més grans de vent, com per exemple els quartets per a clarinet i tres corni di bassetto de W. A. Mozart, Ignaz Pleyel, Antonio Salieri i Frantisek Wanerzovsky.

Un d'aquests quartets de Mozart, el K580a, està incomplet, Mozart només va escriure la melodia. Un dia, al Conservatori de Granollers, un dels professors de clarinet ens va proposar a quatre alumnes tocar un quartet de Mozart en un acte que feien a Granollers per donar la medalla de la ciutat al difunt Carles Riera. A continuació m'agradaria parlar sobre en Carles Riera.

Carles Riera va ser durant molts anys el director i el professor de clarinet de l'Escola Municipal de Música J. M. Ruera, va ser un dels fundadors de la JONC (Jove Orquestra Nacional de Catalunya) i va ser un dels pioners en la introducció dels clarinets històrics a l'Estat. Va realitzar concerts a Nova York, a l'Òpera de Sidney, al *Queen Elizabeth Hall* de Londres, a Amsterdam, al *Théâtre des Champs Elisées* de París, a Roma, a Tòquio, a Canadà, a la resta d'Europa, a les Filipines, Indonèsia i Nova Zelanda. Va fer molts concerts i moltes gravacions amb instruments històrics (tenia una extensa col·lecció de clarinets, exactament una quarantena) amb grups com The English Concert, The XVIIIth Century Orchestra, Le Concert des Nations, Europa Galate, Nachtmusique, Octophoros, New World Basset Horn Trio, etc. i també va tocar els Quartets de Mozart amb el Smithsonian Quartet dels Estats Units i amb La Real Cámara, sempre amb un clarinet "di bassetto". Va ser un dels membres fundadors del Stadler Trio (Eric Hoepfich, Carles Riera i Albert Gumí) i en el segon disc d'aquest grup es pot trobar l'enregistrament del Quartet KV580a, el que havia mencionat anteriorment i que Mozart va deixar incomplet. En Carles Riera va ser qui va completar el quartet amb molta sabiduria afegint les tres veus

per als corni di bassetto. Per això puc dir que he tingut l'honor de tocar-lo en un Teatre Auditori de Granollers ple de gom a gom en l'entrega de les medalles de la ciutat. Als annexos he afegit la partitura del quartet i el vídeo del concert.

Continuant amb les obres per a conjunts de vent de més volum d'instruments, podem destacar varies peces que van escriure els següents compositors: Franz Süssmayr, que va escriure per a dos corni di bassetto, dos fagots i dues trompes. Stephen Storace va escriure per a dos oboès, dos corni di bassetto, dos fagots, dues trompes i una "serpent", que és un instrument també de vent amb un registre greu que té unes formes corbes com una serp (és l'antecesor de la tuba). Franz Hoffmeister va escriure principalment obres per tres corni di bassetto i dues trompes, per dos clarinets, corno di bassetto i fagot, i per flauta, oboè, corno di bassetto, fagot i viola. Franz Tausch ho va fer per dos corni di bassetto, dos fagots i dues trompes i Georg Druschetzky per a dos corni di bassetto en Re, dos fagots i dues trompes.

El clarinetista Josef Küffner tenia una especial predilecció per a l'instrument i va escriure varis quintets per a flauta, clarinet, corno di bassetto, fagot i trompa, com també un *Potpourri sur des Thèmes de l'Opera Le Bariber de Séville* per a violí, viola, cello, corno di bassetto, guitarra i piano. A la *British Library* es pot trobar un "Divertissement" molt curiós i inusual per dues flautes, dos corni di bassetto, dues trompes i dos fagots; és obra de Valentin Roeser, Adam Rathgen i Giovanni Martini. També cal destacar les obres per a vent de Thomas Attwood (que era l'aprenent de Mozart), com també les de Georg Druschetzky, Franz Krommer, Ignaz Pleyel, Anton Rosetti i Vicente Martín y Soler. Martín y Soler va ser un compositor valencià que va tenir bastant prestigi internacional i va escriure uns quants "divertimenti" per parelles d'oboès, corni di bassetto, trompes, fagots i per una "serpent", com també arranjaments d'àries de la seva òpera *Una Cosa Rara*. El gust musical de la cort *Thurn und Taxis* de Regensburg tendia a grans conjunts de vent (que molts cops incloïen el corno di bassetto) barrejats amb corda. Cal dir que els clarinetistes ja treballaven a aquesta cort desde el 1750. El mestre de capella Theodor von Schacht va escriure molta música tant pel clarinet com pel corno di bassetto i, fins i tot, alguna obra molt important, com una Simfonia per parelles de violins, violes, flautes, oboès, corni di bassetto, fagots, trompes i baix. A la seva biblioteca s'hi podien trobar més de vint partitures amb parts per a corno di bassetto.

Durant aquest període també es van escriure algunes obres per a conjunts que recorden el quintet de vent tradicional. C. A. P. Braun va escriure varis *Quatuors* per flauta, oboè, corno di bassetto i fagot, i L. E. Jadin va escriure un *Nocturne* amb clarinet en comptes d'oboè, com va fer també K. F. Zelter a *Wanderers Nachtlied*. Franz Anton Hoffmeister va compondre uns quintets molt interessants per a flauta, oboè, viola, corno di bassetto i fagot.

De les poques obres que es van escriure a principis del segle XIX per a corno di bassetto i piano cal destacar la Sonata op. 62 de Franz Danzi. D'altra banda, Christian Rummel, un clarinetista i compositor alemany, va escriure un *Andante varié* a l'obra *Nocturne* op. 87 i una *Fantasia* op. 88. J. S. Mayr també va escriure una *Fantasia* per a corno di bassetto i piano. Carl von Prandau va escriure un *Divertissement*, op. 17, també bastant interessant, que va ser publicat a Viena l'any 1827, i un arranjament per a corno di bassetto i piano de la sonata per a trompa de Beethoven op. 17 fet pel clarinetista Joseph Friedlowsky es troba a la col·lecció del *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena. El clarinetista, arpista i pedagog J. G. Backofen (1768-1830) va escriure un trio op. 7 per a corni di bassetto i arpa, un Quintet op. 9 per a corno di bassetto i quartet de corda i també una "Partita" per dos corni di bassetto, dues trompes, fagot, dos violins i un violoncel.

Els virtuoses de l'instrument van començar a aparèixer a partir del 1800, com també ho va fer el repertori per a corno di bassetto solista. Per exemple, el músic de la cort Aloysius Beerhalter (1798-1858) va escriure quatre peces per a corno di bassetto i orquestra i una d'aquestes obres la va tocar Carl Baermann a Munic el 1831. El clarinetista Christian Rummel (1787-1849) va escriure tres peces per a corno di bassetto i piano i dos quintets de vent; unes variacions d' Archduke Rudolph es conserven a la República Txeca i tenen unes correccions del mateix Beethoven, que era el professor de composició de Rudolph.

Molts altres compositors també van escriure per a l'instrument durant aquest període, però l'obra més destacada és el *Konzertstücke* opus 113 i 114 (1833) per a clarinet, corno di bassetto i piano de Fèlix Mendelssohn. Aquestes dues obres van ser escrites per a Heinrich i Carl Baermann, que van anar per Europa interpretant aquestes peces, obtenint un gran èxit. Més tard, Mendelssohn va arranjat la part de piano de l'opus 113 per orquestra i Carl Baermann va fer el mateix amb l'opus 114. Cal remarcar que les



parts de clarinet i corno di bassetto requereixen una gran tècnica per interpretar-les. Mendelssohn va tornar a escriure per a l'instrument l'any 1832 a l'Obertura op. 24 i al *Nocturne* op. 103 l'any 1836, pel funeral de Norbert Bergmüller. Georg Druschetzky, Johann Fusz, Christian Rummel i Abraham Schneider van escriure obres per a tríos de corda amb corno di bassetto i Backofen, Heinrich Neumann i Christian Winkelmaier van escriure varis quintets per a corno di bassetto i quartet de corda.

La combinació del clarinet amb la guitarra donava tant bons resultats al compositor Heinrich Neumann (1792-1861) que es va atrevir a escriure duos per a corno di bassetto i guitarra. A més de la *Serenade* op. 16, també va escriure una obra basada en una selecció d'àries d'*Oberon*, de Weber: *Serenade sur un favori de l'opera Oberon de C. M. v. Weber pour Cor de Basset et deux Gitarres*. Josef Küffner va escriure un *Potpourri* op. 198 (publicat per Schott l'any 1827) per la inusual combinació de corno di bassetto, guitarra i piano.

Johannes Brahms va ser un enamorat del corno di bassetto. Al 1855 va escriure: "Penso que no hi ha cap altre instrument que s'adapti tant bé a la veu humana com el corno di bassetto..." i això es reflecteix als solos vocals que va escriure amb part obligada de corno di bassetto. Brahms potser es va inspirar en Mozart, ja que Mozart va barrejar la veu humana amb el corno di bassetto a *Le nozze di Figaro* ("Al desio, di chi t'adora": soprano i dos corni di bassetto) i a *La Clemenza di Tito* ("Non più di fiori": mezzo soprano i corno di bassetto).

Al segle XIX l'instrument ja no tenia l'interès dels intèrprets ni dels compositors i encara que el corno di bassetto s'hagués continuat fabricant només es podria haver utilitzat en obres estàndards com el Rèquiem de Mozart, l'ària "Non più di fiori" de *La Clemenza di Tito*, la *Gran Partita* K361/370a o el *Konzertstücke* opp. 113 i 114 de Mendelssohn. Un dels pocs, per no dir l'únic, que va escriure alguna cosa per a l'instrument va ser Robert Stark: Sonata per a dos clarinets i corno di bassetto (1897). La resta de compositors van ignorar totalment l'instrument.

Tot i això, a principis del segle XX, Richard Strauss va ajudar molt a l'hora d'intentar fer reviure l'ús de l'instrument a l'orquestra. Primer ho va fer a *Zwei Gesänge* op. 51 (1902) escrivint per a dos clarinets, dos corni di bassetto i clarinet baix, i més tard

ho va fer amb *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1911), *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Daphne* (1938), *Capriccio* (1942) i *Der Liebe der Danae* (1952). Li va agradar tant el resultat a Strauss que més tard va escriure dues “Sonatines” en Fa i en Mi bemoll, AV139 i 143, per a vent, i també hi va incloure una part per al corno di bassetto. Tota aquesta música de Strauss, com també l’interès creixent al llarg del segle XX per la música no contemporània, va aconseguir donar una nova consciència de l’instrument en les obres de Mozart i d’altres compositors dels segles XVIII i XIX. Cap a principis del nou segle, la majoria de fabricants de clarinets ja construïen corni di bassetto amb un disseny més modern. Certs fabricants van aconseguir conservar les característiques essencials de l’instrument en el seu punt més àlgid, cosa que va fer possible molt bones actuacions. L’interès en les obres de Mozart i Mendelssohn va portar a descobrir un repertori desconegut i compositors com Igor Stravinsky o Karlheinz Stockhausen van contribuir a l’utilització de l’instrument escrivint nova música. *In Freundschaft* (1977), *Tanze Luzefa* (1978-9), *Traum-formel* (1981), *Xi* (1986), *Ypsilon* (1989), *Freia* (1991) i *Bassetsu* (1997) són algunes de les obres de Stockhausen que tenen parts, molt complicades, per a corno di bassetto.

Al segle XX també trobem uns quants concerts per a l’instrument, principalment de compositors de països de parla alemanya, com per exemple el *Concerto da camera* (1904) d’ Alfred Baum, les *Variazioni* (1954) de Luciano Berio, el *Concerto St Lorenzen* (1961) per a tres corni di bassetto de Johannes Holik, el *Concertino* (1964) de Bertold Hummel, el *Concertino* (1965) de Roland Häfner, el *Bassetthornkonzert* (1975) de Martin Focke, el *Sator* (1975) de Philip Hefti, el *Cors et Cordes pour cor de basset et orchestre de chambre* (1978) de Geert van Keulen, el *Bassetthorn-Konzert* (1981) de Hermann Strategier i el *Nachtgesänge* (1990) de Giselher Klebe.

Actualment, la popularitat del corno di bassetto encara continua, en certa manera, i bastants intèrprets continuen tocant-lo i investigant sobre l’instrument i el seu repertori. Un dels volums més recents i importants, *Das Bassetthorn*, va ser publicat per Thomas Grass i Dietrich Demus l’any 2005.

