METODO
Completo
de
CLARINETE
Adoptado para la enseñanza del Real
Conservatorio de Musica
de
M. C.
Y DEDICADO AL MISMO
por Antonio
ROMERO

Clarinete supernumerario de la Capilla de S. M.

Pr: rs. Propiedad del Autor Op:

MADRID, en todos los Almacenes de Musica.

Nota *Este Metodo ademas de servir para el Clarinete de trece llaves, sirve igualmente para el de Anillos movibles del Omnitónico y el nuevo de Lefebre.*

1857

BIBLIOTECA NACIONAL

PROLOGO.

BIBLIOTECA NACIONAL

Es verdaderamente digno de admiracion ver en España, que apesar de la falta de buenos métodos de Clarinete, se hayan formado profesores eminentes en este instrumento.

Esta es una de las muchas pruebas que se pueden aducir para probar, que entre los españoles se encuentran organizaciones privilegiadas y disposiciones estraordinarias para el arte encantador de la música. Pudiera citar en comprobacion de esto algunos nombres de escelentes clarinetistas que en diferentes épocas han brillado en España; pero me contentaré con hacer honorífica mencion del insigne D. Pedro Broca cuyo sobresaliente mérito fué universalmente reconocido, y que ha llegado á ser entre nosotros proverbial. Pero estos ilustres artistas ¿nos han legado algun método, alguna escuela algunos estudios, para que allanada por ellos la difícil senda que conduce á la perfeccion, podamos nosotros seguirlos en su brillante carrera?. ¿Tenemos modelos que imitar, guias seguros para que trabajando con asiduidad y esmero lleguemos á vencer las dificultades que ofrece este instrumento, que figura en 1ª linea en las músicas militares y hace gran papel en nuestras Orquestas? no, desgraciadamente: ni una obra elemental, ni una sola página interesante poseemos de tan grandes artistas; ellos se contentaron con formar alguno que otro discípulo y se olvidaron del derecho que todos sus compatriotas teniamos á sus luces y de su obligacion á difundirlas. No nos ha quedado de ellos mas que su memoria, la cual si bien nos entusiasma y alienta para esforzarnos y ambicionar noblemente su justo renombre, tambien es cierto que intimida á cualquiera que se atreva á emprender la difícil y espinosa tarea de llenar el gran vacio que ellos dejaron.

En efecto; es bien conocida y sentida entre nosotros la necesidad de una obra elemental de Clarinete, que sirbiendo de escuela á los que á él se dedican, los conduzca progresivamente á la perfeccion y los ponga al nivel de los grandes adelantos hechos en esta última epoca en dicho instrumento, y esta misma necesidad que todos deploran es la unica causa que me ha movido á reconcentrar mis debiles fuerzas para componer la obra que tengo el honor de ofrecer á los profesores y aficionados españoles.

Tal vez se me tachará de osado al verme emprender tamaña empresa: Tal vez se me dirá que aunque es cierto que en España no se ha escrito ningun método de clarinete,

poseemos los publicados en Francia por los S.S. Lefévre, Buteux, Müller y Berr, que tan general aceptacion han merecido; pero á los que tal digeren les contestaré con las siguientes observaciones que me ha sugerido la practica de la enseñanza por dichos metodos, y el detenido ecsamen que de cada uno tengo hecho.

El método de Lefévre es escelente y aun admirable si se considera la época en que se hizo, pero hoy no me parece suficiente ni de grande utilidad para la enseñanza, pór que desde entonces acá se han hecho grandes adelantos; el gusto ha variado, y el instrumento ha sufrido tantas modificaciones, que se puede decir que ya no es el mismo: una simple comparacion de los clarinetes antiguos con los que en la actualidad usamos convencerá á cualquiera de esta verdad. Con efecto; en dicho método no se hace uso mas que de **6** llaves, unicas que se conocian cuando se escribió, quedando el discípulo sin saber que hacer con las que despues se han inventado; sus teorias aunque buenas son perdidas para los discípulos, por hallarse todas al principio sin ser acompañadas de lecciones práctices: sus primeras lecciones contienen sonidos filados, que es una de las mayores dificultades del Clarinete, asi como lo es en otros instrumentos y en el canto: las **12** sonatas que contiene, aunque muy bien dispuestas, son poco aproposito para adquirir el gusto y estilo modernos, pues en ellas reinan los de la epoca en que fueron escritas. Sin embargo, contiene algunos ejercicios de suma utilidad que reproduciria con gusto en esta obra si no temiera hacerla demasiado estensa.

El de Buteux no es mas que una refundicion imperfecta del de Lefévre con la unica novedad interesante de los acordes harpeados y las sabias doctrinas del celebre Baillot.

Nada diré de los **30** escelentes ejercicios de Müller, por que como él mismo dice no constituyen un verdadero método, sino los medios para que los que aprendieron á tocar solo con **6** llaves adquirieran facilidad en el uso de las **13**.

El de Berr siendo un metodo que merece el nombre de *precioso*, no está ecsento tampoco de algunas faltas de gravedad para la enseñanza: tal es el hacer uso del *ligado* y picado sin haber dado la menor idea de las articulaciones: tal es tambien la que se nota en las **30** lecciones progresivas, que están casi esclusivamente en el 3er. registro (que yo llamo 2°.) de lo que resulta, que estando el discípulo un mes ó dos sin hacer uso mas que del registro mas facil del Clarinete, pierde la embocadu-

ra del 1º sin poder por algun tiempo hacer sonar las notas graves: tal es por fin el uso de reguladores para los sonidos aumentados y disminuidos y otras varias cosas que pone en practica sin haber precedido la debida esplicacion. Ademas me parece incompleto, por que todo él está escrito en los tonos mas faciles sin dar una sola escala de los demas. Lo que hallo digno de todo elogio en esta obra, es el merito de las melodías que contiene, tanto en las lecciones y estudios como en sus 15 piezas caracteristicas en forma de sonatas, por que todas ellas estan impregnadas del gusto moderno mas esquisito.

Los que como yo hayan hecho el analísis de los citados métodos, conocerán que si bien ninguno de ellos es suficiente para formar un buen Clarinetista, todos reunidos pudieran dar resultados satisfactorios, si su parte doctrinal estuviese en español, y el precio de ellos fuera tal, que se pudiesen adquirir sin grandes sacrificios, considerado el estado poco ventajoso en que se halla la clase artistico-musical en España.

Sentiría que al leerse las anteriores observaciones ó sea el examen crítico-analítico de los métodos mencionados, se creyera que habia sido mi animo rebajar en lo mas mínimo el gran merito que distinguio á sus autores para ensalzar mi obra; todo lo contrario, yo venero la memoria, y respeto los talentos de aquellos grandes hombres á quienes debo mi instruccion y que tanto han contribuido á los progresos del arte. Si yo he espuesto mi opinion solo ha sido con el objeto de hacer presentes los motivos que me han impulsado á emprender el arduo y penoso trabajo de hacer un metodo completo, claro y sencillo que sin ser muy costoso reuna teórica y prácticamente todo cuanto se ha adelantado desde la invencion del Clarinete hasta la epoca presente, como se verá por el siguiente plan.

Se divide en dos partes. En la 1ª despues de una reseña histórica del Clarinete, se dan á conocer las partes ó piezas de que él se compone, con instrucciones respectivas al asiento de la boquilla y al modo de hacer las cañas.

Sigue la division del Clarinete en tres registros 1º 2º y 3º que me parece la mas propia. En seguida, despues de enseñar la colocacion de los dedos con el destino de cada uno de ellos, la posicion del cuerpo, la embocadura, la respiracion y el modo de formar el sonido, empiezan los ejercicios de los primeros que el discípulo debe aprender á emitir, haciendo varias observaciones generales sobre el modo de estudiar y algunas advertencias al maestro que me han parecido convenientes.

A esto siguen ejercicios para las llaves 11 y 13, para los sonidos del 2º registro y

para la union de este con el 1º dando esplicaciones acerca de las articulaciones primitivas que son el *picado* y el *ligado*, con ejercicios para practicarlas.

Como despues siguen escalas, harpegios y lecciones progresivas en distintos tonos y con diferentes articulaciones, están precedidas de una tabla de los *movimientos* ó *aires*, desde el mas pausado hasta el mas veloz. Se trata despues de las articulaciones derivadas el *Stacato* y *picado-ligado*, de los terminos y signos que se usan en la musica para modificar la intensidad del sonido, de los matices, de los tiempos fuertes, sincopados, sonidos cortados y apoyaturas, llevando cada uno de estos articulos, lecciones practicas correspondientes á su teoría.

Despues se trata de los grupetos y trinos, acompañando una tabla de los 1os y otra de los 2os, con esplicacion de los mordentes, siguiendo á esto escalas tenidas y de agilidad en los tonos que faltan que recorrer, concluyendo esta 1ª parte con una tabla de todos los terminos italianos de que nos servimos en la musica y su significado en español.

Asi como la 1ª parte contiene todos los conocimientos necesarios y las dificultades que se deben vencer respeto al mecanismo y estudio material del instrumento, la 2ª reune en si todo lo concerniente á la parte sublime y espiritual (permitaseme esta frase) del arte.

Principia dando importantes esplicaciones acerca del modo de frasear y respirar, como igualmente respecto al cambio de posicion en una misma nota, y á la proporcion en los matices y colorido. Despues trata de las notas sensibles y accidentales, de los calderones ó *fermatas*, del caracter particular del clarinete, del acento, del caracter mismo con relacion á la composicion musical que se ejecuta, y del modo de tocar todo genero de obras.

Siguen á esto instrucciones interesantes acerca del estilo, gusto, aplomo, y del genio de ejecucion, seguidas de piezas características de diversos generos y autores; Concluyendo la parte práctica con escalas, harpegios, trinos y ejercicios en todos los tonos, con todo genero de articulaciones y uso de todas las llaves.

Se trata despues de los diferentes destinos que puede obtener un buen

clarinetista en su ramo especial y de las cualidades necesarias para desempeñarlos con acierto y brillantéz.

Deseando que este método reuna todo cuanto pueda ser util á los que se dedican seriamente al estudio del Clarinete, y para que esten al corriente de los adelantos hechos recientemente en su fabricacion y de los nuevos mecanismos inventados para perfeccionarlo, daré al fin de esta obra las instrucciones necesarias á fin de que los que quieran estudiar el nuevo clarinete de M. Klosé puedan hacerlo sin necesidad de hacer nuevos gastos en la adquisicion de otro metodo.

Por la simple lectura del plan que acabo de describir, se conocerá que este mi metodo difiere mucho en su esencia y forma de los que hasta ahora se han publicado en el estranjero. En él he enlazado de tal modo la parte doctrinal con la practica, que jamas haya necesidad de volver atras para buscar la esplicacion de lo que se vaya á practicar, sino que siempre se tenga á la vista lo que se necesite saber para vencer las dificultades que progresivamente se vayan presentando.

Tambien he procurado guardar la mas escrupulosa gradacion en las dificultades de ejecucion, y presentar todas las materias que contiene con tanta claridad que puedan comprenderlas toda clase de discipulos, aun aquellos que no estén completamente instruidos en el Solfeo.

Bien quisiera que los que se dedican al clarinete poseyeran antes todos los conocimientos que constituyen un buen músico, pero como sé por esperiencia que muchos, especialmente en las bandas militares, se ven precisados á emprender el estudio de un instrumento antes de tiempo, bastará que sepan medir bien la música, aunque no sea á primera vista, que conozcan todos los compases mas usuales, y que lean bien en la *Clave de Sol*, pues en este método ademas de hacer que sean progresivas las dificultades con respecto al Clarinete, lo serán igualmente con respecto á la medida.

Las numerosas lecciones de que consta la 1ª. parte, que todas son originales, tienen por acompañamiento una parte de segundo clarinete de igual interés que la del primero, dispuestas con el objeto de que el discípulo las ejecute alternativamente, lo cual ofrece, á mi modo de ver, ventajas de suma importancia y utilidad; pues de este modo se ejercita continuamente el principiante en toda la estension del instrumento; se acostumbra á la ejecucion simultanea, por la facilidad que tendrá de ser acompañado por el maestro ú otro condiscípulo, y ademas tiene un doble numero de lecciones de las que aparecen, resultando de aqui una grande economía.

El objeto principal que me he propuesto en esta obra, ha sido conciliar todo lo posible la solidez de la enseñanza con la comodidad y buen gusto. Hasta que punto haya llenado mi objeto lo decidirán el tiempo y mis entendidos comprofesores, cabiendome la esperanza de que este método influirá para regularizar el estudio del clarinete en España, que tan mal parado se halla en el dia.

Si como espero, consigo en todo ó en parte este interesante objeto, se-

rá grande mi satisfaccion y me creeré suficientemente recompensado de mi penoso y delicado trabajo.

Sor D. Antonio Romero:

Mi estimado amigo y Discipulo: he ecsaminado escrupulosa y minuciosamente el metodo de Clarinete que V. ha compuesto teniendo la bondad y modestia de remitirmelo para que dé mi dictamen acerca de él.

Mucho esperaba yo de los conocimientos profundos que V. posee en este instrumento y que he tenido ocasion de reconocerlos al consultarle varias veces sobre él, pero digo á V. con la sinceridad que acostumbro, que ha superado con mucho mis esperanzas. Nada digo acerca de la parte que concierne al mecanismo del instrumento, porque V. sabe muí bien que para juzgarla se necesita poseerlo; pero respecto al plan de la obra, serie de materias, modo de tratarlas, progresion de dificultades y merito de las lecciones y pieras que ella contiene, no puedo menos que elogiar á V. y manifestarle la admiracion que me ha causado su laboriosidad y acierto en haber emprendido y dado cima á esta obra que honrará al arte musical de España. Doi á V. la mas cordial en horabuena escitandolo á que la publique, pues aunque no debe V. esperar gran lucro, espero que no le será indiferente el honor artistico que de su publicacion ha de resultarle.

Soy de V. afmo amigo Q. B. S. M.

Hilarion Eslava.

Madrid y Julio 15 de 1845

Sor Dn Antonio Romero:

Muy Sor mio y apreciable amigo: He recibido su favorecida de V. junto con el nuebo Metodo, ó sea Escuela completa de Clarinete que V. acaba de componer: y correspondiendo á la confianza que V. á depositado en mis escasos conocimientos, despues de darle repetidisimas gracias por su buena memoria, no puedo menos de decir á V. que he tenido un placer en ver su obra: y tanto mas el haverla llevado á cabo con la perfeccion, claridad y progresion, para que el Alumno pueda llegar á poseer el mecanismo del Clarinete, sin arredrarse en su carrera con las dificultades que hay que vencer para ser un consumado artista.

En efecto: V. dice muy bien, que es casi milagroso que en España se hayan formado profesores eminentes en el Clarinete, faltos de buenos metodos, y que de los unicos estrangeros que nuestros jovenes han podido proporcionarse, unos son inservibles por haber pasado su epoca y haber sufrido tantas mejoras el Instrumento que parece otro, y otros incompletos. Por lo tanto yo creo firmemente que su Metodo será bien recivido de la juventud estudiosa y de todo el mundo musical.

Yo asi lo espero, y por mi parte le doi la mas completa enorabuena; por el mérito intrinsico que encuentro en su obra y por el eminente servicio que ha hecho á nuestra Patria.

Soy de V. su afmo amigo y S. S. Q. S. M. B.