## 2.7. EL CLARINET BAIX

### 2.7.1. Els primers clarinets baixos

En el moment de l'aparició del clarinet també van aparèixer varis tipus de clarinet baix, afinats una octava per sota dels clarinets convencionals en Do i en Si bemoll i de diferents formes i mides. Molts d'aquests primers clarinets baixos es poden trobar actualment a col·leccions de Berlín, Brussel·les, Florència i Lugano. Un clarinet baix de Berlín (que va ser destruït l'any 1945) només tenia una clau, però a Brussel·les l'instrument tenia tres claus i característiques similars als clarinets de tres claus barrocs. Al *Munich Stadtmuseum* hi ha un clarinet baix de set claus afinat en Si bemoll que va ser construït per Mayrhofer de Passau i que data del 1770. Tots aquests instruments es van fabricar a partir del 1750.

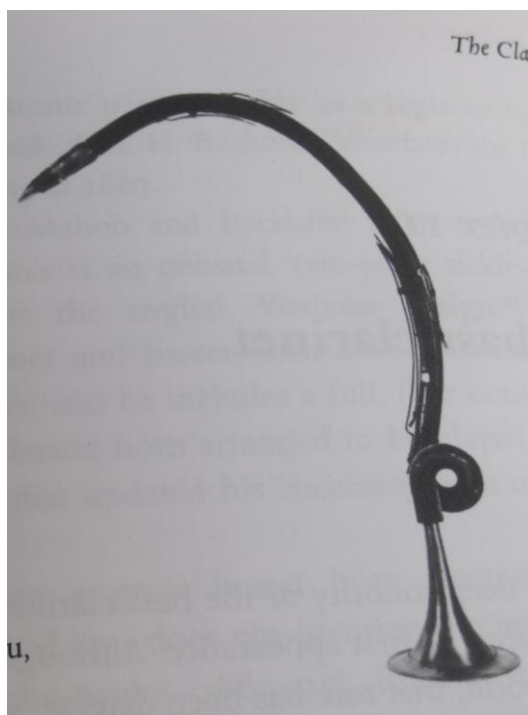


Fig. 24. Clarinet baix de Mayrhofer, 1770 (*Munich Stadtmuseum*). Font: “The Clarinet”, Eric Hoeplich.

El clarinet baix té les característiques bàsiques de qualsevol clarinet i el que va motivar la construcció d'aquest instrument va ser el fet de voler tocar en un registre molt més greu que el clarinet convencional. Al 1772, L'avant coureur de París va anunciar l'aparició d'un basse de clarinette o bassetube fet pel constructor Gilles Lot (1752-1775), que era membre d'una família de fabricants d'instruments de La Couture. Aquesta descripció suggereix un clarinet baix bastant sofisticat amb unes quantes claus.

Malauradament no n'ha sobreviscut cap exemplar però és probable que els seus instruments s'assemblassin als de Grenser, que vint anys més tard ja fabricava clarinets baixos en Si bemoll de boix al seu taller de Dresden. El primer exemplar construït per Heinrich Grenser tenia vuit claus i data del 1793. Un altre, que data del 1795, tenia nou claus i va ser fabricat per A. Grenser.

L'evolució del clarinet baix es pot dividir en dos camins diferents: l'instrument que tenia forma de fagot (inspirat amb el chalumeau baix) i el segon disseny que utilitzava un tub continu que estava doblegat a dalt de tot. Cal dir que els clarinets baixos en forma de fagot es van construir molt durant el segle XIX.



Fig. 25. Clarinet baix del 1793 de Heinrich Grenser, Dresden (Musikmuseet, Estocolm). Font: "The Clarinet", Eric Hoeprich.

Com a curiositat, al 1807, el fabricant francès Desfontelles de Liseaux va construir un clarinet baix del model "recte", que va ser descrit per Constant Pierre com un *clarinette à perce conique* amb el seu extrem superior que s'assemblava al cap d'un ànec. Només existeix un exemplar, que està a la col·lecció del *Musée de la Musique* de París. També a principis del 1800, Nicola Papalini de Chiaravalle va fabricar clarinets baixos excèntrics amb unes formes inusuals. Cinc d'ells encara es conserven i aquests instruments, degut a la seva aparença surrealista, es consideren objectes d'art i instruments a la vegada.

### 2.7.2. Streitwolf i el clarinet baix

Cap a principis del segle XIX el clarinet baix ja s'havia estès per tot Europa, però encara no hi havia un disseny estàndard. Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf (1779-1837) va crear al 1820 el seu propi disseny de clarinet baix (cal dir que el seu sistema de claus adopta algunes coses del sistema de Müller) i la qualitat del so i de l'instrument en general van tenir un impacte decisiu en el futur de l'instrument. Actualment encara es poden trobar set clarinets baixos, fets de fusta, amb una campana de llautó i amb setze o vint claus, de Streitwolf. Normalment, aquests clarinets estaven afinats en Do o en Si bemoll i tenien un total de quatre octaves i, com ell mateix va dir a *Beschreibung der von mir erfundenen Bass-Clarinette* (1828), l'instrument es podia utilitzar en qualsevol gènere musical. Wilhelm Altenburg, per tot el que va fer Streitwolf, el va considerar com el mestre més innovador del seu temps. Al 1833 Streitwolf va publicar un manual de com tocar el clarinet baix, que contenia una taula de digitació de l'instrument, que he afegit als annexos.

### 2.7.3. París

Durant aquest mateix període, a París, Auguste Buffet *jeune* va col·laborar amb Franco Dacosta per construir un nou model de clarinet baix, que va aparèixer l'any 1830 i que tenia dues claus més que els models del sistema Müller (que en tenien trenta). En aquell moment, el model de clarinet baix més popular a París era el que tenia el coll corbat a dalt de tot, acabava amb una gran campana de llautó i arribava fins al Mi greu. Buffet també va construir, més tard, clarinets baixos en forma de fagot, però no eren com els de Streitwolf.

Giacomo Meyerbeer va tenir un paper molt important a l'hora de popularitzar el clarinet baix a París, ja que va incloure un solo molt important per a clarinet baix a la seva obra *Les Huguenots* (1836). Franco Dacosta va ser qui va interpretar aquest solo per primer cop, probablement amb un instrument d'Auguste Buffet.

The image shows a musical score for Bass Clarinet in Bb. The tempo is marked 'Molto Maestoso' with a quarter note equal to 63. The score is in 3/4 time and includes a 'crescendo' marking. The first staff begins with a 'p cantabile' dynamic. The second staff features a 'f' dynamic followed by a triplet and ends with a 'pp' dynamic. The third staff continues the melodic line with triplets and a final cadence.

Fig. 26. Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots* (1836) Acte V, escena 27a, solo de clarinet baix.  
Font: “The Clarinet”, Eric Hoerich.

La capacitat del clarinet baix de tocar amb solemnitat, intensitat o tristesa era única i per això va reaparèixer en altres òperes de Meyerbeer, com a *Le Prophète* (1843), *La Pardon de Ploërmel* (1859) i *L’Africaine* (1862).

#### 2.7.4. Adolphe Sax

Al 1830, el fabricant d’instruments de Brussel·les Adolphe Sax (1814-94) va desenvolupar un model de clarinet baix amb un disseny totalment nou, adaptant la forma recta amb la campana; per això va crear una nova campana que estava enfocada cap avall i que era de llautó. Igual que Buffet, Sax va incorporar el sistema de claus de Müller, però també va afegir “atiplans” per als dits de les dues mans per tal de millorar la posició dels forats i el to. Aquest model també arribava fins al Mi greu. Un clarinet baix d’Adolphe Sax de l’any 1838 es troba a la col·lecció del *Musée de la Musique* de París i és un dels primers clarinets baixos que es van construir. Jo vaig visitar aquest museu el mes d’agost de l’any passat i vaig tenir la sort de poder veure aquest primer exemplar de clarinet baix d’Adolphe Sax.

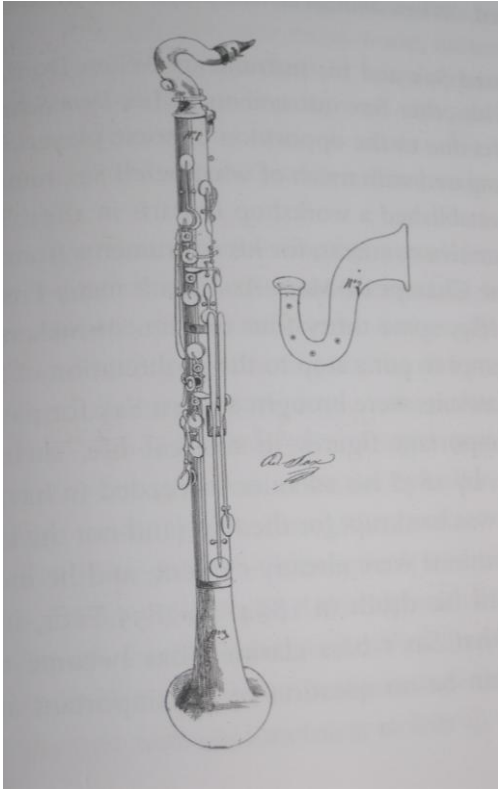


Fig. 27. Dibuix de la patent del nou clarinet baix d'Adolphe Sax (Brussel·les, 1838).

Font: "The Clarinet", Eric Hoepfich.



Fig. 28. Clarinet baix en Si bemoll de Sax (1838), col·lecció del *Musée de la Musique*.

El solo de *Les Huguenots* és un dels més representatius en la història de l'instrument i va sorgir quan es van reunir Adolphe Sax i el clarinetista belga Georges Bachmann a Brussel·les. Sax, tocant el seu nou instrument, es va guanyar l'aprovació de la *Grande-harmonie* de la *Société Philharmonique de Bruxelles* i d'una gran quantitat de públic en un concurs, al 1838, entre ells dos. Aquest mateix solo va ajudar a Sax a demostrar, a París, la superioritat del seu model sobre el de Buffet. Desafortunadament, no tothom de París admirava Sax i els seus instruments. Per exemple, quan Donizetti va incloure el clarinet baix de Sax i un altre instrument seu a l'obra *Dom Sebastien* (1843) va haver de borrar les parts perquè alguns intèrprets es van negar a tocar-ho.

Tot i això, Sax va obrir un taller a París l'any 1843 (en part, encoratjat per Berlioz i altres músics que li donaven suport) i dos anys més tard va guanyar l'aprovació dels seus instruments, a més de contractes, per part del Ministeri de Guerra francès (que utilitzava alguns dels seus instruments per les bandes militars). Com que per culpa seva molts fabricants havien perdut la feina, al 1845 uns trenta quatre fabricants de París van signar un

manifest de protesta per intentar aturar la proliferació dels instruments de Sax. Tot i el suport que va rebre Sax de figures importants del moment (Meyerbeer, Berlioz, Rossini i Habeneck), al 1848 els seus enemics van “prohibir” i boicotejar tots els seus instruments i al 1852 es va arruïnar per primera vegada. Ara bé, Sax no es va rendir mai i va continuar treballant al seu taller fins que es va morir l’any 1894. Avui en dia ja ningú qüestiona la importància de la influència que va tenir Sax en la història del clarinet baix i de la música en general.

Al 1840, Buffet Crampon ja construïa clarinets baixos (similars als de Sax) afinats en Si bemoll i en Do, amb forma recta, el coll curvat i la campana que mirava cap amunt. Altres fabricants de París, com la família Thibouville, Martin *frères*, Couesnon i Darche-Collin, també van fabricar clarinets baixos, amb les característiques semblants als de Buffet, cap a mitjans i final del segle XIX. La majoria eren fets de fusta i llautó i tenien tretze claus. En aquesta mateixa època, els clarinets baixos del sistema Boehm, que descendien fins al Mi bemoll greu, també es trobaven al mercat però, com passava amb el clarinet convencional, la seva acceptació era lenta. En aquest moment encara hi havia alguns fabricants, com Martin *frères* i Widemann, que continuaven fent clarinets baixos en forma de fagot per a les bandes militars.

Al 1885, Henri Selmer, un fabricant molt important de clarinets (actualment l’empresa Selmer encara existeix i, igual que l’empresa Buffet Crampon, és una de les més importants), va fundar un taller a París i va començar a fabricar clarinets baixos, tant amb el sistema Boehm com amb el sistema simple. Auguste Buffet *jeune* també en continuava fent, però va incorporar a l’instrument el disseny del seu *clarinette avec anneaux mobiles*, amb anells i claus d’enclavament. Alguns fabricants de França, com també els d’Alemanya, van adoptar en part aquest model cap a mitjans de segle, especialment Georg Ottensteiner de Munic, que va aconseguir els drets exclusius del seu disseny l’any 1869.

Fora de París, Chrétian Roth d’Estrasburg va construir clarinets baixos cap al 1840 i Louis Müller de Lyon en va fabricar, a partir del 1846, amb forma de fagot i amb una extensió fins al Do greu (aquest instrument el va anomenar *Müllerphone*). Cap a finals de segle, la majoria de constructors francesos ja havien aplicat els canvis en el disseny de les claus dels clarinets convencionals als clarinets baixos.



A Bèlgica, els clarinets baixos, que eren similars als instruments francesos, es fabricaven per les mateixes empreses que dominaven el mercat del clarinet: E. Albert i C. Mahillon. Cap al 1830, J. Lebrun, un altre fabricant d'instruments de Brussel·les, va desenvolupar un nou clarinet baix anomenat “bass-clarone”, el qual va presentar a la *London Philharmonic Society* per a la seva aprovació l'any 1837. Joseph Dupré, de Tournai, també va construir clarinets baixos similars als de Sax i als d'Albert i Mahillon, que eren destinats principalment al mercat anglès. Aquests clarinets baixos tenien tretze claus muntades amb pilars i barres en un cos de fusta, tenien un coll curvat de metall i una campana també de metall.

A Alemanya, diversos fabricants van construir inicialment clarinets baixos en forma de fagot similars als de Streitwolf, per les bandes militars. J. S. Stengel de Bayreuth i el seu aprenent G. J. Berthold de Speyer, com també Carl Kruspe d'Erfurt, Dölling de Potsdam i Josef Siedel de Mainz, van construir més tard clarinets baixos amb un disseny més avançat que els de Streitwolf, amb claus muntades en pilars i amb doble ventilació per millorar el registre agut. Alguns dels fabricants d'instruments alemanys que van fer clarinets baixos del model recte van ser J. S. Stengel, Heinrich Friedrich Meyer de Hannover, C. Kruspe, Pinder de Dresden i Schuster de Markneukirchen. Al principi, aquests models tenien un coll doblegat i continuaven recte fins una campana de metall o de fusta que s'obria cap avall. A partir del 1900, els fabricants van començar a construir clarinets baixos similars als d'avui en dia, amb el coll doblegat i amb la campana corbada cap amunt.



Fig. 29. Clarinets baixos, amb el sistema Boehm i Albert, de C. Mahillon (Brussel·les, 1900) i clarinet baix de Georg Berthold (Speyer, 1900). Font: “The Clarinet”, Eric Hoeprich.

Al 1831, Johann Adam Heckel va establir un taller a Biebrich-am-Rhein (Alemanya) i va començar a produir gran varietat d'instruments de vent, incloent-hi clarinets i clarinets baixos. Cap a finals de segle, Heckel va desenvolupar uns nous models de clarinet baix que tenien un coll de metall corbat i una campana recta feta de fusta o una campana corba feta de metall. Heckel, com molts altres fabricants alemanys, oferia els seus instruments amb el sistema Boehm. A Berlín, el fabricant de clarinets Oskar Oehler va desenvolupar al 1900 varis models de clarinet baix amb característiques similars als de Heckel i Mollenhauer. Els seus instruments tenien vint-i-dues claus i eren de gran qualitat, ja que ell era un gran fabricant d'instruments: tenien una disposició molt còmode de les claus, digitacions molt lògiques amb alternatives i una gran facilitat de resposta en tots els registres. F. Arthur Uebel, que es va formar amb Oehler, va establir un taller a Markneukirchen al 1936, any en que va morir el seu mestre. Uebel va fer clarinets amb els sistemes Boehm i Oehler.

Durant aquest temps, a Viena començava a créixer l'interès pel clarinet baix i Josef Stecher i Stephan Kochvan van ser els primers a fer models de l'instrument cap a principis del segle XIX. Anton Nechwalsky va fabricar models de clarinet baix en forma de fagot totalment de metall i el vienès Joseph Uhlmann també va fer durant aquest període clarinets baixos de forma recta, de fusta o de metall, amb una gran campana de llautó.

Els italians van començar la fabricació de clarinets baixos al segle XIX. Catterino Catterini va introduir el seu *glicibarifono* (un clarinet baix en Do en forma de fagot) per primera vegada al 1838 a l'entr'acte d'una òpera, al Teatro Comunale de Modena. L'instrument l'havia fabricat Giacinto Riva, de Padua, tot i que ell també va construir els seus propis clarinets baixos, que descendien fins al Do greu. Uns anys més tard, Giovanni Bimboni va interpretar un solo escrit per Luigi Maria Viviani amb un instrument creat per ell mateix, el *bimboclaro* o *bimboclarino*, en Si bemoll. A Milà, Paolo Maino i Romeo Orsi van establir un taller l'any 1880 i encara que els dos ja havien construït clarinets baixos anteriorment, van inventar plegats el *glicibariphono*, amb forma de fagot i una campana de metall, que va significar un nou punt de partida. Més tard van fabricar clarinets baixos més convencionals, tant amb el sistema simple de claus com amb el sistema Boehm, i també algun clarinet contrabaix. Majorano *fratelli*, Ferdinando Roth, Alessandro Maldura i la família Rampone de Milà van ser alguns dels que també van fabricar clarinets baixos durant el segle XIX a Itàlia.

### 2.7.5. Els segles XX i XXI

Als segles XX i XXI, els dissenys del clarinet baix s'han establert definitivament, tot i que és veritat que actualment es troben models diferents arreu del món. Això és degut a que cada un reflecteix les preferències i les característiques personals i regionals.

La divisió entre l'escola francesa i l'alemanya encara persisteix, amb el sistema Albert o el sistema simple, i els clarinets baixos amb la reforma del disseny Boehm feta per Ernst Schmidt es construeixen actualment per Wurlitzer a Neustadt an der Aisch a Alemanya. Les companyies franceses (Selmer i Buffet, principalment) actualment manufacturen gran varietat de clarinets baixos amb el sistema Boehm, com fa Yamaha al Japó.

Es pot afirmar que actualment els intèrprets prefereixen clarinets baixos que arribin fins al Do greu i que estiguin equipats amb un sistema automàtic de doble ventilació.

### 2.7.6. La música

Per començar cal destacar la importància que va tenir Meyerbeer en la introducció del clarinet baix a l'orquestra. Figures importants del moment, com el director François Habeneck i el compositor Hector Berlioz, es van interessar de seguida per aquesta nova veu a l'orquestra i també van reconèixer la necessitat de donar suport al millorat clarinet baix d'Adolphe Sax. Berlioz va demostrar un gran entusiasme pel nou model de clarinet baix de Sax i també va ser el primer a escriure per a l'instrument a *La Damnation de Faust* (1846), *Te Deum* (1849) i *Les Troyens à Carthage* (1863). Abans, però, ja havia escrit per clarinet baix a *Chant Sacré*, 1829 (actualment aquesta obra està perduda), a la *Symphonie Funèbre* (1840) i a l'òpera *Benvenuto Cellini* (1838).

La primera interpretació d'un solo per a clarinet baix que s'ha documentat va ser, probablement, a Alemanya en un recital del 1832 fet a càrrec de Franco Dacosta, que va utilitzar un instrument d'Auguste Buffet *jeune*. Un crític anomenat Fétis va descriure aquest esdeveniment lloant a l'intèrpret.

Un moment important per a la història del clarinet baix va ser al 1836 quan el clarinetista anglès Thomas Willman va acompanyar una cantant a l'ària "Make haste, O God, to deliver me", de Sigismund von Neukomm, amb un clarinet baix en Do fet per George Wood de Londres. Aquest fet va ser important perquè la part del clarinet baix tenia un abast de poc més de tres octaves però requeria una gran sensibilitat musical i una gran tècnica. La combinació del clarinet baix amb una cantant pot recordar les àries de *La Clemenza di Tito* de Mozart.

Richard Wagner també va adoptar el clarinet baix per utilitzar-lo a les seves òperes i ho va fer molt ràpidament, començant amb *Tannhäuser* (1845). També va aconseguir, com Meyerbeer, exprimir fins al màxim la capacitat d'expressió de l'instrument i a partir de l'obra *Lohengrin* (1850) va començar a utilitzar el clarinet baix com una part fixa de la secció de vent-fusta (cosa que Meyerbeer no havia fet). Wagner també va escriure uns quants solos per a l'instrument, tot i que normalment el clarinet baix estava combinat amb altres instruments de vent-fusta. *Ring der Nibelungen* (1869-76), *Parsifal* (1882), *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* (1855-6) i *Tristan und Isolde* (1865) són obres amb parts per a clarinet baix solista. Està clar que Wagner apreciava la facilitat, relativa, de l'instrument de tocar *pianissimo* i aquesta "tècnica" a l'hora de compondre va ser imitada per molts altres compositors. A partir d'aquí i lentament, el paper de l'instrument dins de la orquestra va anar creixent.

27

**Mäßig langsam**

The image shows a musical score for Bass Clarinet in A, titled "Mäßig langsam". It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The music starts with a half note G2, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A slur covers the next four notes: G2, A2, B2, and C3. Dynamic markings include *p* (piano) under the first note, *f* (forte) under the second note, *dim.* (diminuendo) under the third note, and *p* under the fourth note. The second staff continues with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. A slur covers the next four notes: G2, A2, B2, and C3. Dynamic markings include *p* under the first note, *cresc.* (crescendo) under the second note, *f* under the third note, *dim.* under the fourth note, and *p* under the fifth note. A triplet of eighth notes (G2, A2, B2) is marked with a "3" below it. The piece ends with a quarter note G2.

Fig. 30. Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (1865), part del clarinet baix. Font: "The Clarinet", Eric Hoeprich.

A Itàlia, Giuseppe Verdi va escriure per primer cop un extens solo per a clarinet baix a la seva obra *Ernani* (1843). A *Simon Boccanegra* (1857), *La forza del destino* (1862), *Don Carlo* (1867) i *Aïda* (1871), Verdi torna a utilitzar l'instrument com a veu solista. Un altre compositor italià, Giacomo Puccini, va incloure el clarinet baix a totes les seves òperes, començant per *Edgar*. Als annexos he afegit la partitura del solo del clarinet baix a *Aïda*, de Verdi.

Cap a finals del segle XIX, Richard Strauss i Gustav Mahler van incloure el clarinet baix als seus poemes simfònics i a les seves simfonies. Strauss el va incloure per primer cop al poema simfònic *Macbeth* (1888) i després a *Tod und Verklärung* (1889), *Also Sprach Zarathustra* (1895-6), *Don Quixote* (1896), *Salome* (1905), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1905) i a *Elektra* (1909). Al 1889, Mahler va incloure l'instrument a la Primera Simfonia i a partir d'aleshores ho va fer a cada simfonia que va escriure.

A França, gràcies a l'ús del clarinet baix que havia fet Meyerbeer a les seves òperes, l'instrument tenia molta popularitat. El ballet *Faust* (1859) de Charles Gounod inclou un clarinet baix, com també passa a les obres simfòniques de Camille Saint-Saëns, Vincent D'Indy i Cesar Franck. La *Fantasie pour piano et orchestre* (1890), *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911), *Gigues* (1912) i *Jeux* (1912) de Claude Debussy també inclouen el clarinet baix. *The Firebird* (1910), *Petrushka* (1911) i *Le Sacré du Printemps* (1913), d'Igor Stravinsky, també tenen parts per al clarinet baix.

Tot i que el clarinet baix va ser molt utilitzat per Wagner, altres compositors alemanys del segle XIX, com per exemple Robert Schumann o Johannes Brahms, el van evitar a les seves composicions. No obstant, alguns compositors de la segona escola vienesa, com Arnold Schoenberg o Anton Webern, van incloure el clarinet baix regularment a les seves obres. Schoenberg el va començar a utilitzar a *Sechs Orchesterlieder* (1905) i a *Kammersymphonie Nr. 1*, op. 9 (1906), dues de les seves primeres obres.

*Time and Motion Study I* (1977) de Brian Ferneyhough, *Le Miracle de la Rose* (1981) de Hans Werner Henze, *Monolog* (1983) d'Isang Yun, *Mountains* (1988) de Cornelius Cardew, *Echange* (1989) d'Iannis Xenakis o *Three Elegies for 9 clarinets* (1993) de Gavin Bryars són algunes de les obres recents que inclouen el clarinet baix.