Ramon Carnicer.

Madrid 15 de Octubre de 1845.

Sor Dn Antonio Romero:

Muy Sr mio y mi apreciable amigo: Aun cuando me hé visto precisado á ecsaminar rapidamente su escelente metodo de Clarinete, por tener que ausentarme de la Corte, sin embargo no puedo menos de decirle que ha llenado V. completamente el objeto que se á propuesto, y que el juicio que de el he formado, no solo es muy honorifico á V. sino tambien á la profesion. No esperaba menos de su talento y aplicacion. Por lo tanto, felicito á V. cordialmente por el honor que hace á V. esta Obra, y me felicito ami mismo, por el afecto que profeso á todo buen artista Español.

Soy de V. su afmo amigo y S. S. Q. S. M. B.

Madrid 1º de Julio de 1845.

Indalecio Soriano Fuertes.

RESEÑA HISTORICA DEL CLARINETE

El Clarinete es el mas moderno de los instrumentos de caña, y fué inventado en 1690 por Juan Cristobal Denner de Nuremberg. La invencion de este instrumento asi como todos los descubrimientos humanos se presentó en su origen de un modo muy imperfecto: no teniendo mas que la llave de *la* y poco despues la de *sib*, su escala era pobrisima y llena de imperfecciones, por lo cual fue mirado con indiferencia y su uso se generalizó muy poco. Sin embargo, varios artistas llebados de la belleza de algunos de sus sonidos se dedicaron á mejorar su construccion, aumentando el numero de llaves hasta cinco, en cuyo estado permaneció desde 1770, hasta 1787, que M.r Xavier Lefevre le aumentó la 6.ª destinada á hacer el *do*♯ ó *re*♭ del 1.r registro y el *sol*♯ ó *la*♭ del 2.º

Aunque despues fueron sucesivamente aumentando el numero de llaves, no por eso desaparecieron muchas de sus grandes imperfecciones. A quien estaba reserbada esta gloria era á M.r Yvan Müller, que fué el inventor del Clarinete de 13 llaves, el qual si bien es cierto quen no puede llamarse enteramente perfecto, por consistir muchos de sus defectos en que los agugeros no están abiertos segun la division de la columna de aire y si dispuestos segun la distancia natural de los dedos, se puede asegurar que el instrumento ganó considerablemente, pues con él se obtiene una escala cromatica agradable y robusta con bastante igualdad en todos sus sonidos.

Desde que se inventó este Clarinete mereció la preferencia sobre los antiguos, y en pocos años se generalizó siendo el unico que se usa en el dia con muy pocas escepciones.

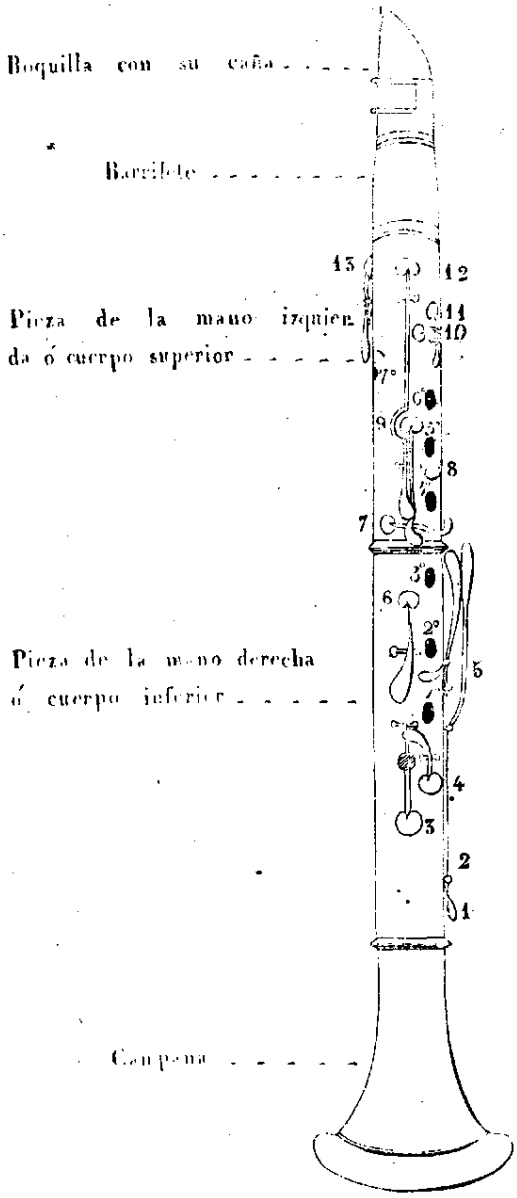
Algunos profesores y constructores le han aumentado despues algunas otras llaves destinadas á facilitar la ejecucion de ciertos pasos, y posteriormente M.r Klose 1.r Clarinete del Teatro R.l Italino de Paris, ha adoptado para el Clarinete el sistema de anillos movibles inventado para la Flauta por M.r Boehm. Es de esperar que poco á poco vaya llegando á su ultima perfeccion este instrumento que tan brillante papel representa hoy en todo género de orquestas.

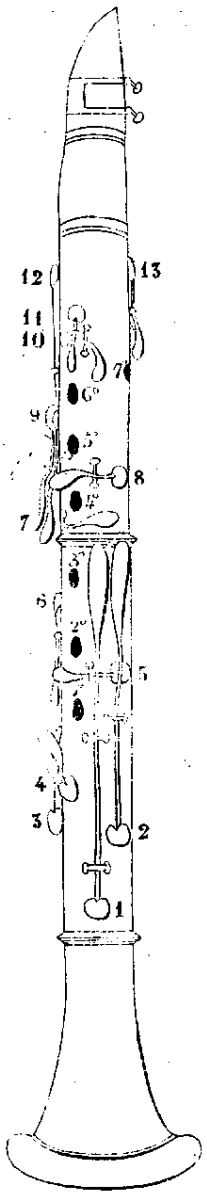
C. R.

DE LAS PIEZAS QUE SE COMPONE EL CLARINETE

El Clarinete se compone de seis piezas que son: la Campana, la pieza de la mano derecha, idem de la mano izquierda, (ó llamese cuerpo inferior á la 1ª y superior á la 2ª) el Barrilete, la Boquilla y la Caña. Estas piezas se encajan unas en otras por medio de unas espigas, y están provistas de 7 agugeros y 13 llaves que manejados unos y otras por el ejecutante sirven para formar los 45 semitonos que abraza la estension del Clarinete des-

de hasta





DE LA BOQUILLA Y LA CAÑA.

Las piezas mas interesantes del Clarinete y que deben llamar toda la atencion de los que se dediquen á estudiarlo, son la Boquilla y la caña; las cuales para ser utilizadas, se unen por medio de una abrazadera ó ligadura de metal con dos tornillos, cuya operacion se hacía antes con un cordon.

La Boquilla tiene toda su dificultad en el asiento que es la parte plana sobre la cual se coloca la caña. El asiento debe estar recto á lo ancho ó de un costado á otro, y formar una curba á lo largo desde la punta de la boquilla hasta la espiga; esta curba forma una abertura cuando la caña está puesta, por la cual introduce su aliento el ejecutante poniendo en vibracion la columna de aire destinada á producir el sonido. Esta abertura debe ser de poco menos de media linea en la punta de la boquilla y bajar disminuyendo siete lineas de largo ó lo que es lo mismo hasta cinco lineas antes de llegar á la abrazadera ó ligadura: en dicha abertura se encierra toda la dificultad de la embocadura del Clarinete, y puede ser mayor ó menor con poquisima diferencia de lo que acabo de decir, segun la conformacion de la boca y la fuerza de los labios de cada individuo. El maestro es quien debe ecsaminar la 1ª y observar la 2ª en las primeras lecciones. Si el discipulo encuentra mucha dificultad en emitir los sonidos graves, se le abrirá un poco la caña por medio de los tornillos de la abrazadera, y si la dificultad la encuentra en los agudos ó estos le salen bajos, se le cerrará un poco la caña por medio de los mismos tornillos. Tambien se conoce que la caña está demasiado abierta cuando al provar las notas altas se hiere los labios con los dientes el que toca.

Se tendrá presente que por mas que los constructores de instrumentos elijan las maderas para hacer las boquillas, siempre estas sufren alteracion en el asiento, bien sea por el calor y humedad que reciben de la boca ó sea por los cambios de temperatura, en cuyo caso se deben hacer arreglar por un constructor habil ó por un profesor que se haya dedicado á esta parte tan delicada del Clarinete; solo la practica y los años enseñará todo lo que hay que saber en esta materia.

La caña es dificil de hacer bien, pero su mayor dificultad consiste en que sea de buena calidad, poco porosa, que tenga mas de tres ó cuatro años en la mata y que haya sido cortada en cierta epoca del año. La epoca mas favorable opinan unos que es el mes de Enero y otros que el de Septiembre. Ademas, cuando se va á usar, debe hacer bastante tiempo que esté cortada, pero no tanto que haya perdido to-

do su verdor.

Se toma el canuto de caña de que uno se va á servir, y con una sierrecita se corta en canutitos del largo del asiento de la boquilla; despues se abre cada uno en cuatro ó cinco tiritas segun lo permita su grueso, y de cada una de ellas se hará una caña del modo siguiente: primeramente se quita la carne á la caña por la parte de adentro con un cortaplumas que corte bien, hasta dejarla plana en toda su estension, y que por la parte mas alta que es el lomo, no tenga mas de una linea de grueso; despues con una lima se da á la caña la figura del asiento de la boquilla por la punta y los costados, dejandola que no sea mas ancha ni mas larga; luego se pasa sobre otra lima ancha y bien plana, hasta que por el lomo quede de poco mas de media linea de grueso y perfectamente lisa; llegando á este punto se coloca sobre la boquilla asegurandola bien con la abrazadera, mirando de lado para ver si la avertura es la que se ha esplicado anteriormente, y la que conviene al que va á tocar con ella; si abre mucho se vuelve á pasar por la lima plana desgastandola mas por el medio que por las puntas, lo que se logrará sugetando la caña por el centro con uno ó dos dedos; si por el contrario cierra mas de lo que se desea, se pasará igualmente por la lima poniendo dos dedos en el estremo inferior de la caña con lo cual se desgastará mas de esta parte. Cuando se la haya dado la abertura conveniente, se asegura bien en la boquilla y se quita la tez con el cortaplumas y parte de la carne, sobre todo de la punta y los costados; se sigue desgastando despues con una limita procurando dejar en el centro y hácia la abrazadera bastante grueso, y adelgazarla cada vez mas hácia la punta y los costados hasta que desatandola y mirandola al tras luz, esté transparente por igual en las dos lineas procsimas á la punta y en los costados, disminuyendo la claridad por el aumento de carne á medida que se va acercando á la estremidad opuesta. Despues se coloca de nuevo en la boquilla y se prueva el sonido que produce; si aun está fuerte se sigue desgastando, hasta que despida con igualdad en toda la estension del clarinete, dejandola un poquito mas fuerte que el punto que se desea, hasta el dia siguiente en que se concluirá. Esta es una precaucion que no se debe olvidar por que hay cañas que dejandolas en su verdadero punto el dia que se preparan, suelen estar al siguiente demasiado fuertes o demasiado flojas, segun la influencia de la humedad que han recibido, ó la variacion que ha hecho el asiento. Al dia siguiente se prueva nuevamente y si, lo que sucede rara vez, está demasiado floja se corta un poco la punta con unas tijeras finas conser-

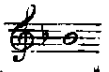
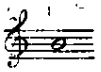
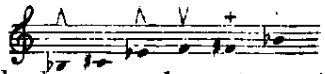
vando la misma forma de la estremidad de la boquilla, y si lo que es probable, está demasiado fuerte se vuelve á limar observando en que notas de la estension del Clarinete se halla mayor resistencia; si se resisten mas las graves que las agudas, se limará por los lados y por el centro hácia la abrazadera, y si las graves salen bien y se resisten las agudas, se limará solo por la punta, dejandola bien fina pero no en demasía por que entonces se abarquilla y la caña no sirve.

Sería interminable el querer describir todas las anomalías que presentan las cañas y aun las boquillas, lo cual solo se aprende con la práctica, los consejos del maestro y la continua observación.

Recomiendo mucho á los que se dedican al estudio del clarinete, que aprendan á hacerse las cañas, pues nadie mejor que uno mismo puede conocer los defectos de ellas y la fuerza de sus labios.

Al principio tocarán con las que su maestro les prepare, cuidando este de que la caña que dedique al discípulo despida con facilidad en toda la estension del instrumento y se preste facilmente á hacer el piano y el fuerte, los ligados y picados, conservando siempre un timbre lleno y agradable. Sé por los años que llevo de esperiencia lo dificil que es obtener una caña que reuna todas estas cualidades, pero si se quiere tocar bien el clarinete es menester trabajar incesantemente hasta conseguir cuanto sea posible este importante objeto.

DIVISION DEL CLARINETE.

El Clarinete se divide en tres registros el 1.º(1) comprende todos los sonidos desde hasta  el segundo comprende los que se hallan desde  hasta y el tercero desde hasta Cada uno de estos registros tiene un timbre particular que sin desnaturalizarle se debe tratar de unir ó hermanar á los otros. Los que pertenecen al 1.er registro son naturalmente sordos y roncos, por lo que es preciso tratar de sacarlos llenos y sonoros. Entre ellos hai algunos que son aun mas sordos é imperfectos que los demas, como son los siguientes.  los cuales se estudiarán asu tiempo separadamente hasta lograr igualarlos con los otros ya sea con el ausilio de los labios ó modificando algunas posiciones como se esplicará en su lugar.

(1) Los franceses llaman al 1.er registro del clarinete *chalumeau*, por que pretenden que sus sonidos tienen alguna analogía con los de un instrumento pastoril muy antiguo que tenia el mismo nombre, (que en español es caramillo), y en la música antigua se encuentra algunas veces la palabra *chalumeau* para espresar que las notas que están escritas en el 2.º registro (que llaman registro de Clarinete), deben ejecutarse en el 1.º hasta que se encuentre la palabra *loco* ó *clarinete*, que significa que se ejecuten como están estritas.

Los que pertenecen al 2º registro son mas claros y brillantes por lo que se deben tratar con cuidado procurando dulcificarlos sin que pierdan nada de su brillantez.

Los del tercer registro son de por si chillones, delgados y desagradables por lo qual debe trabajarse con ahinco hasta sacarlos sonoros y dulces.

Todas estas cualidades se obtendrán con mas facilidad sirviendose de una caña suave y no muy abierta que de una caña fuerte.

POSICION DEL CUERPO, MODO DE TENER EL CLARINETE Y COLOCACION DE LOS DEDOS CON EL DESTINO DE CADA UNO.

La posicion mas ventajosa para tocar el clarinete es de pie, bien de aplomo sobre las dos piernas y sin movimiento, la cabeza derecha dejando caer los ombros naturalmente, embebiendo el vientre y adelantando el pecho afin de dejar libre el juego de los pulmones.