## 2.8. 1800-1843: INNOVACIONS

A les primeres dècades del segle XIX, el clarinet, el seu disseny, la tècnica i el repertori es van desenvolupar enormement. També van aparèixer gran quantitat de solistes de tot el món que van promoure l'instrument i que van inspirar els compositors per escriure obres solistes que requerien un gran virtuosisme. A més, els fabricants de clarinets Heinrich Grenser, Iwan Müller i, més tard, Benedikt Pentenrieder, Adolphe Sax, Louis-Auguste Buffet *jeune* i Eugène Albert van innovar i millorar la producció dels clarinets. Durant aquest segle, els clarinets de cinc i sis claus es van estendre molt ràpidament per tot arreu. A les regions de parla alemanya, els fabricants i els instrumentistes van tenir un paper molt important a l'hora de la innovació del clarinet, ja que van desenvolupar, per exemple, el sistema Baermann i el modern sistema alemany Oehler. A Anglaterra, als Països Baixos, a Itàlia i a Bohèmia van tenir lloc altres canvis, únics a cada país. Naturalment, tots aquests canvis no van sorgir d'un dia per l'altre, sinó que van ser el resultat d'un llarg i lent procés.

El 1843 és un any molt important, ja que coincideix amb l'aplicació de la patent de Louis-Auguste Buffet per al sistema Boehm, l'aparició d'un *Méthode* de Hyacinth Klosé i d'un *Grand traité d'instrumentation* de Berlioz i la primera patent francesa d'Adolphe Sax, un clarinetista que va realitzar millores molt importants a l'instrument.

El desenvolupament de l'instrument que es va produir durant aquests anys es pot dividir en tres fases:

- La primera fase seria el simple fet d'afegir més claus als clarinets de cinc claus.
- La segona fase seria quan Iwan Müller crea un nou conjunt estàndard amb el sistema Müller, que va ser molt popular a França i que no va tenir cap influència a cap altre país. Müller també es va inventar l'abraçadaera de metall i el recolzador pel polze, que van tenir un efecte general.
- La tercera fase es dona quan va tenir lloc l'utilització de més claus; ho van desenvolupar Adolphe Sax, Pentenrieder i Buffet. Aquí, les diferències entre els clarinets francesos i els alemanys ja són significatives. També cal dir que Bohem és qui va inventar el sistema d'anelles del clarinet actual i que Buffet ho va aprofitar per fer el seu model de clarinet.

Alguns dels canvis del disseny del clarinet van anar relacionats amb el desenvolupament d'altres instruments de vent. Els clarinetistes es trobaven que havien de tocar tonalitats cada cop més inusuals i que havien de fer veritables “acrobàcies” amb els dits per poder interpretar alguns passatges (com que molts cops havien de canviar d'un to a un altre molt ràpidament, hi havia passatges molt difícils i havien de moure tota la mà i fer postures estranyes amb les mans per poder tocar la partitura). Per això, els clarinetistes i els fabricants van treballar conjuntament per millorar el clarinet, afegint-hi claus i fent altres canvis, com fabricar embocadures capaces de generar un so més ample o variar i canviar la mida dels forats. Aquest tema del so és molt important perquè una de les coses que es va buscar a mitjan segle XIX va ser fer instruments més potents sonorament. Per tot això, la música que van escriure posteriorment Beethoven, Franz Schubert, Louis Spohr, Carl Maria von Weber i Felix Mendelssohn, hagués estat un desastre a l'hora de la interpretació una dècada abans. Per exemple, la part de clarinet de la Simfonia Pastoral op. 68 (1808) de Beethoven està escrita en Sol major i té modulacions a Re major i a La major i, per tant, requeria un instrument avançat i més modern que tingués una nova tècnica.

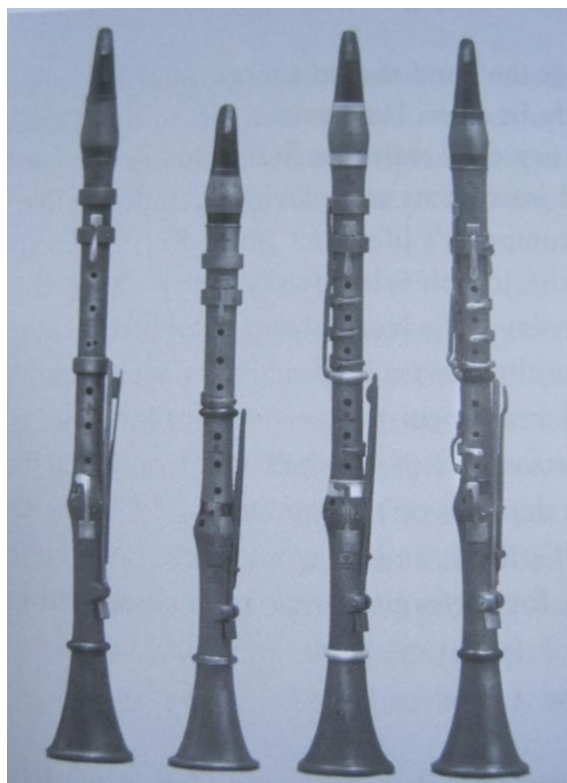


Fig. 31. Clarinets d'Augustin Grenser, Heinrich Grenser i Samuel Gottfried Wiesner, Dresden, 1780-1820 (Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments, Sir Nicholas Shackleton Collection i Hoeprich Collection). Font: “The Clarinet”, Eric Hoeprich.

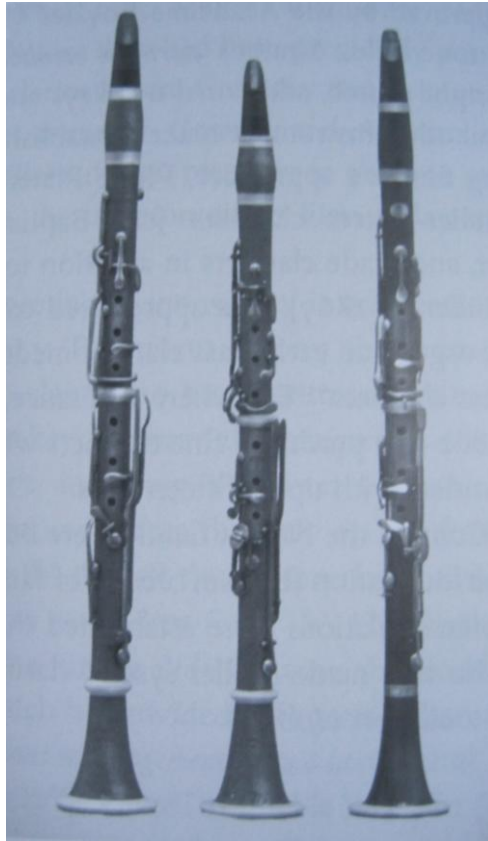


Fig. 32. Clarinets de Stengel (Stuttgart), W. Hess (Munic), S. Koch (Viena) i K. Tauber (Viena) que mostren les diferents configuracions dels clarinets de dotze a trenta claus (Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments, Sir Nicholas Shackleton Collection i Hoeprich Collection). Font: “The Clarinet”, Eric Hoeprich.

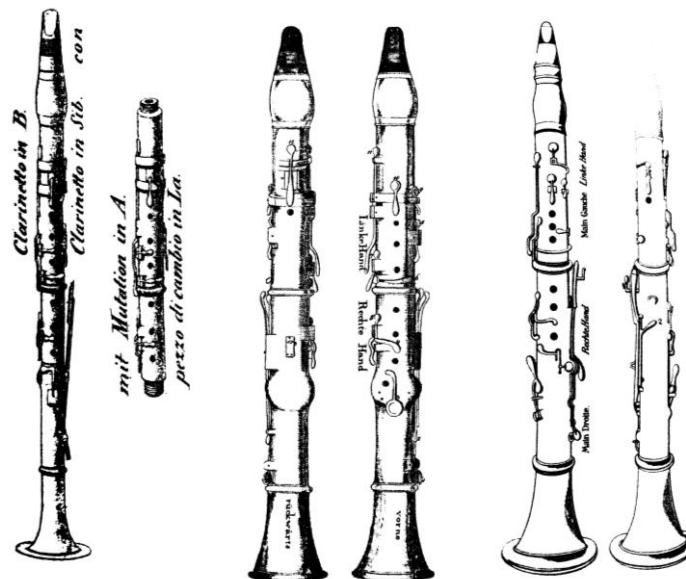


Fig. 33. Clarinets de dotze claus de J. T. Uhlmann (Viena, 1830) i de *Tonleiter für die Klarinette von der Erfindung des Herrn Koch* Instrumentemacher in Wien (Viena, 1825) i un clarinet de catorze claus del *Méthode Complete* (1839) de Franz Thaddeaus. Font: “The Clarinet”, Eric Hoeprich.



## 2.9. 1844-1900: L'ESTABILITZACIÓ DEL CLARINET

Els dos models de clarinet que predominen actualment, el sistema Boehm i el sistema Oehler, ja estaven ben establerts al 1900 en qualsevol tipus de música del món. També, durant el curs del segle XIX la producció de clarinets va augmentar significativament. Per exemple, Wünnenberg, un fabricant de Colonia, va fer 700 clarinets per exportar l'any 1862. Un número similar trobem també en els fabricants d'Alemanya, França i bona part d'Europa de l'est. Tot això significa que la indústria del clarinet va anar creixent i estenent-se, i que cada cop hi havia més gent dedicant-s'hi.

En el mateix moment en que es buscaven, i es trobaven, maneres de fer els clarinets més ràpidament i eficientment, la popularitat de l'instrument va augmentar notablement i això es va veure reflectit en l'increment del nombre de clarinetistes, però també en l'evolució d'institucions musicals com les orquestres, els conservatoris o les bandes.

Entre el 1844 i el 1900 hi va haver canvis bastant significatius en el disseny de l'instrument. Dotzenes de fabricants van construir models millorats que, degut a la seva complexitat i al preu, no van arrelar. Per això, només un grapat de fabricants que tenien l'experiència necessària van poder realitzar millores a l'instrument que sí que es van mantenir. Per exemple, Oskar Oehler, que va donar nom al modern sistema alemany Oehler, va fundar al 1887 una botiga a Berlín, després d'haver estat membre de la *Berlin Philharmonic Orchestra*. Els seus clarinets si que van tenir èxit, ja que reflectien l'experiència que havia tingut tocant.

Al popular mètode de clarinet *Vollständige Clarinett-Schule* de Carl Baermann (Offenbach: André, 1864) apareix la digitació d'un clarinet del sistema Baermann. Un cas ben diferent és el que està representat al *Méthode* de Hyacinth Klosé (París: Meissonnier, 1843), ja que apareix la digitació d'un clarinet del sistema Boehm. El sistema Albert per a clarinet, que començava a ser popular a Anglaterra, França i als Estats Units, es pot observar al *method* de Henry Lazarus (1881).

### 2.9.1. El clarinet al segle XX

La gran varietat de dissenys i les grans innovacions del segle XIX no es van veure reflectides fins al segle següent. De fet, aquest nou focus va afavorir que la popularitat creixent de l'instrument es veiés reflectida en la utilització del clarinet en molts gèneres musicals, des de la música clàssica a la música militar, des de diferents tipus de música folk fins al jazz, passant per la música klezmer (jueva), etc. La indústria discogràfica i la ràdio també van ajudar a fer el clarinet més popular. A més a més, es va desenvolupar un nou llenguatge tonal i tècniques innovadores com el “flutter-tonguing”.

En els últims cent anys, els clarinetistes havien triat, generalment, tocar amb els clarinets “estàndards” del sistema Boehm. Qualsevol nou desenvolupament del disseny de l'instrument o de l'embocadura havia consistit en fer algunes alteracions per millorar el so o alguna nota concreta. Tot i la brillantor d'Auguste Buffet a l'hora de fabricar clarinets amb el sistema Boehm van restar alguns problemes. Les notes més greus eren lleugerament planes i les altres notes corresponents una mica fortes. Per això, els fabricants van optar per millorar l'estabilitat i l'entonació dels seus instruments, tot i que algun canvi en el disseny va comportar, a vegades, algun problema.

### 2.9.2. La música

#### Solos per a clarinet

La majoria del repertori del segle XX és per a clarinet sol. Les obres més importants són *Three Pieces for Solo Clarinet* (1919) d'Igor Stravinsky, *Sonata* op. 110 (1925) de Siegfried Karg-Elert, *Sonata* (1933) de John Cage, *Music for Unaccompanied A clarinet* (1937) de Hubert Pfeiffer, *Preghiera per un'ombra* (1954), *Tre Studi* (1954) i *Ixor* (1956) de Giacinto Scelsi; *Monologues* (1956) de Ernst Kerek, *Five Pieces for Clarinet Alone* (1957) i *Variants* (1963) de William O. Smith, *Domaines* (1969) de Pierre Boulez, *Paraphrase* (1969) d'Alexander Goehr, *Time and Motion Study* (1971-7) de Brian Ferneyhough, *Sonata* (1972) d'Edison Denisov, *Collage* (1971) de Bruno Bartolozzi, *The Seven Brightnesses* (1974) de Peter Maxwell Davies, *Harlekin Der kleine Harlekin* (1975) i *In Freundschaft* (1977) de Karlheinz Stockhausen; *Piri* (1976) d'Isang Yun, *Sequenza IX* (1980) de Luciano Berio, *Clair* (1980) de Franco Donatoni, *The Inner Time* (1982) de

Horatiu Radulescu, *New York Counterpoint* (1985) de Steve Reich, *Prelude* (1987) de Krzystof Penderecki, *Woody* (1988) de Donald Erb i *GRA* (1993) de Elliott Carter.

### **Clarinet i piano**

Les obres per a clarinet i piano segueixen de ben aprop en número el repertori per a clarinet solista. La *Première Rhapsodie* (1910) de Claude Debussy i la *Sonata* op. 167 (1924) de Camille Saint-Saëns van ser unes de les primeres. La *Sonatine* (1925) d'Arthur Honegger i la *Sonatine* (1927) de Darius Milhaud van ser algunes de les obres que van aparèixer a França a partir del 1920. Altres composicions per a clarinet i piano són obres de Francis Poulenc, Gabriel Pierné, Florent Schmitt, Paul Jeanjean i Louis Cahuzac.

### **Quintets de vent**

Les obres de Paul Hindemith (*Kleine Kammermusik*, op. 24/2, 1922), Carl Nielsen (op. 43, 1922), Arnold Schoenberg (op.26, 1924), György Ligeti (*Six Bagatelles*, 1953), Samuel Barber (*Summer Music*, op. 31, 1957), Jacques Ibert (*Trois pièces brèves*, 1930), Jean Françaix (1948, 1987) i Darius Milhaud (*Two Sketches*, 1942; *La Cheminée du Roi René*, 1954; *Divertissement*, 1958), György Kurtág (op. 2, 1959), Karlheinz Stockhausen (*Adieu*, 1966), representen una petita part de tot el repertori del segle XX per a quintet de vent.

### **Concerts per a clarinet**

Al segle XX van aparèixer bastantes obres per a clarinet solista i orquestra, i fins i tot una adaptació de la *Première Rhapsodie* (1910) de Claude Debussy. L'obra que destaca més és el Concert per Clarinet i Orquestra op. 57 (1928) de Carl Nielsen, que ha tingut una gran influència en el món del clarinet. Aquesta peça requereix un gran virtuosisme, tant pel clarinetista com per l'orquestra i, actualment, és una de les preferides pel públic. Als annexos he afegit un àudio d'un moviment d'aquesta obra.

D'aquest període també destaca un concert de Jean Françaix que és tot un repte per als clarinetistes, ja que és extremadament difícil. Per això, molts intèrprets diuen que és impossible tocar-lo.

## 2.10. JOSEP NORI I ELS ONZE CILINDRES DE CERA

Com ja he mig explicat a la introducció, la directora de la Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya ens va explicar que tenien onze cilindres de cera amb gravacions d'un tal Josep Nori, que tocava el clarinet acompanyat d'un pianista. El fet inusual d'això és que hi ha onze cilindres, que són molts, i poden ser unes de les primeres gravacions on apareix el clarinet, ja que els cilindres de cera van ser el primer mètode de gravació.

Josep Nori va ser un clarinetista destacat de la seva època. Va ser professor de clarinet de l'Escola Municipal de Música de Barcelona i com a intèrpret va tocar amb l'orquestra Pau Casals com a solista. Aquesta orquestra la va fundar el mateix Pau Casals l'any 1920 amb el propòsit de dotar Barcelona d'una orquestra simfònica que es mantingués estable i que fos de qualitat. L'orquestra es va mantenir activa fins l'esclat de la guerra civil i va realitzar el seu últim concert el 12 de juliol de 1937.

Nori, com a clarinetista reconegut del seu moment, va col·laborar amb aquesta orquestra almenys en dues ocasions. El dia 11 d'abril de l'any 1931 va interpretar el famós concert per a clarinet i orquestra en La Major K622 de Mozart sota la batuta de Pau Casals al Palau de la Música Catalana. També he trobat una referència del seu nom a l'edició de la Vanguardia del divendres 5 de novembre de 1926. Diu el següent:

### ASSOCIACIÓ MÚSICA CAMERA

Avui divendres, nit.

Gran solemnitat artística

FESTIVAL

MANUEL DE FALLA

Amb motiu de l'estrena de la  
seva darrera producció «Concerto»  
per a sis instruments completaran

el programa:

«DANSA FINAL DE «LE TRICORNE»

«NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA»

«EL RETABLO DE MAESE PEDRO»

Hi cooperaran el eminents solistes:

WANDA LANDOWSKA, clavicembal

CONCEPCIO BADIA, soprano

RICARD LARA, tenor

ENRIQUE DOMÍNGUEZ, baríton

ENRIC CASAS, violí

BONAVENTURA DINI, violoncel

JOSEP VILA, flauta

CASSIA CARLES, oboè

**JOSEP NORI, clarinet**

ORQUESTRA PAU CASALS

sota la direcció del mestre

PAU CASALS

Exclusivament per als socis

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

He esbrinat que Josep Nori va gravar aquests onze cilindres a casa d'un senyor ric de Tiana (Maresme), un tal Ruperto Regordosa Planas, que era el propietari dels cilindres i que convidava artistes a casa seva perquè fessin les seves gravacions. Un músic famós que va anar a gravar a casa d'aquest senyor va ser Isaac Albéniz.

Les gravacions dels cilindres de Nori reflecteixen bastant el gust de l'època, ja que mirant el catàleg de partitures de la Biblioteca Nacional de Catalunya vaig poder observar que a partir del segle XIX fins gairebé a l'actualitat s'han escrit bàsicament els següents tipus de peces: obres per a clarinet i piano, arranjaments, popurris o variacions de temes d'òperes conegudes (La Sonnambula, Els 3 mosqueters, El Barbier de Séville, Don Carlos de Verdi, etc.) i duets per a clarinets.

He suposat que el pianista que acompanya Nori a totes les gravacions és un tal Armengol, ja que al principi d'un àudio se l'anomena després d'anunciar el títol de l'obra. Als annexos he afegit una descripció del contingut de cada cilindre, que es troben al Fons Regordosa-Turull de la Biblioteca de Catalunya, com també els àudios de cada un.

Tractant-se de cilindres de cera la qualitat del so és bastant bona, tot i que s'escolten sorolls aliens a la gravació. Això era degut a la distància que hi havia entre els músics i la màquina de gravar i també perquè els cilindres són molt fràgils i alguns estan una mica trencats.

Els cilindres de cera van ser el primer mètode de gravació i reproducció del so. Entre els anys 1888 i 1915, l'època de més popularitat dels cilindres, es coneixien simplement com a gravacions i es reproduïen amb un fonògraf, que va ser inventat el 18 de juliol de 1877 per Thomas Edison. Al principi les gravacions es feien sobre la superfície exterior d'una tira de paper d'estany enrotllada al voltant d'un cilindre giratori de metall, però a partir del 1880 es van començar a produir en massa els cilindres de cera. Aquests contenien les gravacions del so en els solcs de l'exterior dels cilindres, que eren buits i d'una cera una mica tova, i que es podien retirar i col·locar amb facilitat de la màquina que els reproduïa tot i que al principi es desgastaven molt ràpidament.

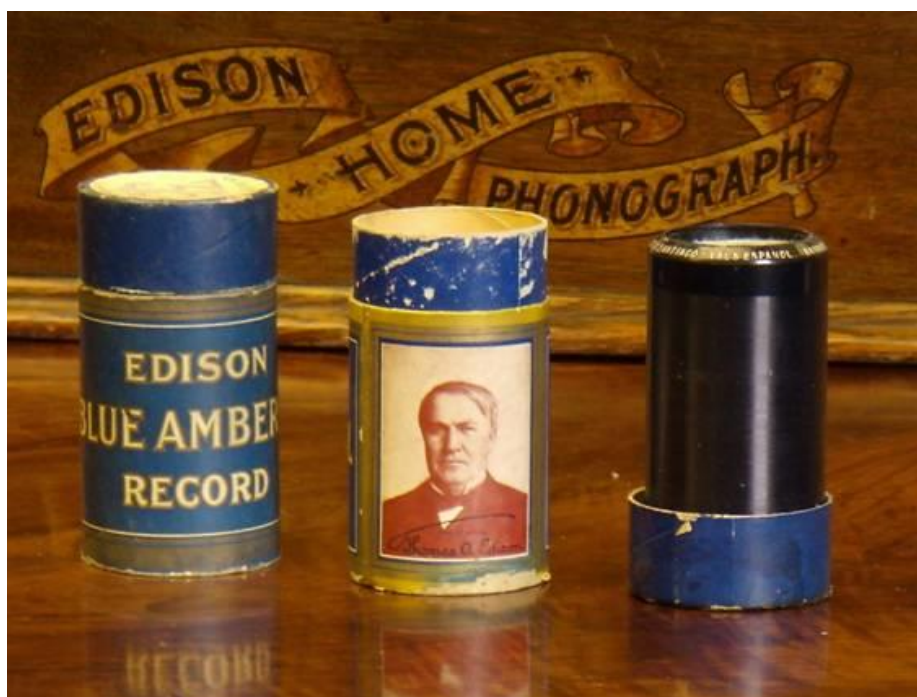


Fig. 34. Cilindre de cera desmuntat. Font: BNE

## 2.11. PRÀCTICA D'INTERPRETACIÓ AMB CLARINETS HISTÒRICS

Aquesta part del treball ha sigut una mena de repte per a mi, ja que m'he proposat aprendre a tocar un parell de clarinets històrics i el clarinet baix de manera autodidàctica, tot i que l'Oriol Garcia, professor de clarinet també del Conservatori de Granollers i especialista en clarinets històrics, m'ha resolt alguns dubtes i m'ha ensenyat les digitacions (posicions dels dits) més complicades. Aquests instruments no els havia tocat mai i fins i tot ni els havia vist, excepte el clarinet baix. Haig de dir que he estat molt afortunat a l'hora d'aconseguir-los (com que n'hi ha pocs no es troben fàcilment i valen molts diners) ja que el Conservatori de Granollers m'ha deixat el clarinet baix i el clarinet clàssic de sis claus, que era de la col·lecció del Carles Riera i que la família va cedir al Conservatori. L'Oriol Garcia m'ha deixat el seu chalumeau tenor, que és un exemplar construït expressament per a ell.

Després he hagut d'aprendre la manera de tocar tots aquests clarinets (com posar l'embocadura i quina pressió d'aire aplicar, entre altres coses) i les seves digitacions, ja que cada un es toca completament diferent. El chalumeau tenor, per exemple, només té dues claus i és molt petit en comparació amb el clarinet baix. Per això, la pressió d'aire que s'ha d'aplicar al chalumeau, que és molt baixa, no és la mateixa que la que s'ha de fer amb el clarinet baix, ja que amb aquest s'ha de bufar amb més força.

Al principi de tot em va costar una mica, ja que per tocar el chalumeau tenor s'ha d'aplicar molt poca pressió d'aire i com que només té dues claus, els sostinguts i els bemolls s'han de fer amb unes digitacions concretes i estranyes per mi. El clarinet baix, en canvi, requereix més pressió d'aire i és bastant difícil treure un so bonic. A més a més, com que és un instrument molt gran de tamany s'ha de ser més àgil amb els dits i costa més tocar passatges ràpids. El clarinet clàssic de sis claus és el que m'ha costat més de tocar, especialment per treure un so bonic i per poder fer cromatismes, ja que com que té poques claus algunes notes cromàtiques també s'han de fer tapant la meitat dels forats o fent posicions de força amb els dits.

Als annexos he afegit els vídeos que he fet tocant una peça breu amb cada instrument. També he fet uns vídeos tocant el meu clarinet en Si bemoll per tal de mostrar alguna de les tècniques que s'utilitzen amb el clarinet actual, com els trinats o els picats (notes picades amb la llengua).

## 4. CONCLUSIONS

Després d'haver fet aquest treball de recerca puc dir que ha estat molt positiu per a mi ja que he après moltes coses noves que mai ningú m'havia ensenyat i que trobo que són molt interessants per qualsevol clarinetista. Puc dir que he pogut veure una breu pinzellada de la història del clarinet, que és molt extensa tot i tractar-se d'un instrument relativament jove. He vist l'evolució que ha anat tenint al llarg del temps, l'aparició dels diferents tipus de clarinets, el repertori més important que s'ha escrit a cada època i per a cada clarinet en concret i alguns fets curiosos que m'han cridat l'atenció, entre altres coses. També he aconseguit l'objectiu que em vaig proposar de tocar una peça breu amb algun dels clarinets que he explicat al treball.