Los dedos tienen la colocacion siguiente: mano derecha; el dedo pequeño pone en movimiento alternativamente las llaves 3, 4 y 6, el anular tapará con la yema el 1º agugero y abrirá la llave 5, y algunas veces abrirá la 6 con la segunda falanje; el dedo del medio tapará con la yema el 2º agugero; el indice tapará el 3º agugero con la yema, y con la segunda falanje abrirá la llave 9 sola ó las 12 y 9 juntas, lo que se hace sin trabajo por estar dispuestas una sobre otra; el pulgar se coloca detras del 2º agugero para mantener el peso del Clarinete. (1)

Mano izquierda, el dedo pequeño movera las llaves 1. 2 y 7, el anular tapará el 4º agugero y abrirá la llave 8 con su yema; el dedo del medio tapará el 5º agugero; el indice tapará con la yema el 6º agugero y abrirá la llave 11, y con la segunda falanje abrirá la llave 10; el pulgar tapara el 7º agugero que se halla debajo de los otros y abrirá la llave 13 conservando abierto ó cerrado dicho agugero segun se indique. Los dedos que tienen dos ó tres destinos no los han de abrazar todos á la vez, esto solo tiene lugar en el indice de la mano derecha que como se ha dicho tiene que abrir unas veces la llave 9 sola y otras la 12 y la 9 que estan una sobre otra, y en el pulgar de la mano izquierda que unas veces tiene que abrir ó tapar el 7º agugero solo, otras la llave 13 sola, y otras tiene que abrir la llave y tapar al mismo tiempo el agugero, para lo cual se colocará de modo que cuando tapa el agugero y necesite abrir la llave sin destaparlo, pueda hacerlo sin levantarse, pues

(1) Seria muy util que adoptasen los constructores el poner en esta parte del Clarinete un gancho para mantener el peso, pues hay algunos pasos en que los seis y aun los siete agugeros estan abiertos quedando el clarinete enteramente al aire y sin apoyo y si despues hay que abrir alguna llave, no se puede hacer sin que se mueva el instrumento con riesgo de dar una picia. Muchos ejemplos de esto se hallan en la tabla de los trinetos donde me he visto precisado á cambiar muchas posiciones solo con el objeto de mantener el peso del Clarinete y evitar el movimiento. En defecto del gancho podrán emplear los que gusten una cinta doblada, fijada en la [illegible] y que se estienda hasta debajo del 2º agugero donde se meterá el dedo pulgar y dará mucha seguridad para varios pasos difíciles.

si no es así no se pueden ligar los sonidos del 1.er registro con los del 2.º sin dejar oir algunos sonidos intermedios.

Los dedos estarán un poco arqueados y sin rigidez sobre los agugeros, tapandolos con el medio de la yema para que no se escape el aire y por que esta és la posicion mas natural y que deja mas libertad para la ejecucion.

Cuando se levanten los dedos para ejecutar, se cuidará que conserven la misma posicion arqueada sin perder la linea perpendicular de los agugeros á que cada uno pertenece, y los que la tengan que perder para abrir alguna llave volverán inmediatamente á recobrarla. Se cuidará tambien que los dedos no se levanten mas de media pulgada que es lo suficiente para dejar salir el sonido con libertad, y todo lo que se levanten de mas retardará la ejecucion.

Despues de colocados los dedos sobre los agugeros se lleva el clarinete á la boca (como se esplicará en el capitulo siguiente), conservando la cabeza derecha y el cuerpo como se ha dicho, dejando el codo izquierdo separado del cuerpo como dos pulgadas y el derecho un poco mas levantado, de modo que la campana quede á la distancia de 10 ó 12 pulgadas del cuerpo; (1) las muñecas se levantarán un poco para dar mas libertad á los dedos, y una vez colocado de este modo con desembarazo y sin violencia, no se moverán mas que los dedos cuando se deba ejecutar.

DE LA EMBOCADURA.

Hay dos modos distintos de colocar la boquilla en la boca para tocar el clarinete. El 1.º y mas antiguo es el seguido en Alemania desde la invencion de este instrumento hasta el dia, que consiste en colocar la caña sobre el labio inferior. El 2.º que fué introducido en Francia por *Michel* y estendido despues por sus discípulos, se distingue del 1.º en apoyar la caña contra el labio superior. El origen de estos dos modos de tocar el clarinete ha hecho que para distinguirlos se dé el nombre de escuela alemana al 1.º y de escuela francesa al 2.º

Mucho han dicho los partidarios de ambas escuelas para probar las ventajas de una y otra, pero yo creo que ninguno ha fijado su atecion en el punto principal que es la organizacion particular de cada individuo.

Aunque hay muchas razones en favor de la escuela alemana, y aunque indudablemente es la mas propia y la que mayores ventajas reune para la mayor parte de los individuos, hay no obstante algunos de estos á quienes por efecto de la conformacion de su boca les es mas favorable la francesa. Por lo que, antes que empiece á tocar un discipulo le ecsaminará el maestro interiormente la boca; si las filas de dientes de las mandibulas supe-

(1) Esta posicion es para los que toquen con la caña hácia abajo, los que toquen con la caña hácia arriba deberan tener el clarinete un poco mas separado del cuerpo afin de que la punta de la boquilla quede frente á la lengua.

rior é inferior caen perpendicularmente una sobre otra sin sobresalir aquella mas que esta, deberá tocar segun la escuela alemana colocando la caña hacia abajo, y lo mismo, y con mucha mas razon, si la fila de dientes de la mandibula superior cae por detras de la fila de la mandibula inferior sobresaliendo mas esta que aquella, por que en estos dos casos son muchas y grandes las ventajas que se obtienen de dicha escuela; pero si por el contrario la fila de dientes de la mandibula superior viene á caer por delante de la fila de la inferior sobresaliendo aquella mandibula y labio mas que los inferiores, deberá preferir la escuela francesa colocando la caña hacia arriba, por que en este caso muchas de las razones que están en favor de la escuela alemana son enteramente contrarias.

Sentado este principio, que fundo en esperiencias hechas con varios individuos y conmigo mismo, pasaré á hablar de la embocadura en jeneral.

La boquilla debe entrar en la boca todo lo que abra la caña, pues si entra mas se producirán silbidos en lugar de sonidos, y si entra menos, ó no sonará ó producirá un sonido muy debil.

Los labios deben en primer lugar volverse hácia dentro para ebitar el contacto de los dientes con la boquilla y la caña, y en segundo embolverlas ambas por todos lados afin de impedir que el aire se escape cuando se le dé impulso para formar el sonido.

El labio sobre el cual se coloque la caña deberá apoyarse contra el lomo de esta que es donde tiene mayor resistencia pero sin oprimirla demasiado, dejando libertad á la parte debil de la misma para que vibre y despida con igual facilidad en toda la estension del instrumento.

DE LA RESPIRACION

La respiracion se compone de dos movimientos alternativos: el 1.º es la aspiracion por el cual atraen los pulmones el aire esterior, y el 2.º es la espiracion por el que los pulmones devuelben el aire que han recibido. Para aspirar facilmente se debe levantar y adelantar el pecho por un movimiento lento y regular, y embever el hueco del estomago y el vientre sin perder la posicion del cuerpo ni de la embocadura, y cuidando que el paso del aire por la garganta no produzca ruido alguno. La espiracion debe hacerse lentamente y con mucha igualdad, dejando salir el aire poco á poco y economizandolo afin de tener siempre disponible una buena cantidad para concluir una frase demasiado larga, ó para reforzar una nota, un paso &.

El estudio de la respiracion es de sumo interes para los que desean llegar á tocar el Clarinete con perfeccion, por lo cual recomiendo á los discípulos, que se ejerciten mucho en tomar respiraciones grandes consultando con frecuencia este articulo hasta que logren tomarlas con comodidad y facilidad: despues de acostumbrarse á las grandes respiraciones tomadas á su libertad, deberá ejercitarse en irlas tomando estas mismas con rapidez, y naturalidad, pero sin que resulte ruido alguno ni violencia. En la música de canto se emplean unas comitas para indicar los sitios donde se

debe tomar respiracion, cuyo medio he adoptado en este método, para que el discípulo se acostumbre á tocar con desahogo y no haga contrasentidos. Las respiraciones enteras se marcarán con dos comitas así 𝄐 y las medias respiraciones así 𝄾. La respiracion entera se toma lentamente como ya se ha dicho, y la media respiracion se toma con toda la brevedad y naturalidad posibles.

Cuando la media respiracion esté entre dos notas sin ningun silencio entre ellas, se quitará á la que esté antes de la coma un poco del fin de su duracion, siendo lo absolutamente necesario para aspirar con brevedad.

MODO DE EMITIR EL SONIDO.

Se toma la boquilla sola armada de su caña, se coloca en la boca como se ha esplicado, se apoya la punta de la lengua contra la punta de la boquilla y se entreabren un poco los labios por los lados para aspirar sin perder la posicion de la embocadura; cuando se ha aspirado bien y con comodidad se cierran los labios para que el aire no se escape, despues de lo cual se le dá impulso dirigiendolo por la abertura que forman la boquilla y la caña, retirando al mismo tiempo la lengua de pronto y con fuerza, por un movimimiento rapido y enérgico.

En todos los metodos se dice que el movimiento que hace la lengua al emitir el sonido es parecido al que verifica para pronunciar la silava *ti*, pero yo creo como Mr. Berr que tiene mas semejanza con el que hace para despedir de la boca un cabito de hilo, una bolita de papel ú otra cosa pequeña. De los dos modos se puede producir el sonido, pero el golpe de lengua que resulta del primero es muy tosco y pesado por que para pronunciar la silava *ti* se emplea casi la mitad de la lengua, y el que resulta del 2º es mas limpio y mas ligero por que para imitarlo no es mas que la estremidad de la punta de la lengua la que da contra la de la boquilla.

Encargo á los maestros y discipulos que no condenen esta opinion debida á la esperiencia en la enseñanza y á serias observaciones, hasta despues que la hayan ecsaminado y comparado bien y espero que la adoptarán.

Antes de poner la boquilla en el clarinete se repetirá muchas veces este ejercicio, haciendo los sonidos que produce primero largos sin inflar los carrillos, despues mas cortos y ultimamente repitiendo el golpe de lengua con frecuencia.

Cuando se tenga necesidad de tomar aliento se hará despacio entreabriendo unpoco los labios por los lados, sin descomponer la posicion de la embocadura.

El sonido de un instrumento como dice el celebre Baillot se distingue en dos cosas, en el *timbre* y en la *intensidad*. El timbre es la calidad sonora de un instrumento y cuando se sabe

formar bien los sonidos se le pueden dar diferentes caracteres ya en el fuerte ya en el piano.

La intensidad es el mayor ó menor grado de fuerza dado al sonido.

El mas hermoso timbre es el que reune la dulzura á la brillantez, y el clarinete posee las ventajas que resultan de estas dos cualidades.

Es preciso dedicarse desde el principio del estudio del Clarinete á formar sonidos llenos, fuertes y suaves, mas sin olvidar que la dulzura y la delicadeza deben acompañar al volumen; la fuerza debe reservarse para los contrastes ó los efectos particulares que ecsijen este jenero de poder, mientras la dulzura y la gracia son los medios que es preciso usar generalmente para conmover y persuadir.

OBSERVACIONES SOBRE EL MODO DE ESTUDIAR EN GENERAL.

En los primeros dias no deverán los discipulos estudiar mas de cinco minutos seguidos, solo si, renovarán este ejercicio cuatro ó cinco veces al dia dejando pasar grandes intervalos de una á otra. Despues de algunos dias se podrán ir aumentando cuatro ó cinco minutos en cada vez; hasta llegar á media hora seguida, de donde no se pasará en algunos meses. Siendo los labios lo primero que se resiente del estudio, serán la mejor guia para arreglar el tiempo que debe estudiarse, dejandolo antes ó en el momento que se sienta el menor cansancio en ellos, sopena de perjudicar á la salud y á los adelantos, por que cuando la embocadura está cansada, no se puede governar la caña ni dirigir el aire en columna recta, dejando escapar una parte por los lados de la boca, delo que se aumenta el cansancio y el timbre pierde sensiblemente.

Recomiendo á los principiantes que estudien por este Método que no alteren el orden en él establecido, pues no hay nada mas perjudicial que la mezela incoerente de los ejercicios y el pasar á una 2ª. leccion sin haber antes perfeccionado la 1ª.

Se empezará el estudio diario por la emision de los sonidos iguales y despues se pasará á la leccion del dia. Se analizará cada ejercicio antes de ejecutarlo, con lo que se ahorra mucho tiempo y se evitan las provatinas que fatigan y perjudican á los adelantos.

Todos los ejercicios destinados á la ajilidad se estudiarán primero muy despacio y no se acelerará el movimiento hasta que se ejecuten con claridad y precision.

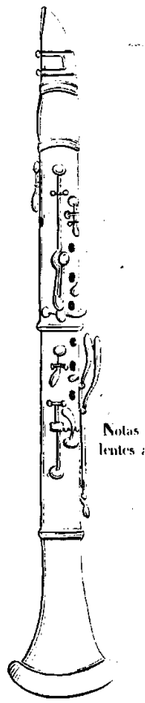
Daré fin á estas observaciones con una advertencia interesante para desvanecer temores infundados.

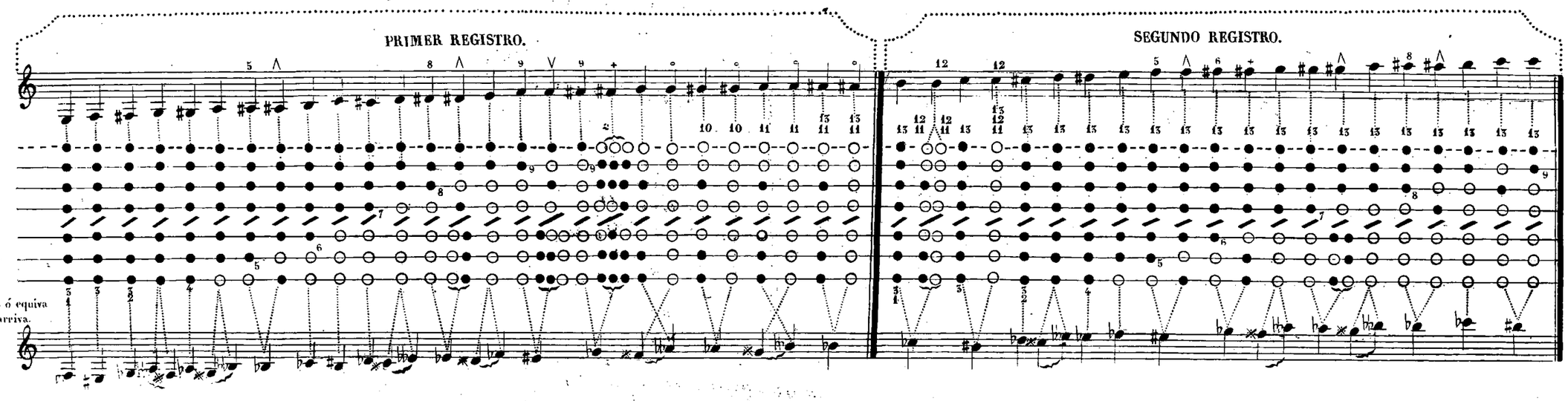
El estudio moderado del Clarinete, no perjudica á la salud como algunos pretenden; al contrario parece que la favorece, pues el movimiento alternativo de dilatacion y compresion á que se acostumbran los pulmones sin trabajo, los dá mas fuerza y robustez. Solo se evitará el estudio despues de comer, dejando un intervalo prudente para la dijestion segun haya sido la comida.