Haig de dir que he tingut bastants problemes a l'hora d'obtenir la informació, ja que hi ha certs temes que no estan molt estudiats i a Internet trobava informació molt diversa sobre un mateix tema i quan contrastava la informació veia que algunes coses no eren certes. Per això vaig decidir que buscaria la informació en llibres de text. El Conservatori de Granollers em va facilitar uns llibres que havien estat d'en Carles Riera, però em vaig trobar amb un problema, ja que tots estaven en anglès. Per això, de mica en mica, durant l'estiu vaig anar llegint els capítols que vaig trobar més interessant i més útils de cada llibre.

També m'he trobat amb alguns problemes a l'hora d'obtenir informació sobre en Josep Nori. Com ja he explicat, la directora de la Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya, a qui haig de donar les gràcies perquè em va ajudar molt a l'hora d'aconseguir els àudios dels cilindres (que no estan a l'abast del públic perquè són un material que només està catalogat, no estudiat), va ser qui ens va parlar, per casualitat, de l'existència d'aquests cilindres. A la recerca que he fet només he trobat el que he explicat anteriorment, tot i que, per exemple, vaig trucar a l'ajuntament de Tiana per veure si podia visitar l'arxiu de la ciutat per buscar algun document relacionat amb la casa de Ruperto Regordosa i els cilindres. Malgrat que els vaig explicar que estava fent el treball de recerca de segon de batxillerat em van dir que l'arxiu de la ciutat no es visitava i, per tant, no vaig poder investigar res sobre el propietari dels cilindres (d'on va treure la fortuna Ruperto Regordosa? Era un industrial? Com era la seva casa de Tiana? Encara està dempeus?). Un



dia també vaig anar a la Fonoteca de l'Arxiu del Patrimoni Etnològic de Catalunya per preguntar si tenien alguna partitura o algun altre enregistrament d'en Josep Nori i tampoc vaig tenir sort, ja que no tenien ni sabien res d'aquest clarinetista.

Després d'haver parlat amb molts músics i professors i d'haver fet aquest treball m'agradaria reflexionar sobre la duresa de la música en general. Els estudiants de música hem de dedicar moltes hores cada setmana a l'estudi del nostre instrument, a més de les hores que ens passem a les escoles de música i als conservatoris fent les classes. A tot això també cal sumar-hi els desplaçaments amb bus o amb tren, ja que molts estudiants no tenen conservatori al seu poble i han de fer bastants quilòmetres a la setmana per estudiar música. Jo, per exemple, en una setmana faig 72 quilòmetres i els estudiants de música de Mataró que volen estudiar al conservatori han d'anar al de Granollers, que és el més proper que tenen. També cal tenir en compte les hores d'assaigs amb els grups que puguis tenir, els concerts, etc.

Llavors molta gent em pregunta: per què ho fas? D'on treus el temps per fer-ho tot? Doncs perquè m'agrada i perquè gaudeixo tocant música.

Quan acabes el grau professional (sis anys en total) et donen el primer títol que acredita que has estudiat certs cursos de música i després de tots aquests anys d'estudi es fa bastant difícil continuar estudiant, com moltes altres coses, és clar. El grau superior de música, que dura quatre anys i equival a una carrera universitària, públicament només es pot fer a l'ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) i el problema que hi ha és que les places són molt limitades. Per exemple, a mi m'agradaria estudiar la carrera d'interpretació amb l'especialitat de clarinet i normalment només hi ha una, dues o tres places, com a molt. Per tant, és bastant difícil accedir-hi i un altre problema que hi ha és que s'hi pot presentar qui vulgui (en el sentit que si ve un estranger de l'edat que sigui i fa les proves millor que tu, aconsegueix ell la plaça). La segona opció que hi ha a Catalunya és anar a estudiar al Liceu, que és una institució semiprivada i, per tant, és més car.

A més a més, el futur dels joves músics pinta bastant malament perquè s'està retallant molt amb cultura i perquè mai no s'ha tingut gaire en consideració aquest col·lectiu de joves músics. Per exemple, l'any passat la Generalitat va estar a punt de dissoldre la Fundació de la JONC (Jove Orquestra Nacional de Catalunya), que és un dels

pocs projectes musicals potents de Catalunya. L'Orquestra de l'Acadèmia del Liceu, que donava sortida als joves instrumentistes de Catalunya, ja va desaparèixer l'any passat i això no pot seguir així, ja que cada cop a Catalunya hi ha músics més ben formats i com que hi ha poques orquestres (ara encara menys, amb la crisi) i poques oportunitats, molts marxen a estudiar a l'estranger.

Per acabar, penso que gràcies a aquest treball he après moltes coses sobre el clarinet i que he trobat resposta a molts dubtes que tenia sobre l'instrument que toco des dels set anys. Segur que molts dels coneixements que he adquirit fent aquest treball de recerca em serviran, tard o d'hora, en la meva formació com a músic.

## 5. GLOSSARI

**Adagio:** aquest mot d'origen italià indica un temps musical lent i ha arribat a donar nom a tota una secció o part d'una peça musical.

**Allegro:** aquest terme musical italià significa ràpid o animat. S'utilitza per indicar el tempo d'una obra.

**Andante:** aquest terme musical indica un tempo entre 76 i 108 polsos per minut (entre Adagio i Moderat).

**Bemoll:** el bemoll és una alteració que fa que l'afinació de la nota a la qual afecta baixi mig to.

**BWV:** és el sistema de catalogació que s'ha utilitzat per classificar les obres de Johann Sebastian Bach. Primer s'escriu el títol de l'obra i la seva tonalitat, i a continuació BWV i el número.

**Catàleg Köchel (K416-K626):** és el sistema de catalogació que s'ha utilitzat per classificar les obres que a escriure Mozart entre el 1783 i el 1791, l'any de la seva mort.

**Clau:** una clau és un signe que s'utilitza per determinar el lloc que té cada una de les notes en un pentagrama en relació a una d'elles que actua de punt de referència.

**Clau de Fa:** és la que s'utilitza per representar l'acompanyament, els sons més greus (els baixos). Aquesta clau se situa a la quarta línia del pentagrama, per això també s'anomena clau de fa en quarta.

**Clau de Sol:** és la més utilitzada i la més adequada per a les notes agudes (s'utilitza per als instruments de tessitura soprano). La clau de Sol situa aquesta nota a la segona línia del pentagrama, per això també s'anomena clau de sol en segona.

**Compàs:** és l'entitat mètrica musical, composta per varies unitats de temps. Aquesta divisió es representa gràficament amb unes línies verticals anomenades línies divisòries, que es col·loquen perpendicularment a les línies del pentagrama.

**Digitacions:** són les indicacions de les posicions dels dits que calen utilitzar per tocar les notes corresponents en un instrument.

**Dinàmica:** la dinàmica es refereix a les gradacions de la intensitat del so musical. Hi ha vuit indicacions de dinàmica, començant des d'un so molt fluix (*pianissimo*) fins a un so molt fort (*fortissimo*).

**Escala cromàtica:** l'escala cromàtica és aquella que conté els dotze semitons de l'escala temperada occidental. Cada nota de l'escala està separada per un semitò (un interval de mig to).

**Escala musical:** l'escala musical és una successió de notes disposades segons un sistema determinat. Aquestes notes se succeeixen per tons i semitons, en sentit ascendent o descendent, dins l'extensió d'una octava.

**Figura:** una figura és cada una de les formes gràfiques que s'utilitzen per anotar la durada d'una nota. Cada nota ens diu dues informacions bàsiques: una relativa a l'altura segons la posició, i l'altra relativa a la durada i al ritme. En el sistema actual existeixen les figures següents: la rodona, la blanca, la negra, la corxera, la semicorxera, la fusa i la semifusa.

**Instrument transpositor:** és un instrument que no toca en la tonalitat real, o sigui, la nota que l'interpret toca no és la que realment se sent. Aquests instruments s'anomenen sempre pel seu to d'afinació. Per exemple, si un instrument toca la nota do i se sent la nota fa, es diu que l'instrument està afinat en fa.

**Interval:** és la distància que hi ha entre dues notes. Els intervals poden ser ascendents o descendents, segons els moviments que efectuiï una melodia.

**Modulació:** una modulació és un procés harmònic que consisteix en passar d'una tonalitat a una altra en una mateixa obra, ja sigui per atreure de nou l'atenció dels oients o per

expressar nous estats d'ànim. Per exemple, una modulació cromàtica ascendent es pot utilitzar en un moment d'alegria.

**Octava:** una octava és l'interval que separa dos sons. La distància entre aquests dos sons és d'una escala.

**Opus:** és un sistema de catalogació d'obres musicals que es va començar a utilitzar a partir del segle XVII. Cada cop que un compositor publicava una obra, s'afegia aquesta paraula o la seva abreviatura (op.) i un número que indicava l'ordre. Ara bé, les obres d'alguns compositors s'han catalogat posteriorment amb unes lletres concretes referents a cada autor.

**Pentagrama:** consta de cinc línies horitzontals paral·leles entre si, sobre les quals s'escriuen les figures que serveixen per a escriure la música. La posició de les notes a les línies o els espais que les separen indica l'altura relativa de cada so.

**Sostingut:** el sostingut o dièsi és una alteració que fa que l'afinació de la nota a la qual afecta pugi mig to.

**Tonalitat:** la tonalitat és un sistema de relacions harmòniques que s'estableix entre les notes musicals. També s'utilitza la paraula per referir-se a una escala musical concreta i la seva tònica, com per exemple Do Major o Sol Major.

**Trinat:** un trinat és un ornament que consisteix en l'alternança, el més ràpid possible, de dues notes a una distància d'un semitò o d'un to. La nota inferior és la principal i la superior és la que actua com a ornament de l'anterior.

## 6. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

### Llibres

- BRYMER, Jack. *Clarinet*. Londres: Yehudi Menuhin Music Guides, 1979.
- HOEPRICH, Eric. *The clarinet*. Londres: Editorial Yale University Press, 2008.
- LAWSON, Collin. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Editorial Cambridge, 2001.
- RICE, Albert. *The Clarinet in the Classical Period*. Suffolk: Editorial Oxford, 1992.

### Pàgines web

<<http://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet>>

(Data consulta: 11 juliol 2011)

<<http://cataleg.bnc.cat/>>

(Data consulta: 22 agost 2011)

<<http://paremiquel.atspace.com/mozart/quadern04/095.pdf>>

(Data consulta: 3 setembre 2011)

<<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>>

(Data consulta: 24 setembre 2011)

<[http://es.wikipedia.org/wiki/Cilindro\\_de\\_fon%C3%B3grafo](http://es.wikipedia.org/wiki/Cilindro_de_fon%C3%B3grafo)>

(Data consulta: 22 octubre 2011)

## **7. AGRAÏMENTS**

Finalment m'agradaria agrair a varies persones l'ajuda que m'han proporcionat per fer aquest treball.

A la meva tutora, l'Eva Ruíz, per les seves orientacions i pel suport que m'ha donat.

A l'Oriol Garcia, que m'ha resolt tots els dubtes teòrics que he tingut i que m'ha ensenyat les digitacions més complicades del chalumeau tenor i del clarinet de sis claus, a més de deixar-me el seu chalumeau.

Al Gener Salicrú, per acompanyar-me i ajudar-me en part de la recerca dels cilindres de Josep Nori.

Al Conservatori Josep Maria Ruera de Granollers, per haver-me deixat els llibres d'en Carles Riera, un dels seus clarinets i el clarinet baix, amb tot el compromís que significava això.

A la Margarida Ullate, per haver-me ajudat a aconseguir els àudios dels cilindres i a buscar-los en el catàleg de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

Al Toni Galán, per haver-me ensenyat a tocar el clarinet i per totes les coses que ha fet per mi .

I als meus pares, per la paciència que han tingut i pel suport que m'han donat durant tots aquests anys.