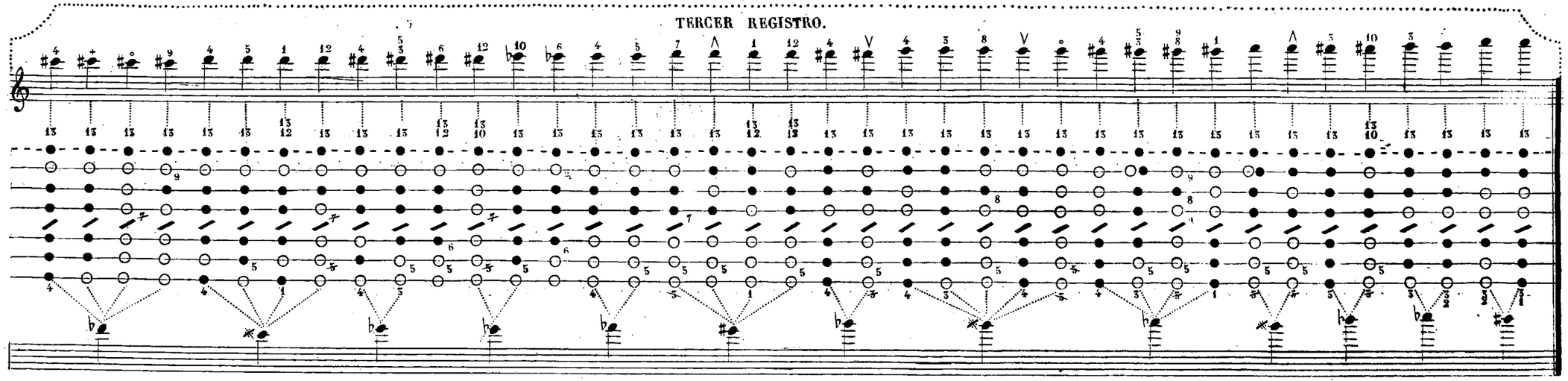
(*Advertencia al Mtro.*) En todos los primeros ejercicios cuidará el maestro de que ningun sonido sea emitido sin el ausilio de la lengua y que el golpe sea dado con delicadeza y decision; de que el discipulo tome respiraciones enteras del modo que se ha esplicado, y solo en los sitios que aproposito están colocadas las pausas: que las medias respiraciones sean tomadas con la brevedad posible y solo en los sitios marcados con la ?; que todos los sonidos sean emitidos con desahogo independencia y redondez, sin que haya el menor silencio de uno á otro donde no esté marcado: que nunca se cambien las posiciones con que cada nota esté marcada, y ultimamente que el discípulo conserve inalterable la posicion indicada, que no infle los carrillos y que el timbre ó calidad del sonido se vaya mejorando todo lo posible.

C. R.

TABLA GENERAL DEL CLARINETE DE 13 LLAVES DIVIDIDA EN TRES REGISTROS.





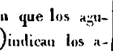


ESPLICACION DE LA TABLA GENERAL

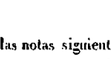
Las seis lineas orizontales que pasan por debajo de las notas corresponden á los seis agugeros de la superficie del Clarinete de los cuales están enfrente; y la linea formada por puntitos que pasa por encima de ellas corresponde al 7º agugero que está detras de los otros seis y se tapa con el dedo pulgar de la mano izquierda.

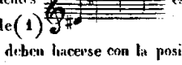
Los puntos negros (●) colocados sobre estas lineas indican que los agugeros á que correspondan deben estar tapados y los ceros (○) indican los agugeros que deben estar abiertos.

Los numeros designan las llaves que deben usarse teniendo presente el que corresponde á cada una y cuando están atravesados por una rayita de este modo 5 3 indican que el uso de la llave que designan queda á eleccion del ejecutante sea para mas comodidad en la ejecucion ó para mayor precision en la afinacion.

De las tres posiciones que tiene el *fa* que lleva esta señal se elegirá aquella con que salga mas afinado y sonoro haciendo igual eleccion de las posiciones que tiene el *fa*♯ que lleva esta otra señal  .

Las dos notas que acabo de citár son muy sordas é inciertas pero como hai precision de servirse de ellas he presentado distintas modificaciones con las cuales y la ayuda de la embocadura se puede llegar á conseguir que sean gratas.

El *si* que lleva encima el numero 12  se puede hacer con cualquiera de las dos posiciones que tiene eligiendo solo la que sea mas comoda segun la colocacion de los dedos en la nota que le preceda.

Las ligeras modificaciones de las notas siguientes  están con el objeto de procurar la mayor afinacion posible (1)

En cuanto á las demás notas de la escala deben hacerse con la posicion ó posiciones que cada una tiene marcada.

Debajo de las lineas orizontales sobre las cuales se designan los agugeros que han de estár abiertos ó cerrados, están las notas sinonimas ó equivalentes á las de arriba y aunque están escritas de distinto modo se ejecutan lo mismo.

No hay necesidad de aprender de memoria todas las posiciones de la adjunta tabla, será suficiente leer esta esplicacion para saber por qué una misma nota se hace de distintos modos, pues en el curso de este método cada vez que se presente una nota nueva irá acompañada de la posicion ó posiciones conque deba hacerse y de las señales que despues se usarán para distinguirlas unas de otras.

(1) Los que no conozcan afondo el Clarinete estrañarán ciertamente que el que hace un método ignore con que posiciones salen mas afinadas algunas notas pero son tales los defectos que aun le quedan á este instrumento y tal la variedad que se observa en su construccion, ya en la altura y tamaño de los agugeros ya en el taladro, que es imposible asegurar que la primera de cada una de estas posiciones siendo sin duda la mejor en los Clarinetes de Leferre lo sea igualmente en los de otro constructor. De aquí proviene la gran dificultad que hay para afinar entre sí los clarinetes en las músicas militares, á lo que tambien contribuye y no poco la falta de un método adoptado en las escuelas particulares de los regimientos para que un paso que debe ser ejecutado por cuatro ó seis clarinetistas no sea hecho con distintas posiciones como sucede con mucha frecuencia.

EJERCICIOS DE LOS 1.os SONIDOS QUE DEBEN ESTUDIARSE PERTENECIENTES AL 1.er REGISTRO.

Se principia el estudio practico del Clarinete por este por ser el sonido mas facil de emitir, para lo cual se colocará el cuerpo, el clarinete y la embocadura como se ha esplicado anteriormente, y los dedos en la posicion indicada en el 1.er *sol* del 1.er ejercicio; aspirando despues lentamente y sin contraerse una buena cantidad de aire, se emite el sonido del modo que se ha dicho, sin inflar los carrillos y cuidando no oprimir mucho la embocadura y de que el golpe de lengua sea limpio y enérjico, pero sin dureza.

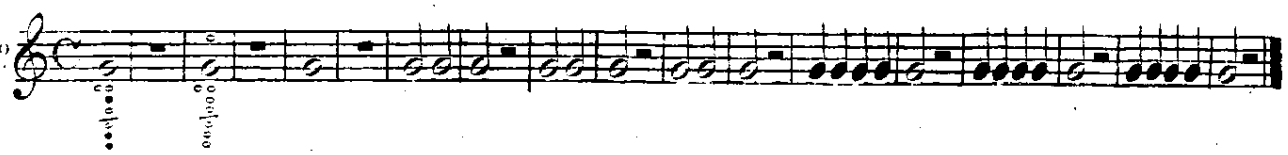
Desde los primeros ensayos de una nota se pondrá todo el cuidado en formar sonidos iguales llenos y sin temblor, sin ocuparse del compas hasta que se emitan con seguridad. Sonidos iguales son los que tienen la misma fuerza desde el principio hasta el fin de su duracion, y son los unicos que debe hacer el discipulo en todos los ejercicios y lecciones hasta que se espliquen las modificaciones de la intensidad.

Nota. Cada vez que se presente un sonido nuevo irá acompañado de la posicion con que debe hacerse, teniendo entendido que los seis agugeros de la superficie del Clarinete serán representados por puntos ó ceros colocados orizontalmente debajo de dicho sonido, designando los 1.os los cerrados y los 2.os los abiertos. Las llaves que deban emplearse en cada sonido serán designadas por núm.s

Advertencia. Para mayor claridad, no se indicará el 7.o agugero mas que en las notas que deba estar abierto conservandole cerrado en todas aquellas en que no esté indicado. Este agugero será representado por un cero colocado encima de los otros y á su izquierda.

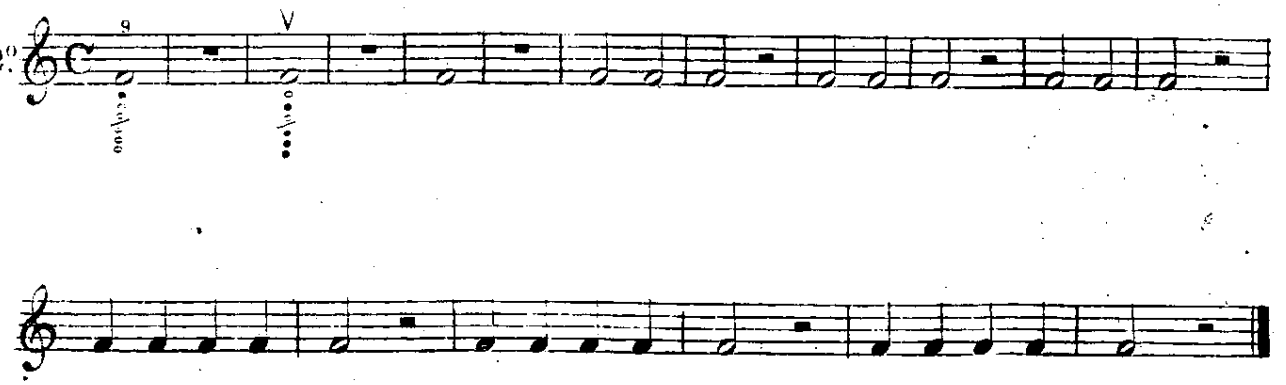
El ejercicio siguiente se estudiará con la posicion que se indica en el 1.er *Sol* hasta que se haga con seguridad, y despues con la que está marcada en el 2.o y en adelante siempre que se halle el *sol* sin señal alguna se hará con la 1.a y cuando tenga encima un 5 se hará con la 2.a

EJERCICIO 1.o



El *fa* del ejercicio que sigue se estudiará primeramente con la posicion que está indicada en el 1.o y despues con la que está en el 2.o y en lo sucesivo siempre que el *fa* lleve un 9 se hará con la 1.a posicion y cuando lleve esta señal V se hará con la 2.a

EJERCICIO 2.o



3º

4º

5º

6º

7º

8º

En los sonidos siguientes se oprimirá menos la embocadura que en los anteriores para que salgan con libertad, repitiendo cada uno hasta que salga con seguridad pasando despues al siguiente.

9º

10.

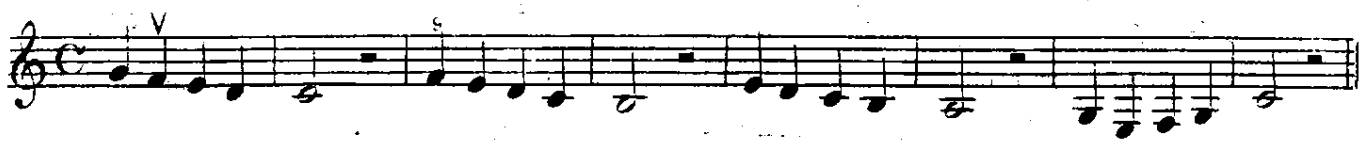
11.

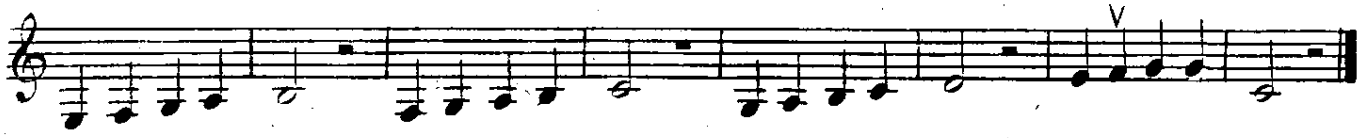
12.

EJERCICIOS PARA ASEGURARSE EN LA EMISION Y POSICIONES DE LOS DIEZ SONIDOS ANTERIORES.

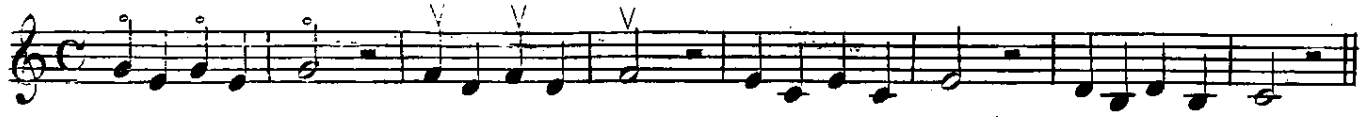
Nota. Será bueno recordar que se emita cada sonido por medio de un golpe de lengua dado con seguridad y sin que altere el timbre ni retarde su emision, cuidando igualmente de hacer siempre el *fa* y el *sol* con las posiciones que estén indicados.

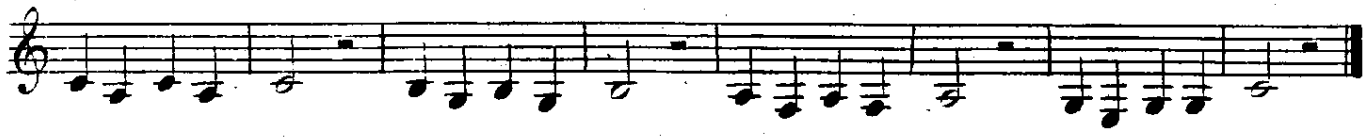
13.



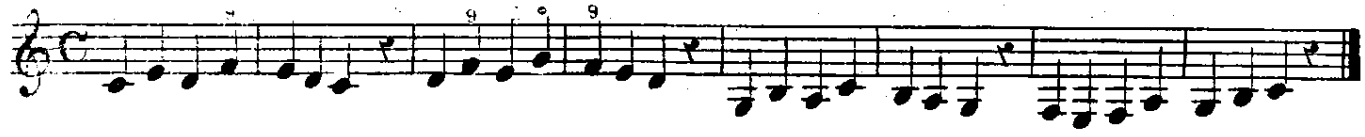


14.





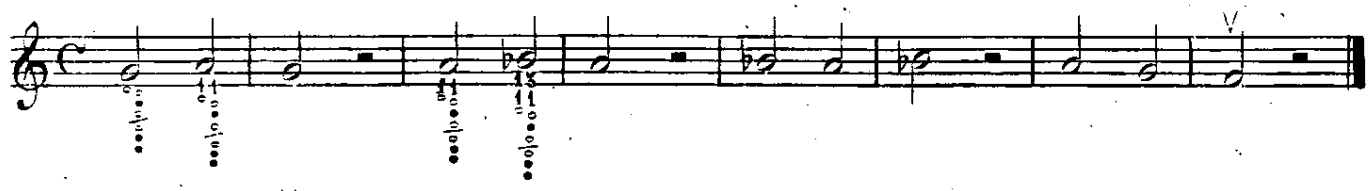
15.



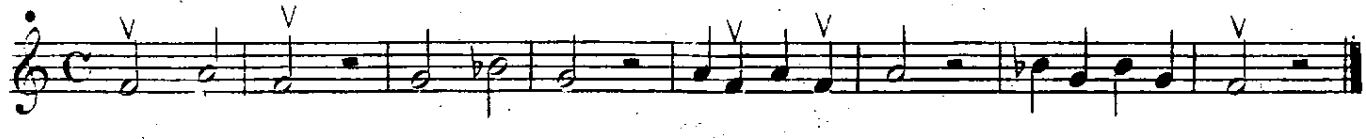
EJERCICIOS PARA LAS LLAVES 11 Y 13.

Se hará el *La* y el *Si* ♭ con las posiciones que se marcan en el ejercicio siguiente sin hacer uso de las otras que están en la tabla general hasta que se hallen indicadas.

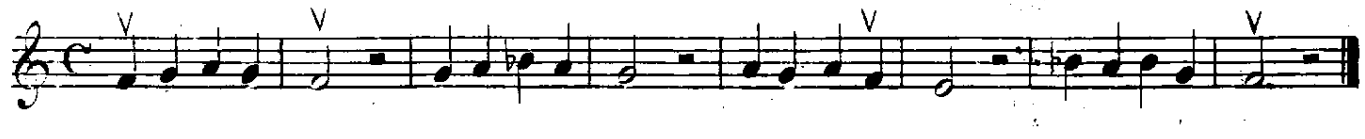
16.



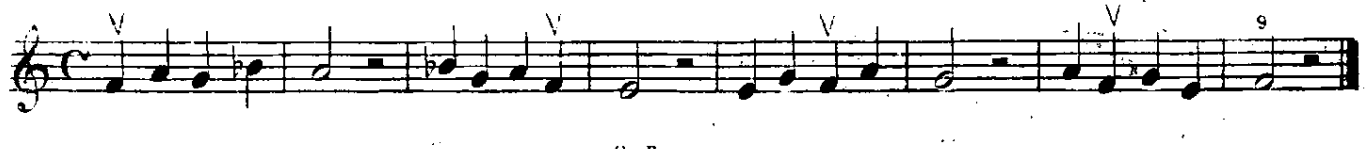
17.



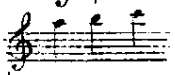
18.



19.

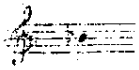


EJERCICIOS PARA LOS SONIDOS DEL 2º REGISTRO.

No se ha empezado el estudio del 2º registro por su primer sonido que es el porque es el mas difícil de emitir, ni tampoco se hace uso al principio de los tres últimos sonidos  porque para emitirlos afinados y gratos se necesita tener ya alguna seguridad en la embocadura.

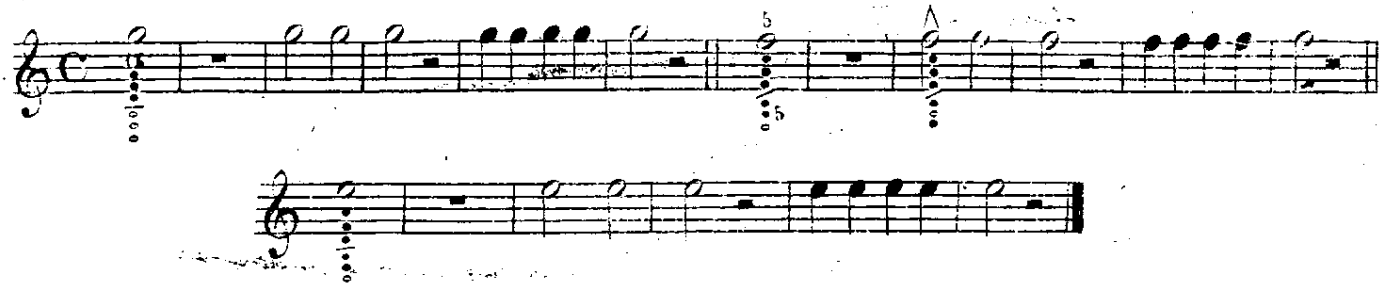
Los sonidos del 2º registro son por naturaleza claros brillantes y mas faciles de emitir que los del 1º por lo que no hay tanta necesidad de aflojar la embocadura, tratando únicamente de dulcificarlos pero sin volverlos opacos.

Encargo que en los dias que se empleen en estudiar los ejercicios siguientes no se dejen de practicar los anteriores porque si así no se hiciera se perdería la facilidad en ellos adquirida.

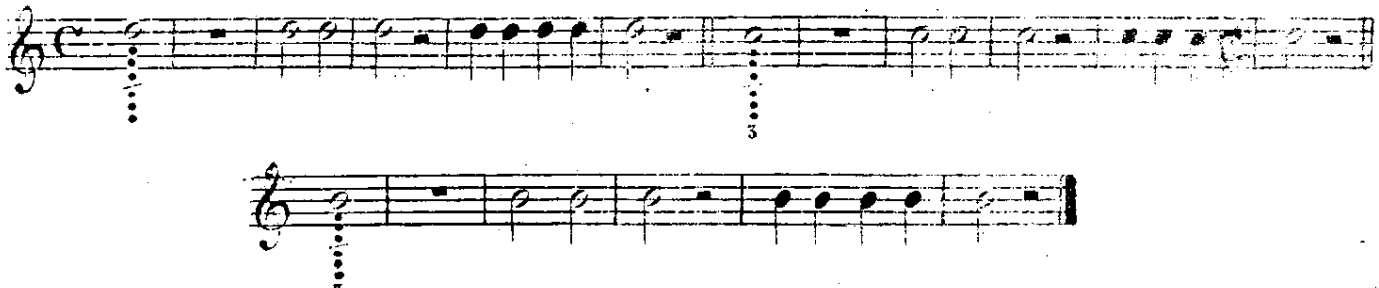
Nota. No se indicará la llave 13 cada vez que deba usarse para evitar confusion, pero se tendrá presente que siempre debe estar abierta menos en los sonidos del 1º registro exceptuando de ellos 

El *la* del ejercicio siguiente se estudiará con todas las llaves que tiene marcadas y en adelante se hará con la 13 siempre que lleve encima un 5 y con la 2ª cuando lleve esta señal ^

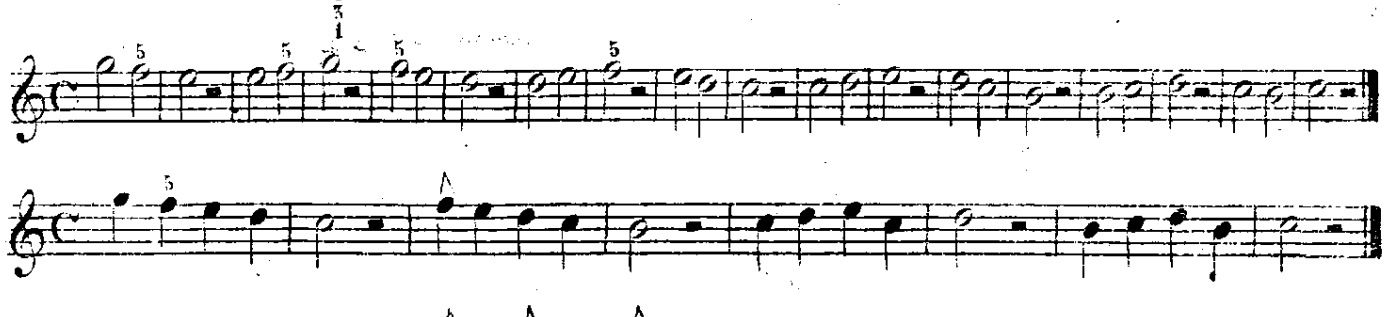
20.



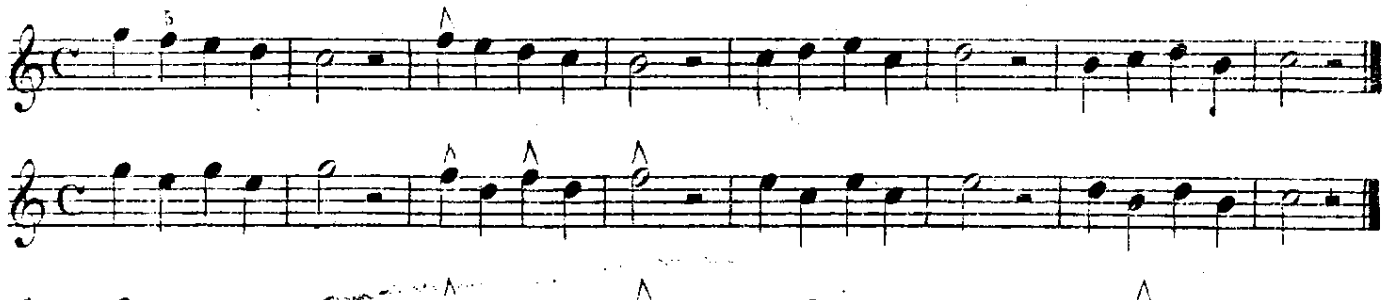
21.



22.

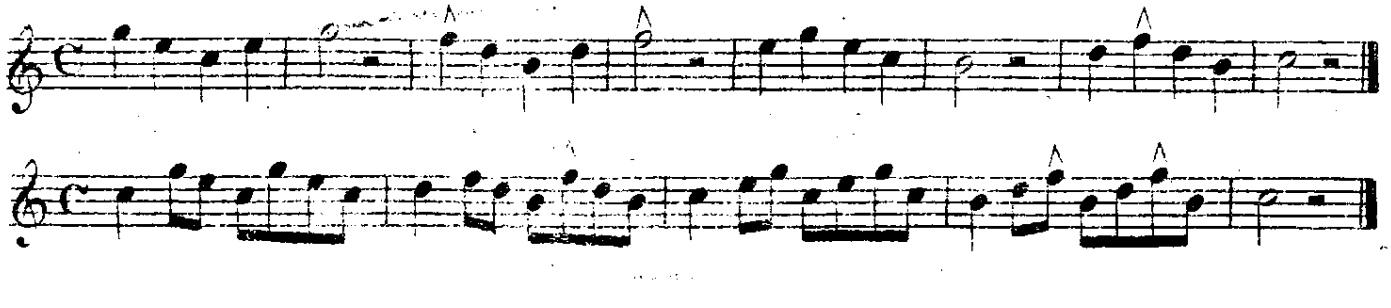


23.



24.

25.

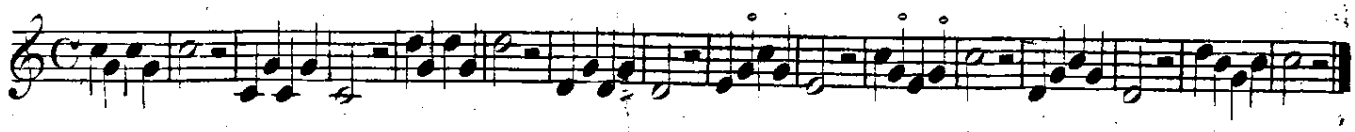


26.

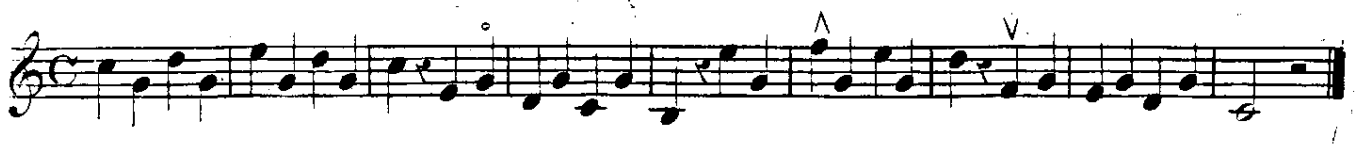
UNION DEL 1º Y 2º REGISTRO.

El medio mas facil de pasar del 1º al 2º registro y vice versa es hacerlo por medio del *Sol*, por lo cual he dispuesto los tres ejercicios siguientes, de modo que siempre pase por dicha nota. Para mas facilidad en la union de estos dos registros se tendrá presente, que cuando se levanten los dedos de los agugeros deben conservar la misma actitud que cuando los estan tapando.

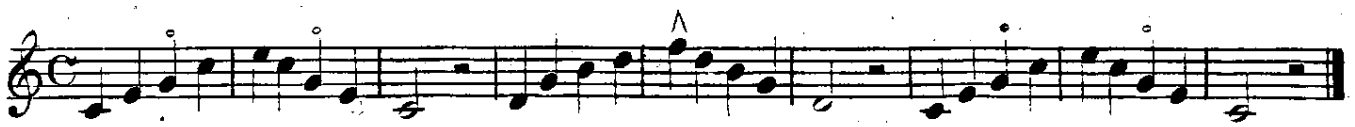
27.



28.

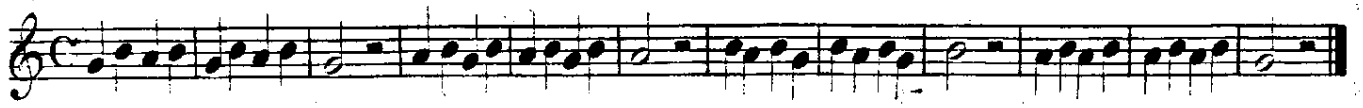


29.



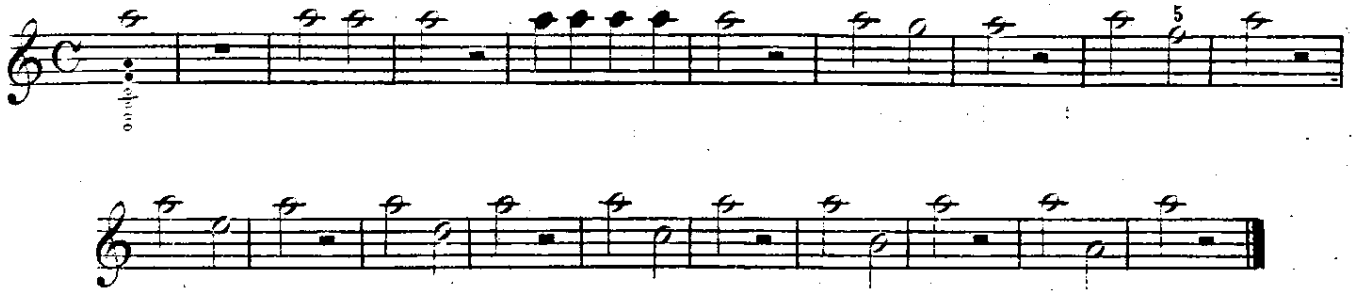
El ejercicio siguiente es mas dificil que los anteriores; para ejecutarlo con mas facilidad se pueden conservar siempre tapados los tres agugeros de la mano derecha y las llaves 1 y 3, dando al mismo tiempo bastante libertad á la embocadura.

30.