## 8. ANNEXOS

### ANNEX 1. DESCRIPCIÓ DELS ONZE CILINDRES DE JOSEP NORI

#### Cilindre número 1

- Autor: Nori, Josep
- Títol: Americana "La Fornarina", de clarinete
- Publicació: [19--]
- Descripció: 1 cilindre (2 min 25 s): 160 rpm; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró fosc
- Etiqueta: "Clarinete 175. José Nori. La Fornarina, americana"
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Havaneres i Variacions (clarinet i piano)

#### Cilindre número 2

- Autor: Nori, Josep
- Títol: Americana "La Fornarina", clarinete
- Publicació: [19--]
- Descripció: 1 cilindre (2 min 26 s): 160 rpm; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró fosc
- Etiqueta errònia: "Clarinete 175. José Nori. Tango La Mulatita". Es tracta d'un altre enregistrament de l'americana "La Fornarina", a càrrec d'ell mateix, però inacabada.
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Havaneres i Variacions (clarinet i piano)

#### Cilindre número 3

- Autor: Nori, Josep
- Títol "Capricho: polca"
- Publicació [19--]
- Descripció: 1 cilindre(1 min 45 s): 160 rpm ; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró fosc
- Etiqueta: "Clarinete 175. José Nori. Capricho, polca"
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Polques (clarinet i piano)



#### Cilindre número 4

- Autor: Nori, Josep
- Títol: "Variaciones sobre el Bolero de las Vísperas Sicilianas"
- Publicació: [19--]
- Descripció: 1 cilindre(1 min 59 s) : 160 rpm ; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró fosc
- Etiqueta: "Clarinete 175. José Nori. Variaciones sobre motivos del Bolero de Vísperas Sicilianas", de Giuseppe Verdi
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Variacions (clarinet i piano)

#### Cilindre número 5

- Autor: Nori, Josep
- Títol: "Variaciones sobre un tema de la Traviata"
- Publicació [19--]
- Descripció: 1 cilindre (2 min 25 s): 160 rpm; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró fosc
- Etiqueta: "Clarinete 160. José Nori. Variaciones sobre motivos de Traviata"
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Variacions (clarinet i piano)

#### Cilindre número 6

- Autor: Nori, Josep
- Títol: "Variaciones sobre un tema de Rigoletto"
- Publicació: [19--]
- Descripció: 1 cilindre (2 min 22 s): 160 rpm; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró fosc
- Etiqueta: "Clarinete 160. José Nori. Variaciones sobre un tema de Rigoletto"
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Variacions (clarinet i piano)

### Cilindre número 7

- Autor: Sporck, Georges, 1870-1943
- Títol uniforme: "Concert, clarinet i piano. Adagio"
- Títol: "Adagio segundo concerto de Sporck, por el señor Nori"
- Publicació: [19--]
- Descripció: 1 cilindre(2 min 27 s) : 160 rpm ; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró clar
- Etiqueta: "Clarinete 175. José Nori. Adagio 2º. Concerto de Sport"
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Concerts - Fragments

### Cilindre número 8

- Autor: Kalliwoda, Johann Wenzel, 1801-1866
- Títol uniforme: "Morceau de salon, clarinet, piano. Allegro"
- Títol: "Allegro de Kalliwoda"
- Publicació: [19--]
- Descripció: 1 cilindre(2 min 07 s) : 160 rpm ; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró clar
- Etiqueta: "Clarinete 160. José Nori. Alegro de Kaldiwoda"
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Música per a clarinet i piano

### Cilindre número 9

- Autor: Liverani, Domenico, 1805-1876
- Títol uniforme: "Duettino, clarinet, piano"
- Títol: "Duettino de Liverani por los señores Nori i Armengol"
- Publicació: [19--]
- Descripció: 1 cilindre(2 min 24 s) : 160 rpm ; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró fosc
- Etiqueta: "Clarinete 160. José Nori y Armengol. Duetino de Liverani"
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Duos

### **Cilindre número 10**

- Autor: Sabatés Estaper, Mateo
- Títol uniforme: "Fantasía sobre motivos de la Traviata. Final; arr."
- Títol: "Fantasía sobre motivos de la Traviata. Final"
- Publicació: [19--]
- Descripció: 1 cilindre(2 min 24 s) : 160 rpm ; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró fosc
- Etiqueta: "Clarinete 175. José Nori. Marcha Fantasía sobre motivos de Traviata"
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Fantasies (clarinet i piano)

### **Cilindre número 11**

- Autor: Valverde, Joaquín, 1875-1918
- Títol uniforme: "Marcha de Cádiz. Mazurca; arr."
- Títol: "Mazurca de la Marcha de Cádiz"
- Publicació: [19--]
- Descripció: 1 cilindre(2 min 26 s) : 160 rpm ; 5,5x10,6 cm
- Enregistrament no editat
- Cera marró fosc
- Etiqueta: "Clarinete 175. José Nori. Marcha de Cadiz, mazurca"
- Qualitat del so: bona
- Matèries: Sarsueles – Fragments arr.  
Clarinet, música per a Masurques (clarinet i piano)

ANNEX 2. TAULES DE DIGITACIONS

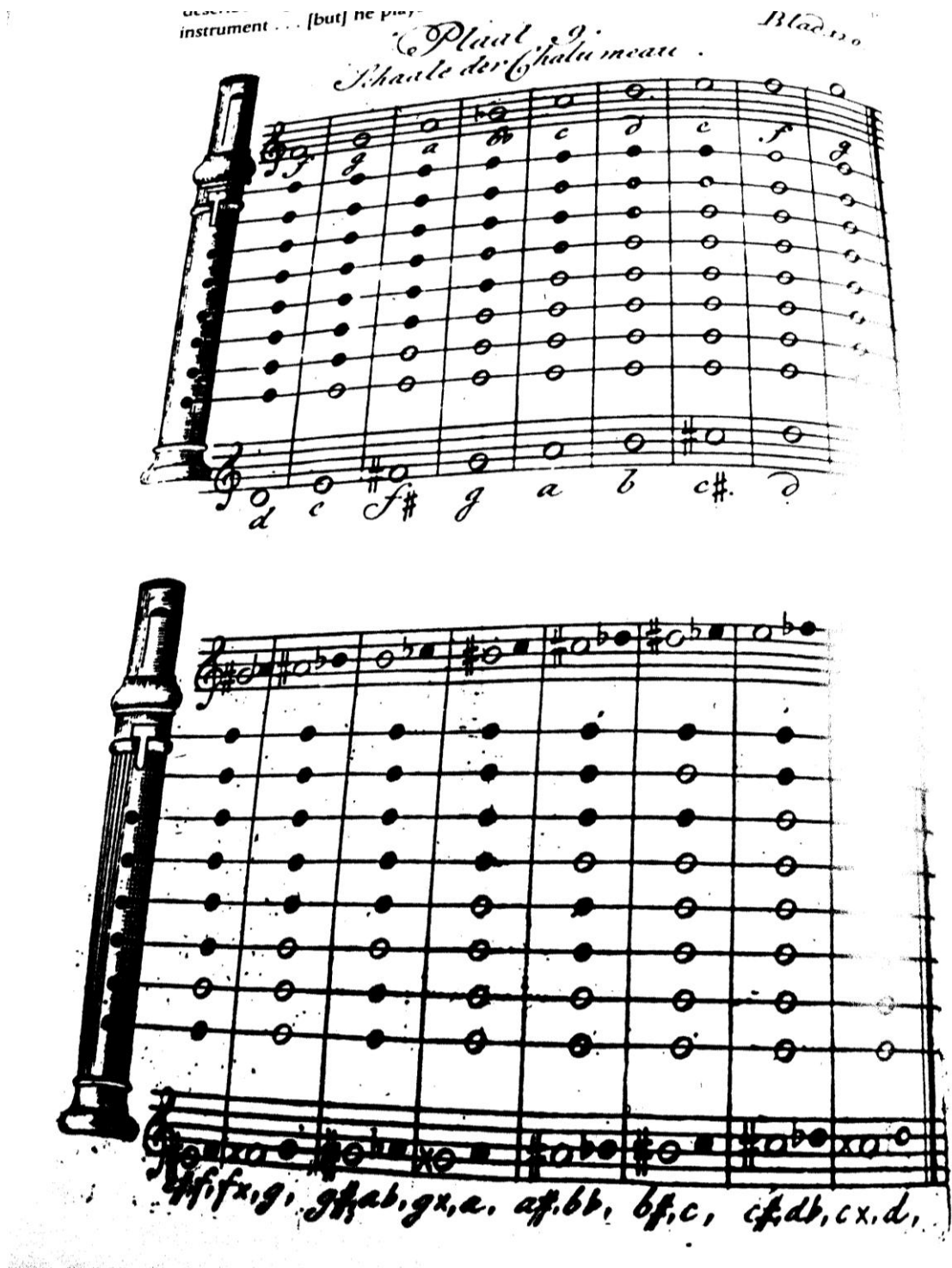


Fig. 1. Digitació per a chalumeau, *Musijkaal Kunst-Woordenboek* (1795), de Joost Verschuere Raynvaan. Font: "The Clarinet", Eric Hoerprich.

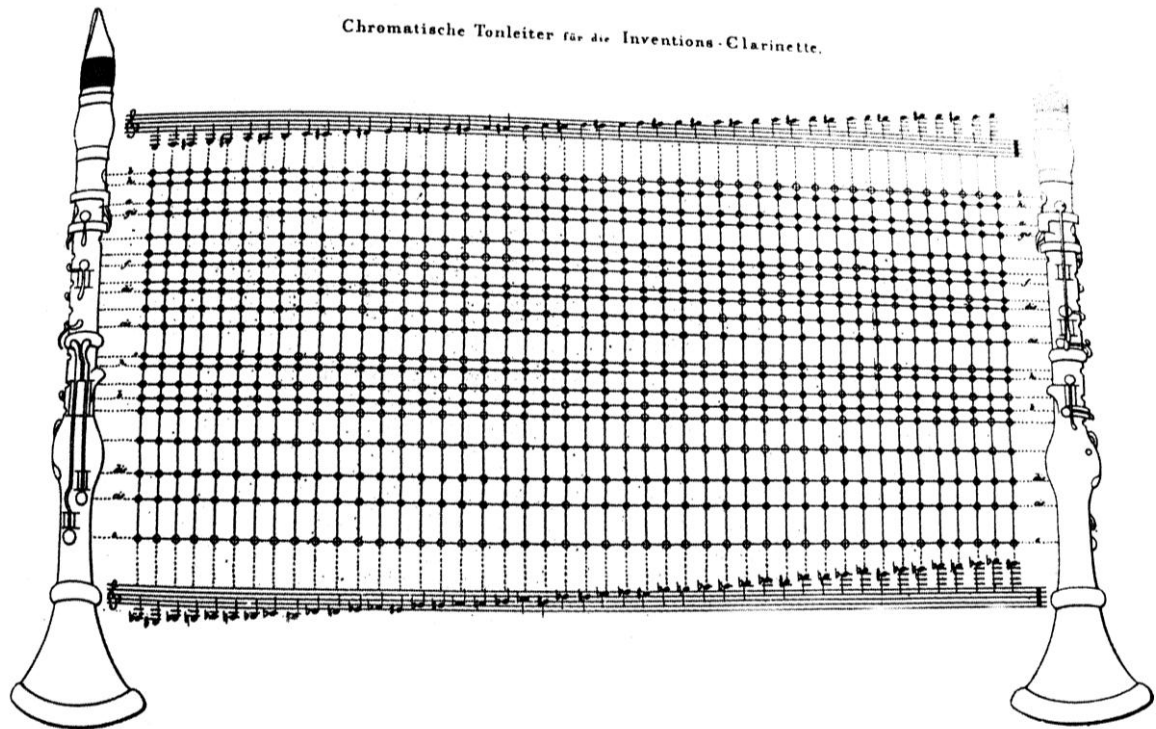


Fig. 2. Digitació del clarinet de dotze claus amb les notes produïdes per claus noves, de J. G. H. Backofen (Leipzig, 1824). Font: "The Clarinet", Eric Hoeplich.