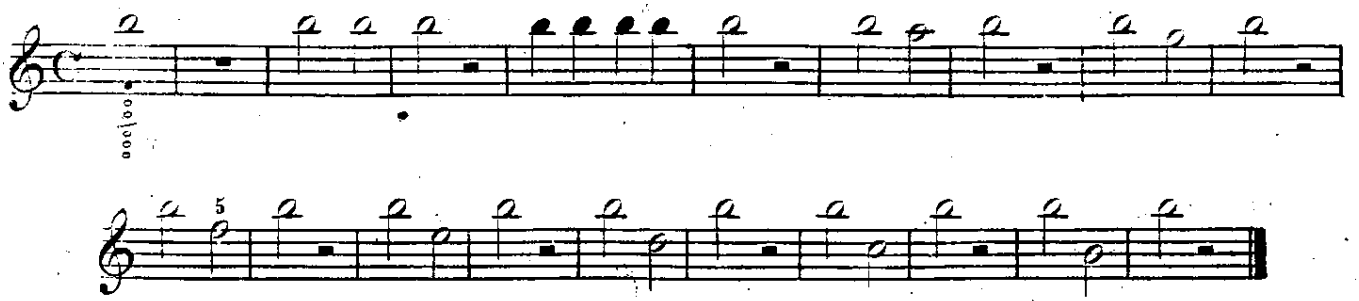


Ahora deberá el discipulo estudiar por separado y sin interrumpir el curso de los ejercicios siguientes los tres últimos sonidos del 2º registro, sin pasar á estudiar el *Si* hasta que el *La* salga con facilidad, y lo mismo cuando se pase del *si* al *do*, cuidando mucho de que salgan afinados y de que el timbre no sea desagradable.

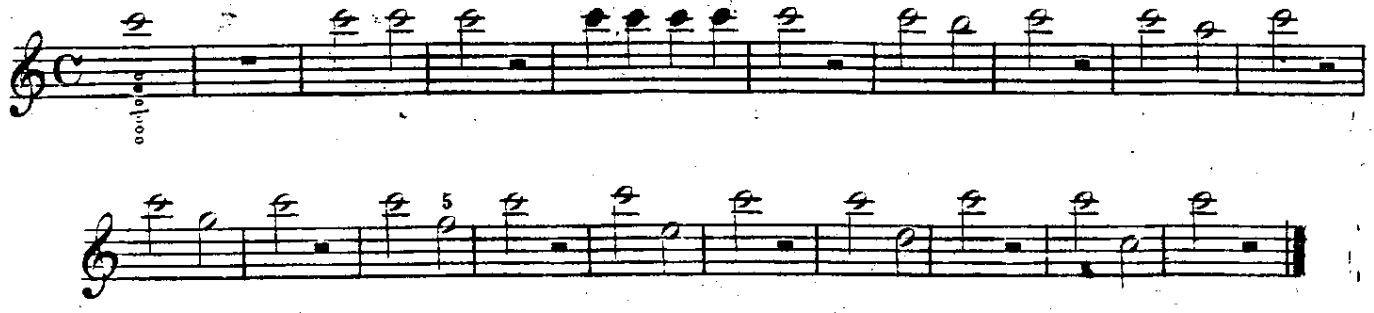
31.



32.



Aunque el *do* tiene dos posiciones en la tabla general, se hará siempre con la que marca el ejercicio siguiente, y solo se hará con la 2ª cuando tenga un 9 encima ó debajo.

33. 

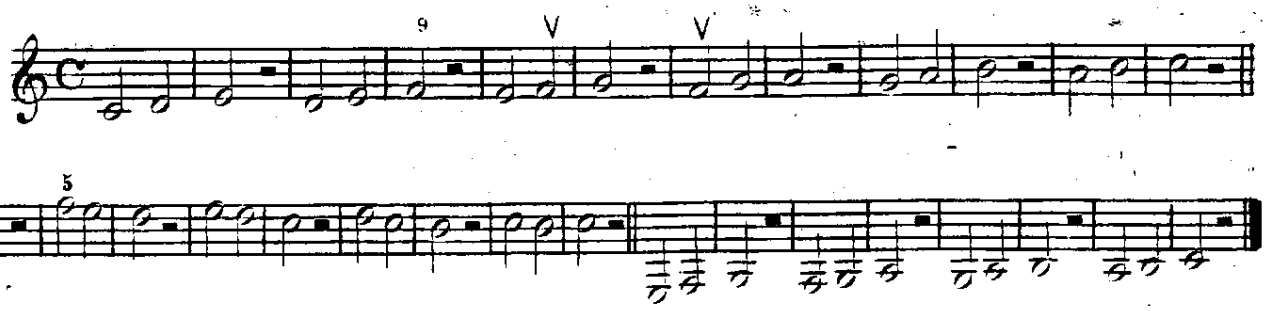
EJERCICIOS PROGRESIVOS PARA ACOSTUMBRARSE A EMITIR CON FACILIDAD Y SEGURIDAD TODOS LOS SONIDOS DEL 1º Y 2º REGISTRO.

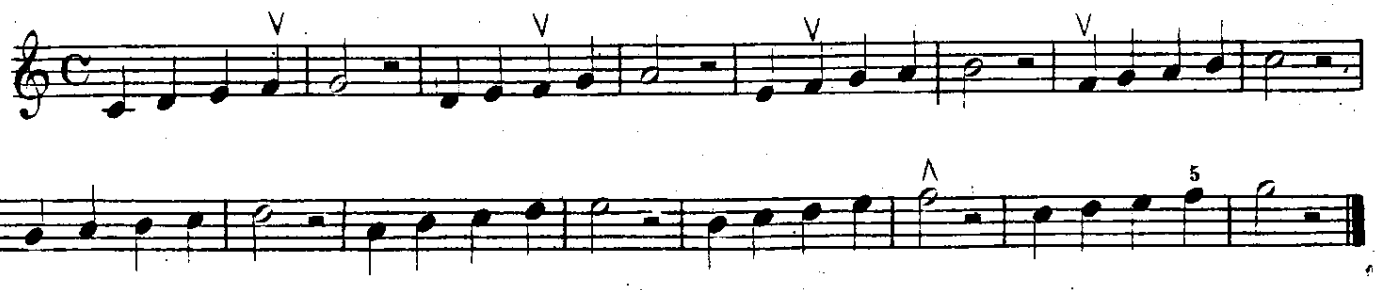
Siendo el objeto de estos ejercicios acostumbrarse á atacar con libertad y seguridad todos los sonidos del 1º y 2º registro, á formar una embocadura segura, un timbre lleno y agradable, y un golpe de lengua limpio y bien marcado, se tocarán al principio muy despacio sin pasar nunca de un Allegro Moderato.

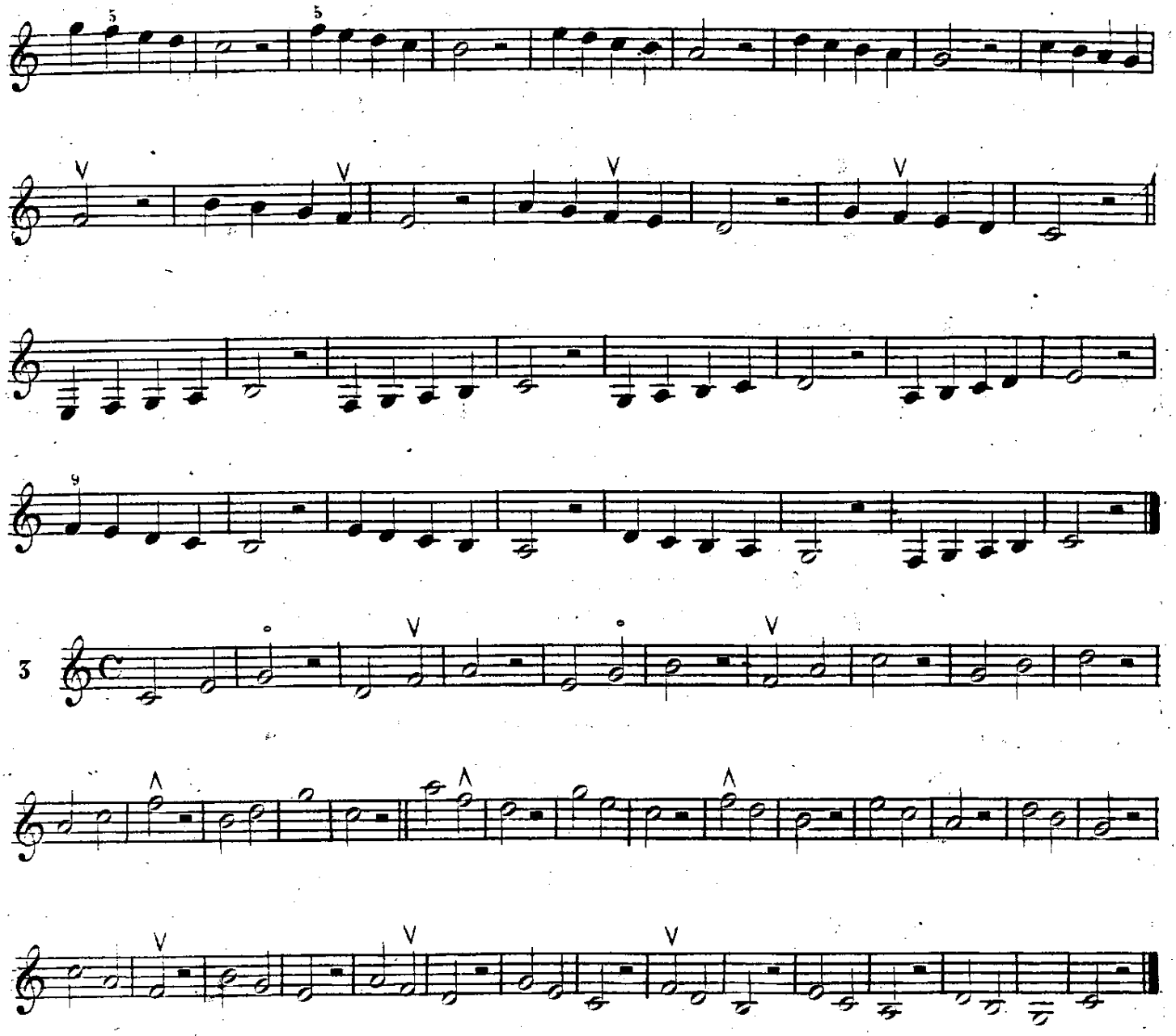
No se dejará pasar nada que no esté ejecutado con claridad y seguridad, emitiendo cada sonido por un golpe dado con la punta de la lengua en el estremo de la boquilla con energia y ligereza, sin mover la embocadura, para que las notas salgan redondas, puras y afinadas. Despues de emitido un sonido se seguirá dando impulso al aire, conservando la lengua retirada hácia atras hasta el momento de atacar el siguiente, de modo que no deje de sonar el *Clarinete* mas que en donde haya silencios ó donde estén indicadas las respiraciones.

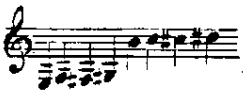
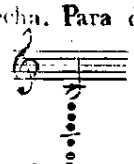
La columna de aire destinada á producir el sonido debe dirigirse de modo que siga la linea superior del interior del Clarinete, esto es, que pase por debajo de los seis agugeros de la superficie, pues está probado que produce una calidad de sonido mucho mejor que cuando sigue la linea inferior.

Nota. Si en estos ejercicios se causa demasiado la embocadura, se podrá descansar un poco despues de cada parte.

EJERCICIO 1º 

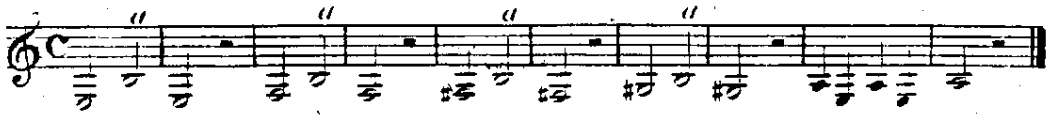
2. 



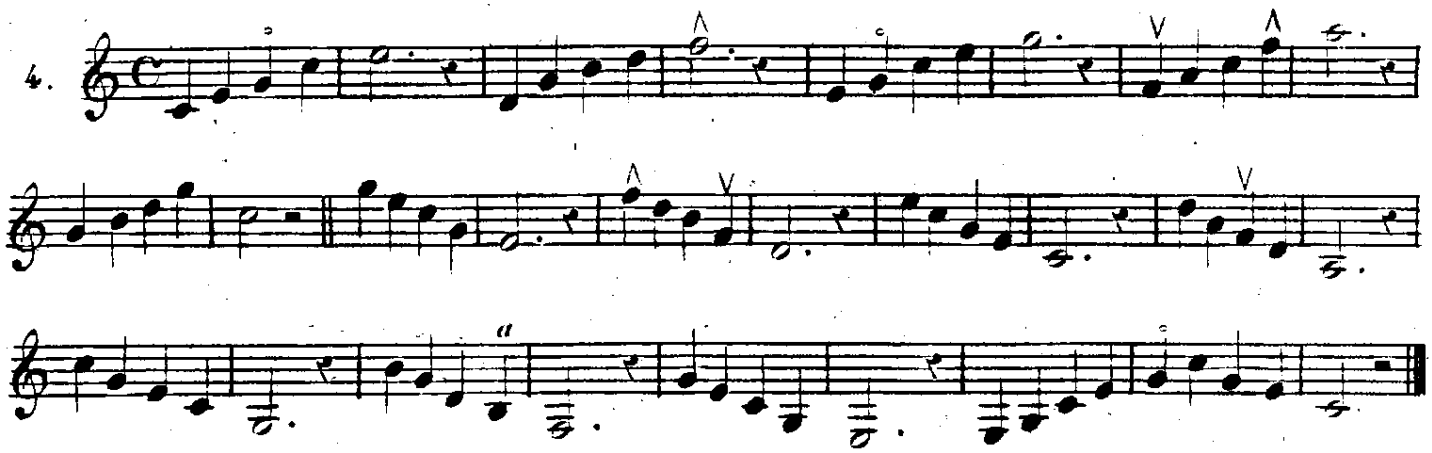
Cuando á este si le preceden ó le siguen cualquiera de las notas siguientes  resulta un movimiento de dedos muy difícil de ejecutar, por la gran distancia que hay desde la 6ª llave que se emplea para el *si* y las 3ª y 4ª que se emplean para las notas indicadas y por tenerse que mover aquella y estas con el dedo pequeño de la mano derecha. Para disminuir esta dificultad he hallado el medio siguiente: colocada la mano derecha en la posicion del  sin abrir la llave 6 se ve que dicha llave pasa por debajo de la 2ª falanje del dedo anular, de modo que con solo apretar hácia abajo con la 2ª coyuntura de dicho dedo se abre la llave 6ª sin descomponer la posicion de la mano ni alejar la yema del dedo del 1er agugero, dejando de este modo libre el dedo pequeño para que mueva la 3ª ó 4ª llave antes ó despues de ejecutar el *si*.

Cuando se deba hacer el *si* con el dedo anular irá indicado con una *a*.

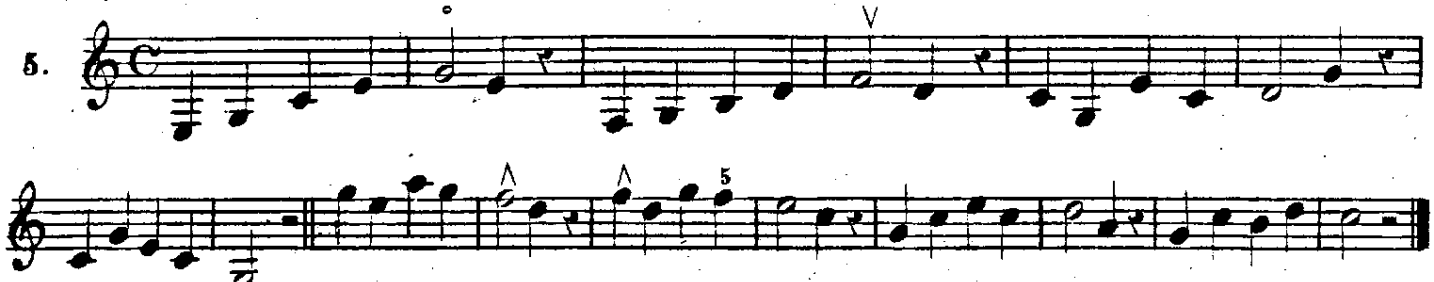
EJERCICIO PARA ACOSTUMBRARSE A HACER EL *SI* CON EL DEDO ANULAR.



4.

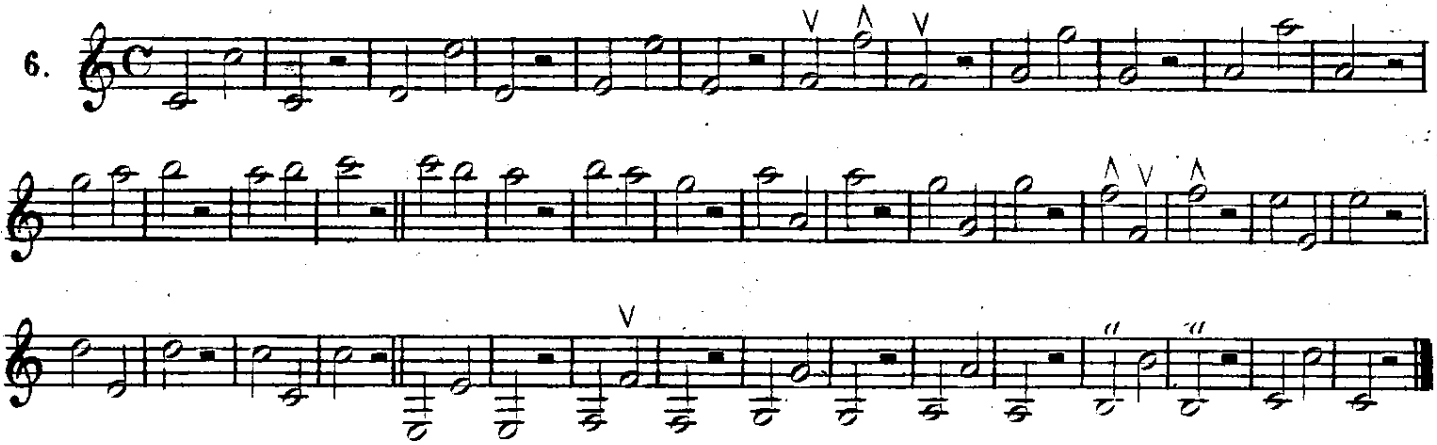


5.

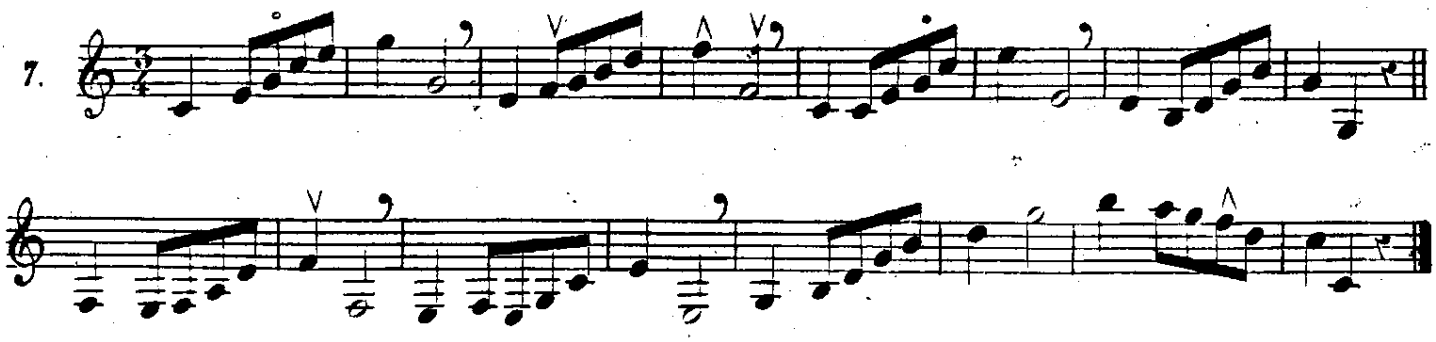


Al ejecutar el siguiente ejercicio se conocerá cuan necesario es colocar el dedo pulgar de la mano izquierda de modo que pueda alcanzar á abrir la llave 13 sin levantarse del 7.º agugero como se dijo en el artículo que trata de la colocacion de los dedos. La colocacion de este dedo es muy interesante para ejecutar las octavas.

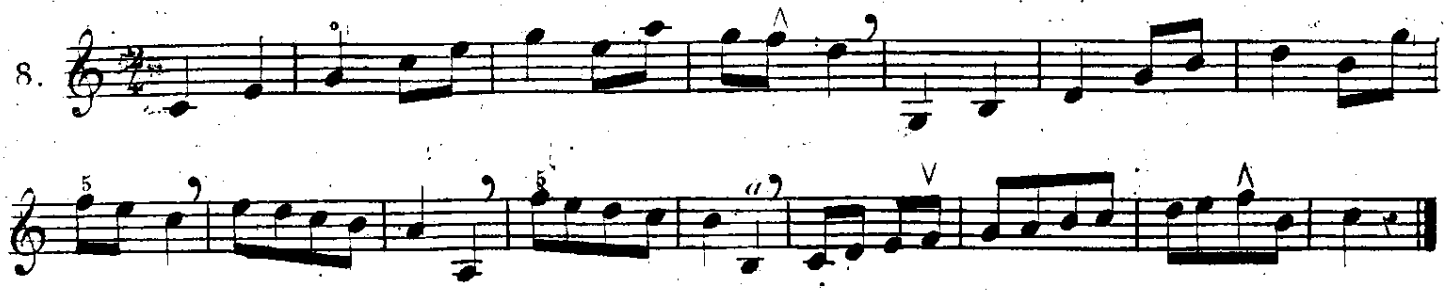
6.



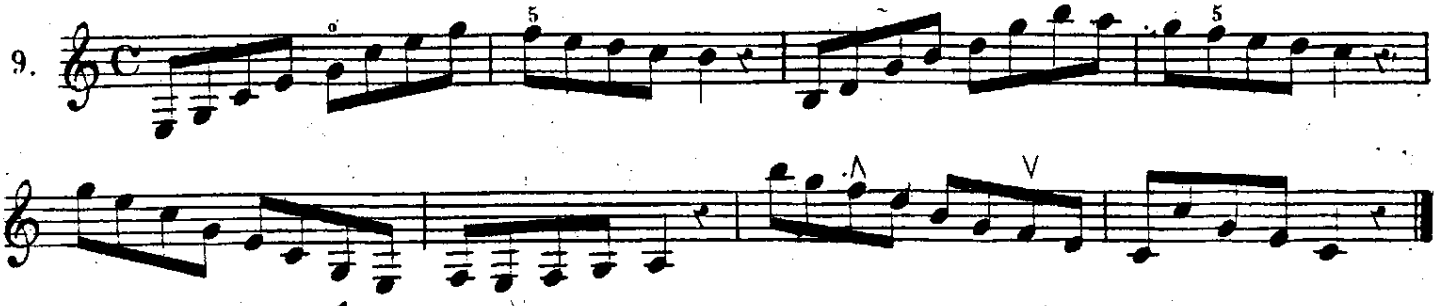
7.

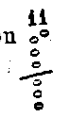


8.

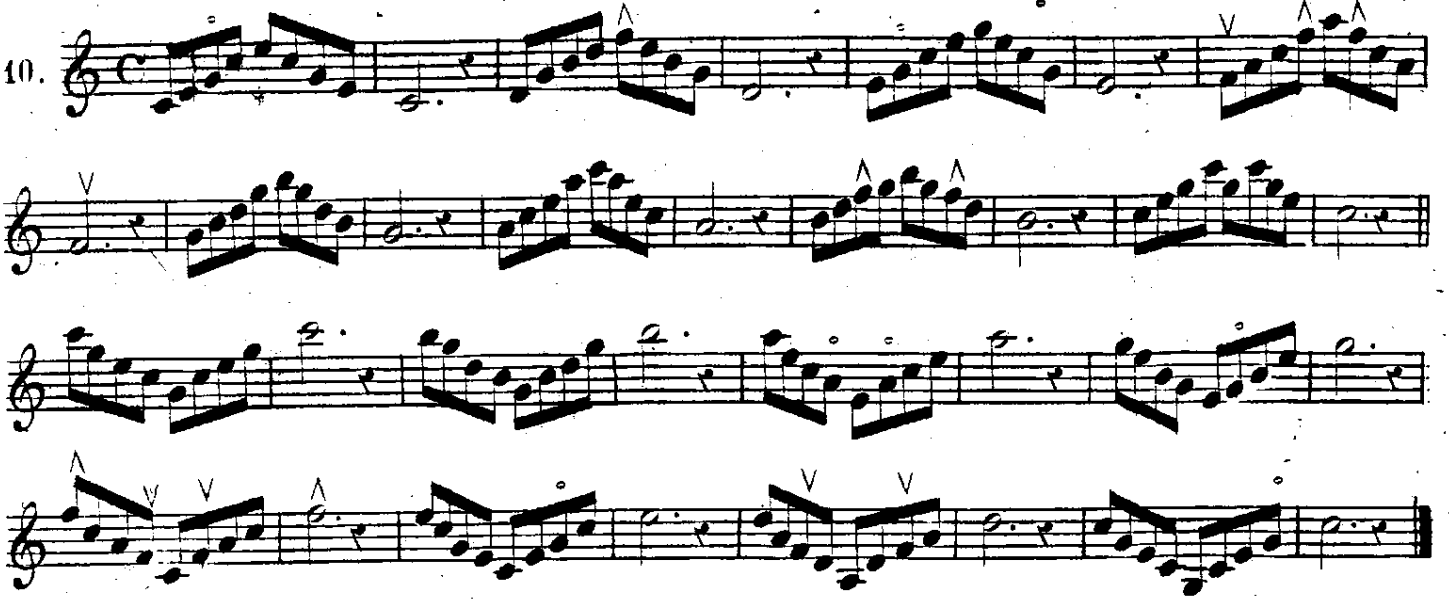


9.



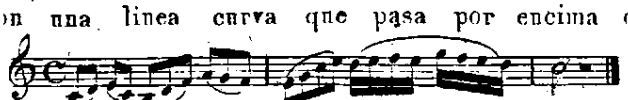
Siempre que este *la* lleve encima un (0) se hará con esta posicion  y cuando no lleve nada se hará con la que se ha hecho hasta aqui.

10.



DE LAS ARTICULACIONES PRIMITIVAS EL PICADO Y EL LIGADO.

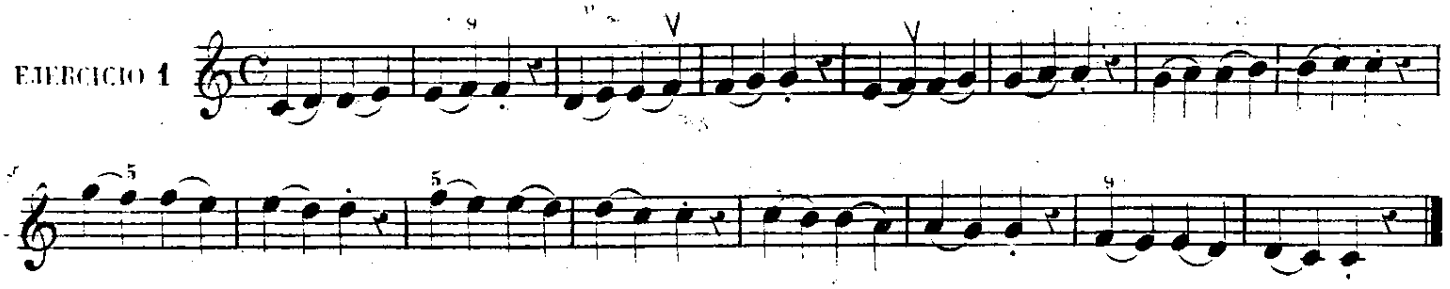
El picado se indica con unos puntitos colocados encima ó debajo de las notas del modo siguiente y se ejecuta dando en cada una un golpe de lengua como se esplicó en el articulo que trata del modo de emitir el sonido, recordando ademas todas las adbertencias que se han hecho despues para que el golpe de lengua sea dado con delicadeza y decision sin alterar el timbre, sin que las notas pierdan nada de su valor antes ni despues de emitidas, y sin aflojar ni mover de ningun modo la embocadura en el acto de picar.

El ligado se indica con una linea curva que pasa por encima ó debajo de las notas que se deben ligar de este modo  y se ejecuta dando un golpe de lengua en la primera nota, y ejecutando las demas que abrace la linea por el mismo impulso sin repetir el golpe de lengua.

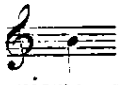
La primera nota de un grupo de dos, cuatro ó mayor número de ellas debe atacarse con resolucion resbalando despues el sonido con suavidad sobre las siguientes, dando á cada una todo su valor.

EJERCICIOS PARA LAS ARTICULACIONES PRIMITIVAS.

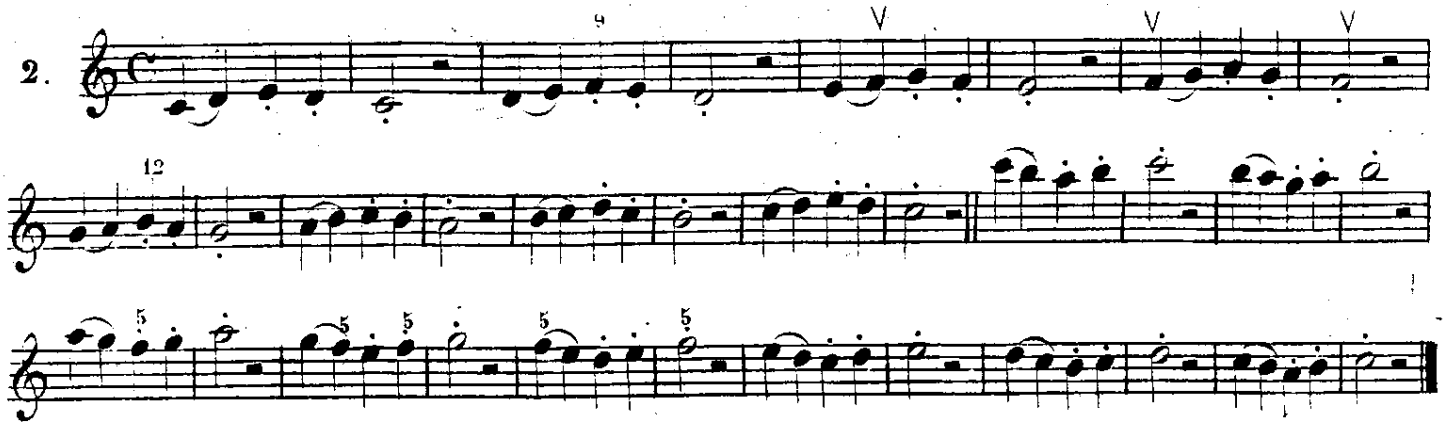
EJERCICIO 1



En todos los ejercicios siguientes se apoyará un poco el sonido sobre la primera nota de las ligadas, pero sin exajeracion.