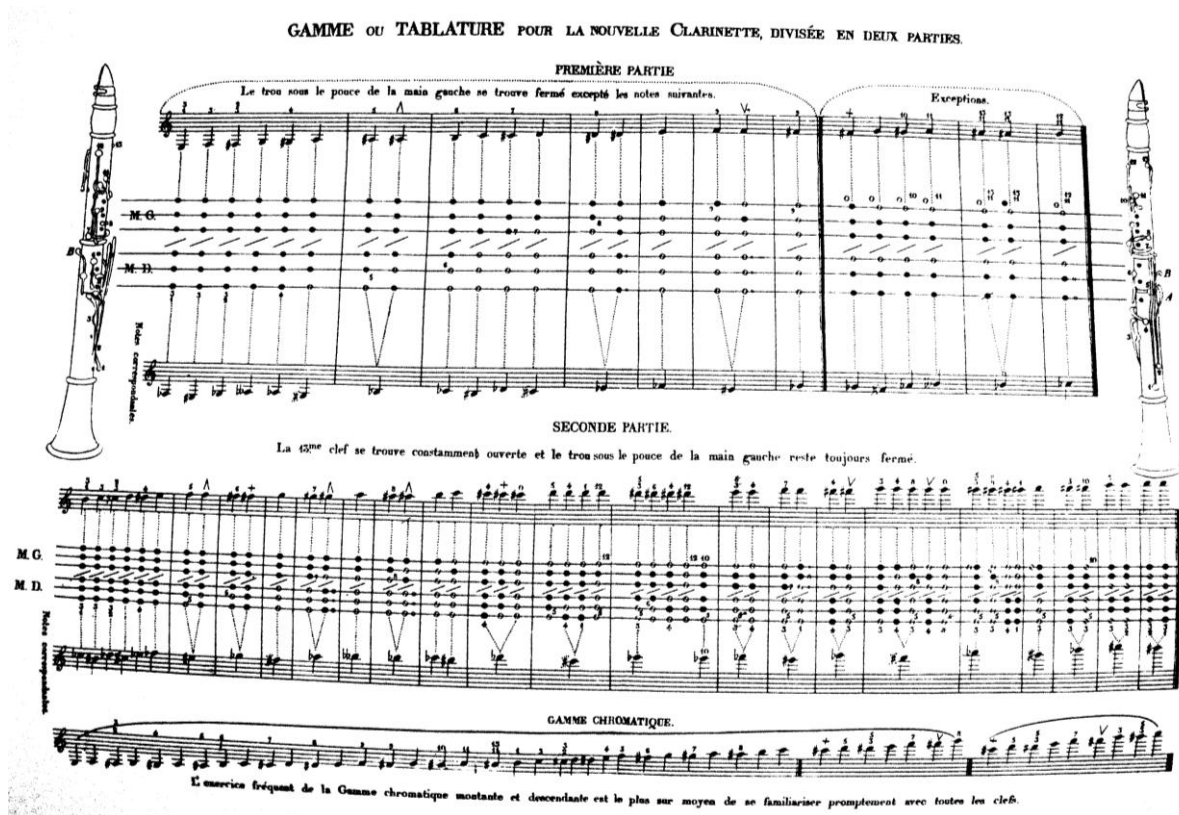


Fig. 3. Gamme du tablature pour la nouvelle clarinette à 13 clefs (Paris, 1821), del Méthode d' Iwan Müller (sistema Müller). Font: "The Clarinet", Eric Hoeplich.

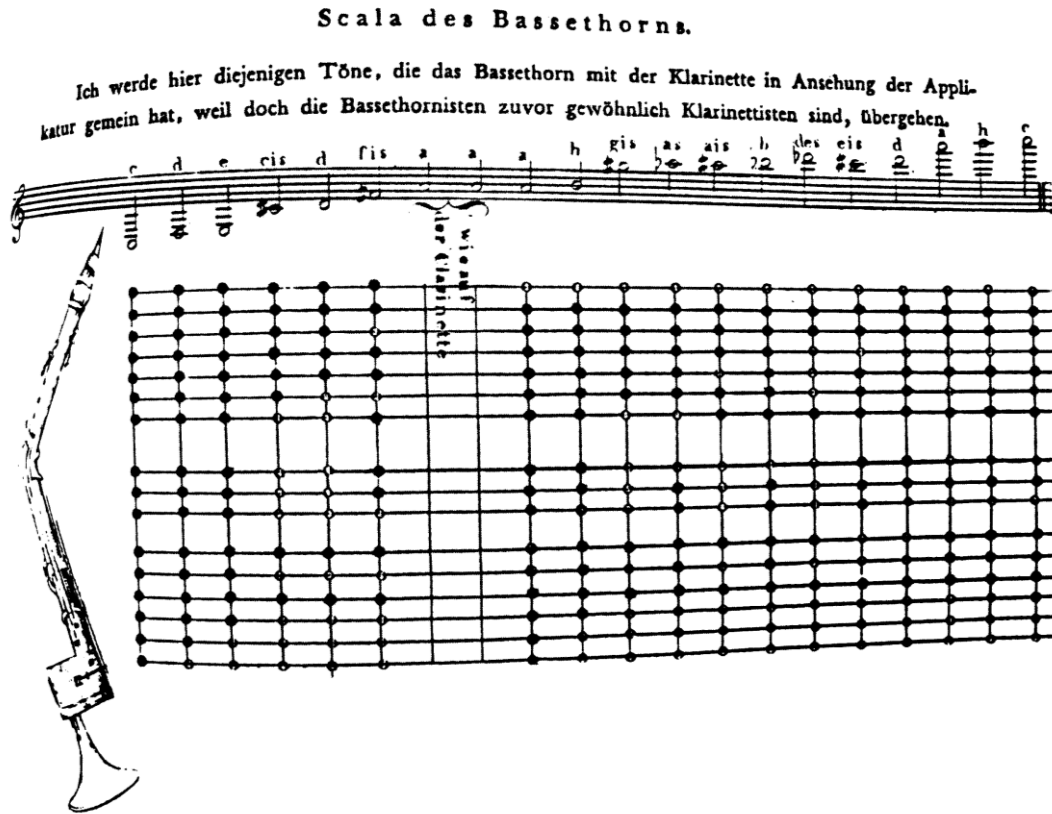


Fig. 4. Taula de digitació del corno di bassetto, *Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassett-Horn* (Leipzig, 1803), de J. G. H. Backofen. Font: "The Clarinet", Eric Hoerich.

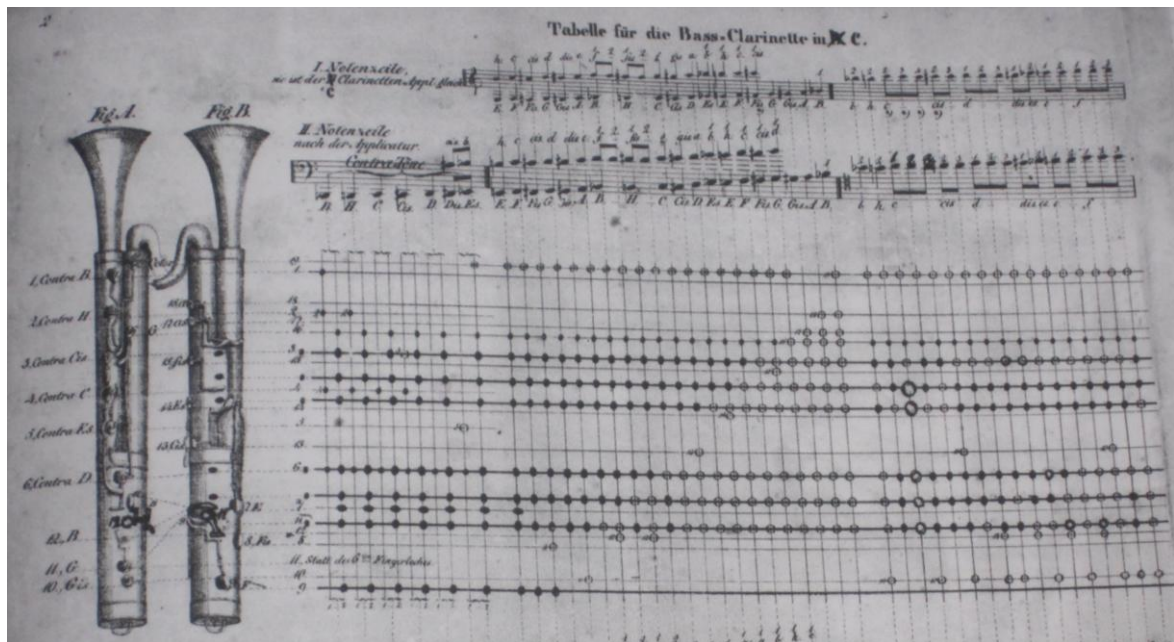


Fig. 5. Taula de digitació de *Anweisung, die Bass-Clarinetten kennen und blasen zu lernen. Erfunden und verfertigt von Gottfried Streitwolf in Göttingen, 1833* (Deutsches Museum, Munic). Font: "The Clarinet", Eric Hoerich.

## ANNEX 3. ALTRES PARTITURES IMPORTANTS

12

*avec Clarinet*

**AIRS A DEUX CHALUMEAUX**  
 Deux Trompettes, deux Hautbois, deux Violons, deux Flûtes,  
 deux Clarinettes, ou Cors de Chasse  
 DEDIEZ A  
**MONSIEUR HENRY IPERMAN**  
 Docteur en droit Civil & en droit Canon  
 LIVRE PREMIER

AMSTERDAM *à l'Estiphal.*  
 Chez Estienne Roger & LeCene Libraire N<sup>o</sup> 378

*Deux*

AIR 1 

*Second Deux*


AIR 1 

Fig. 6. *Airs à Deux Chalumeaux*, publicat per Estienne Roger a Amsterdam entre el 1712 i el 1715 (Brussels Conservatoire). Font: "The Clarinet", Eric Hoeplich.

304 *Clarinetto concertato*

19.

8.

Fig. 7. Concert per a clarinet en La major de Johann Melchior Molter: Allegro (Badische Landesbibliothek, Karlsruhe). Font: "The Clarinet", Eric Hoepfich.





Fig. 8. Johann Stamitz, Concert per a clarinet en Si bemoll: Allegro, compassos 30-80 (Thurn und Taxis Hofbibliothek, Regensburg). Font: "The Clarinet", Eric Hoepfich.

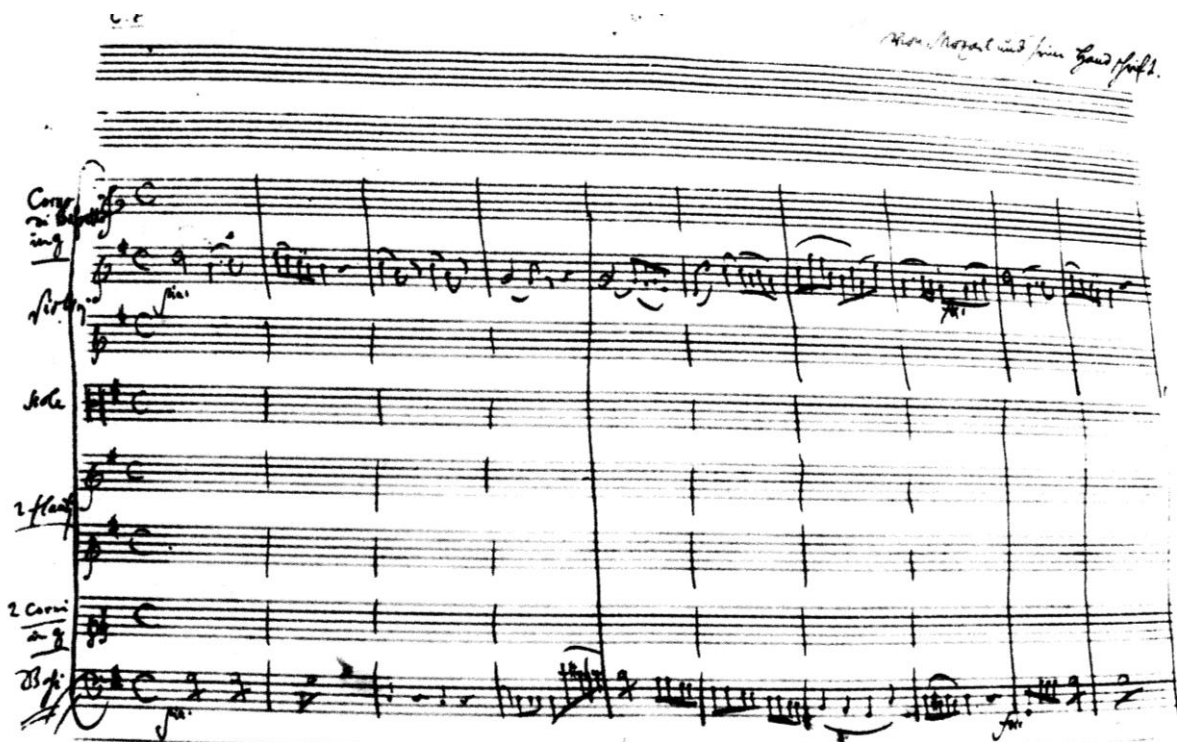


Fig. 9. Fragment del Concert en Sol major per a corno di bassetto, K621b, Allegro, compassos 1-10, de W. A. Mozart. (Rychenberg, Stiftung, Stadtbibliothek Winterthur, Switzerland). Font: "The Clarinet", Eric Hoepfich.



Fig. 10. Giuseppe Verdi, *Aïda* (1871), solo del clarinet baix. Font: "The Clarinet", Eric Hoepfich.