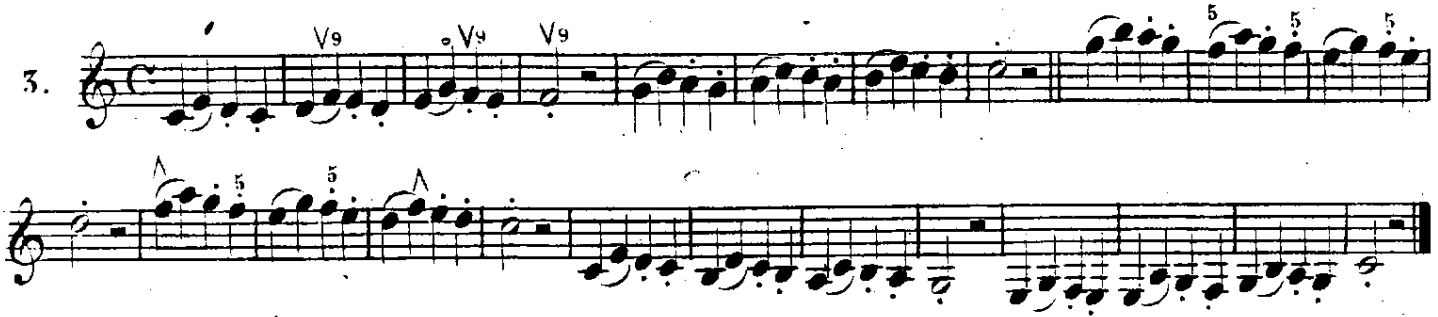
Siempre que se halle indicada la llave 12 en este si  se hará con cualquiera de las siguientes posiciones y cuando no, se hará siempre con la misma que se ha hecho hasta aqui.

2.



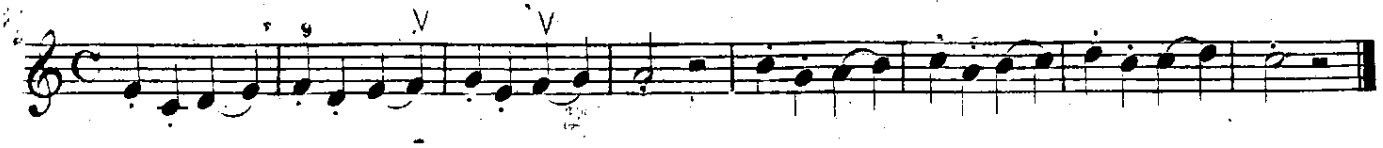
Nota. Cuando estan indicadas dos posiciones sobre una misma nota, se puede hacer con cualquiera de ellas, sin que de la eleccion resulten perjuicios ni ventajas de ninguna especie.

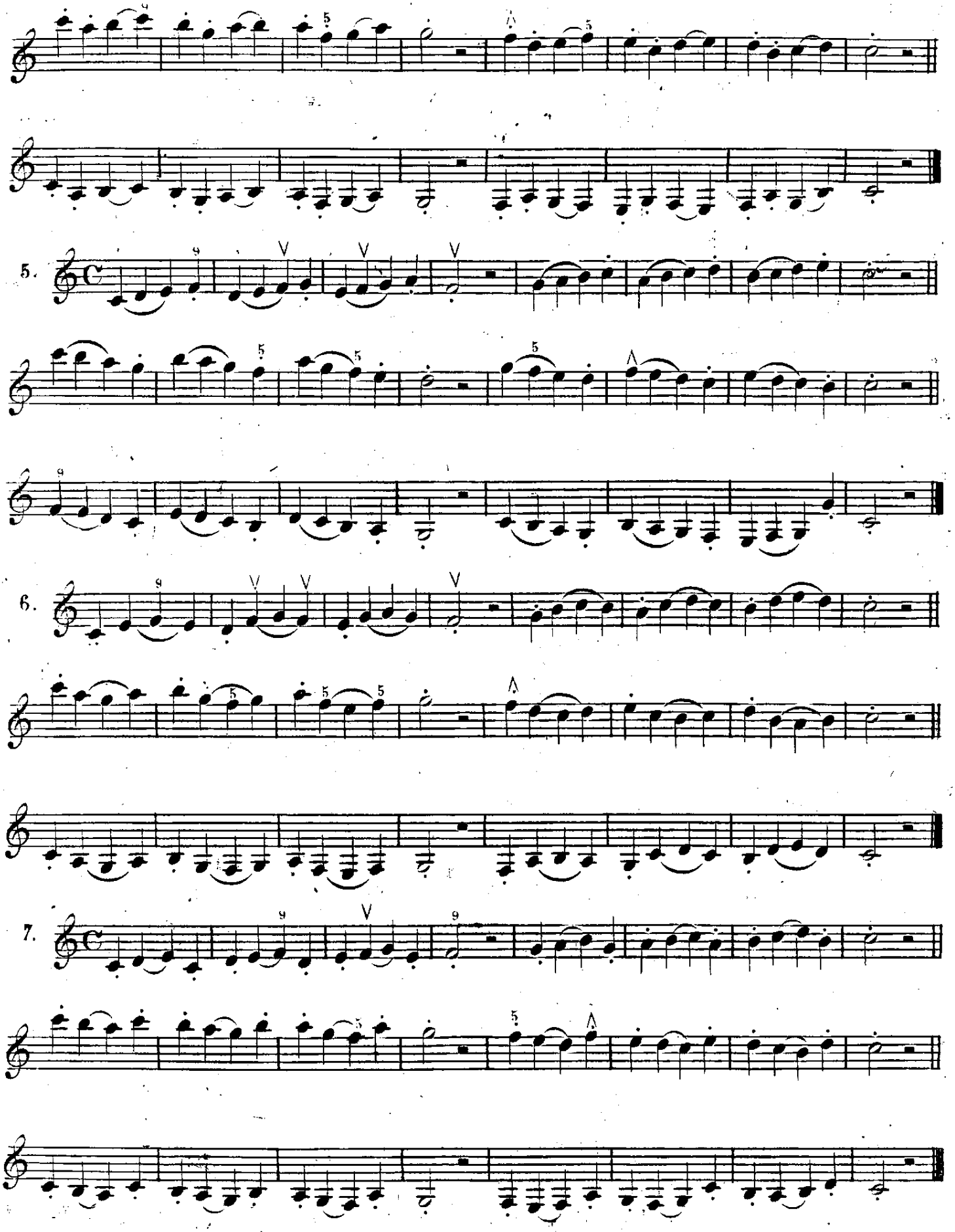
3.



Cuando este *do* lleve indicada la llave 9 se hará con la siguiente posicion aflojando un poco la embocadura, y cuando no lleve nada se hará siempre con la misma que se ha hecho hasta aqui.

4.

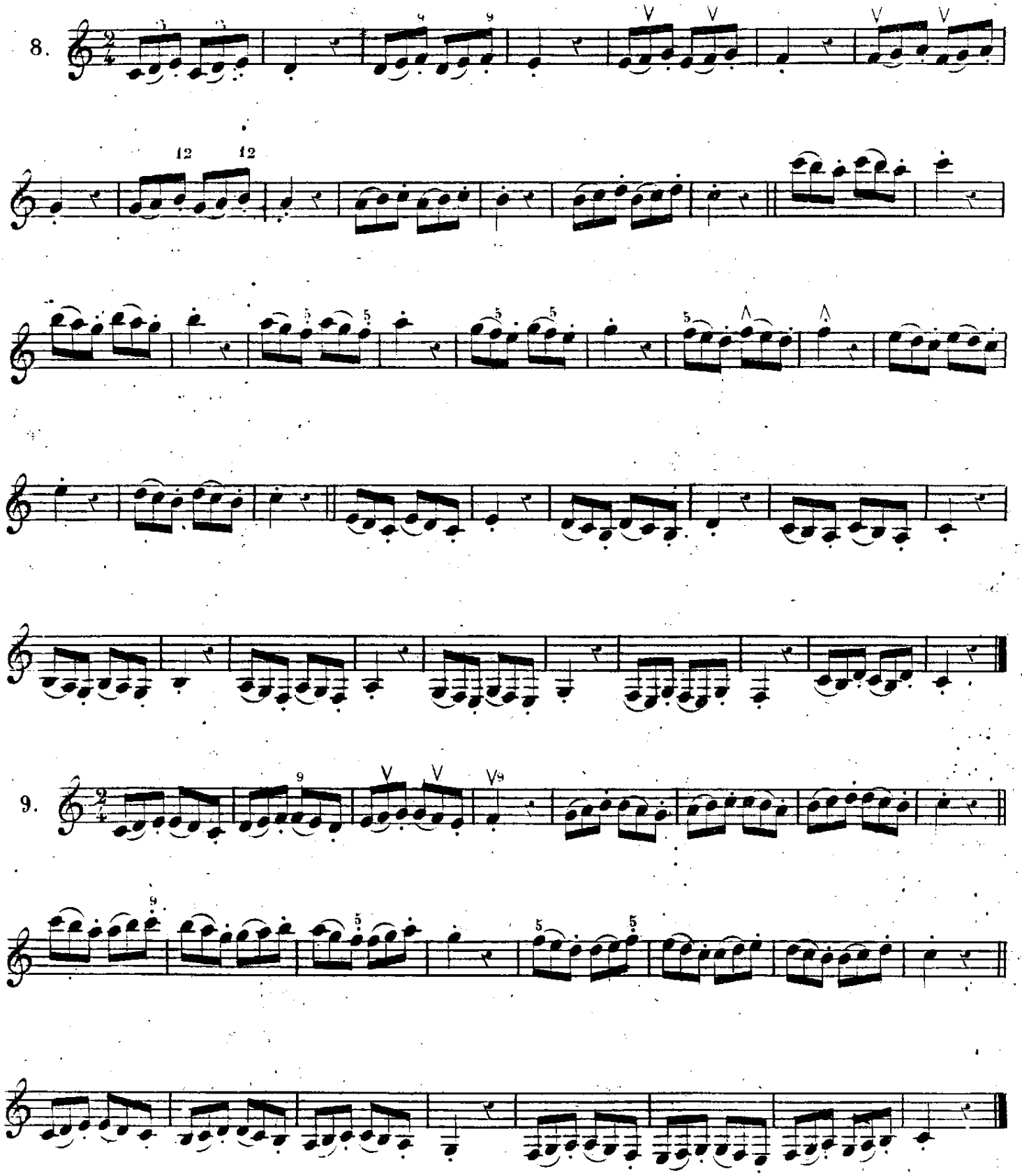



5.
6.
7.

DIFERENTES COMBINACIONES DE ARTICULACIONES EN TRESILLOS.

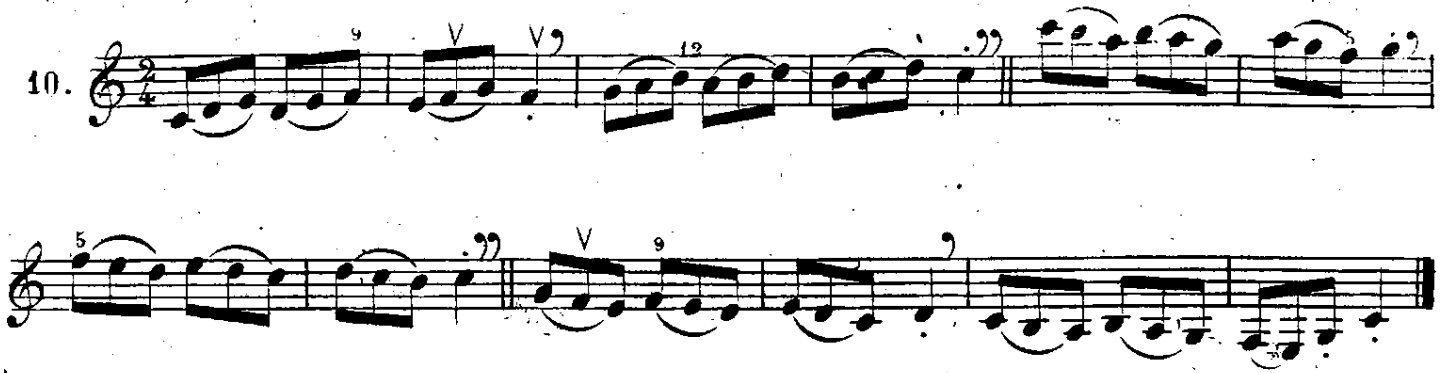
El septimo compas de la tercera parte del ejercicio siguiente se estudiará haciendo el *si* unas veces con el dedo pequeño y otras con el anular, prefiriendo despues el modo que sea mas cómodo.

8.



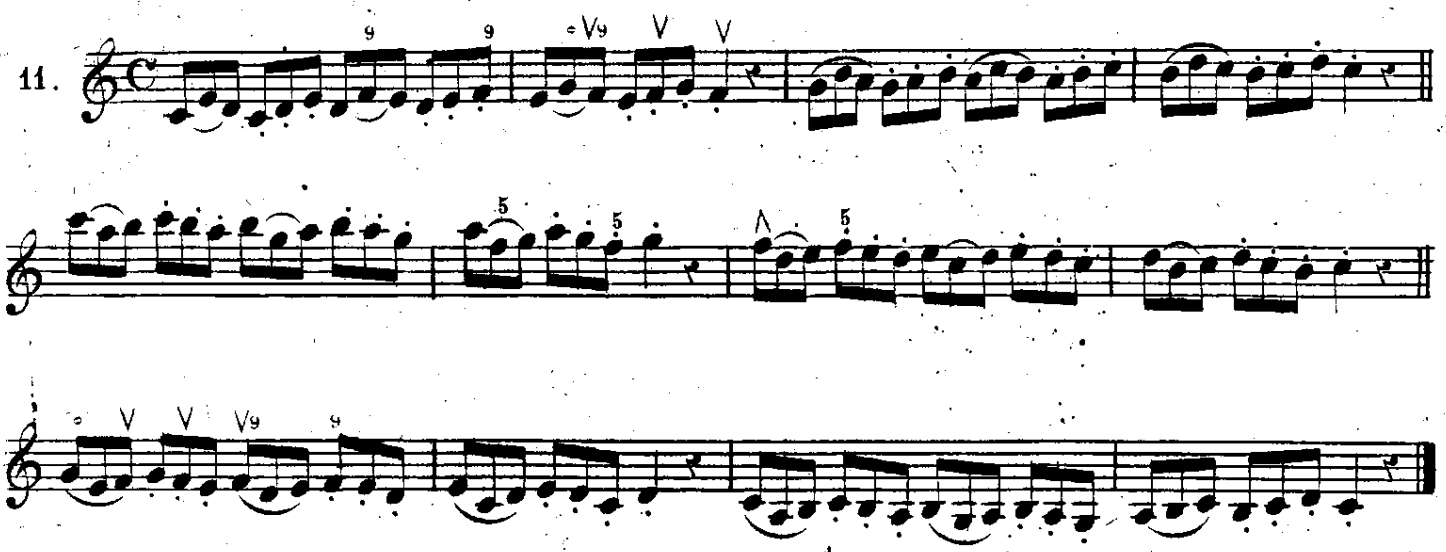
9.

10.

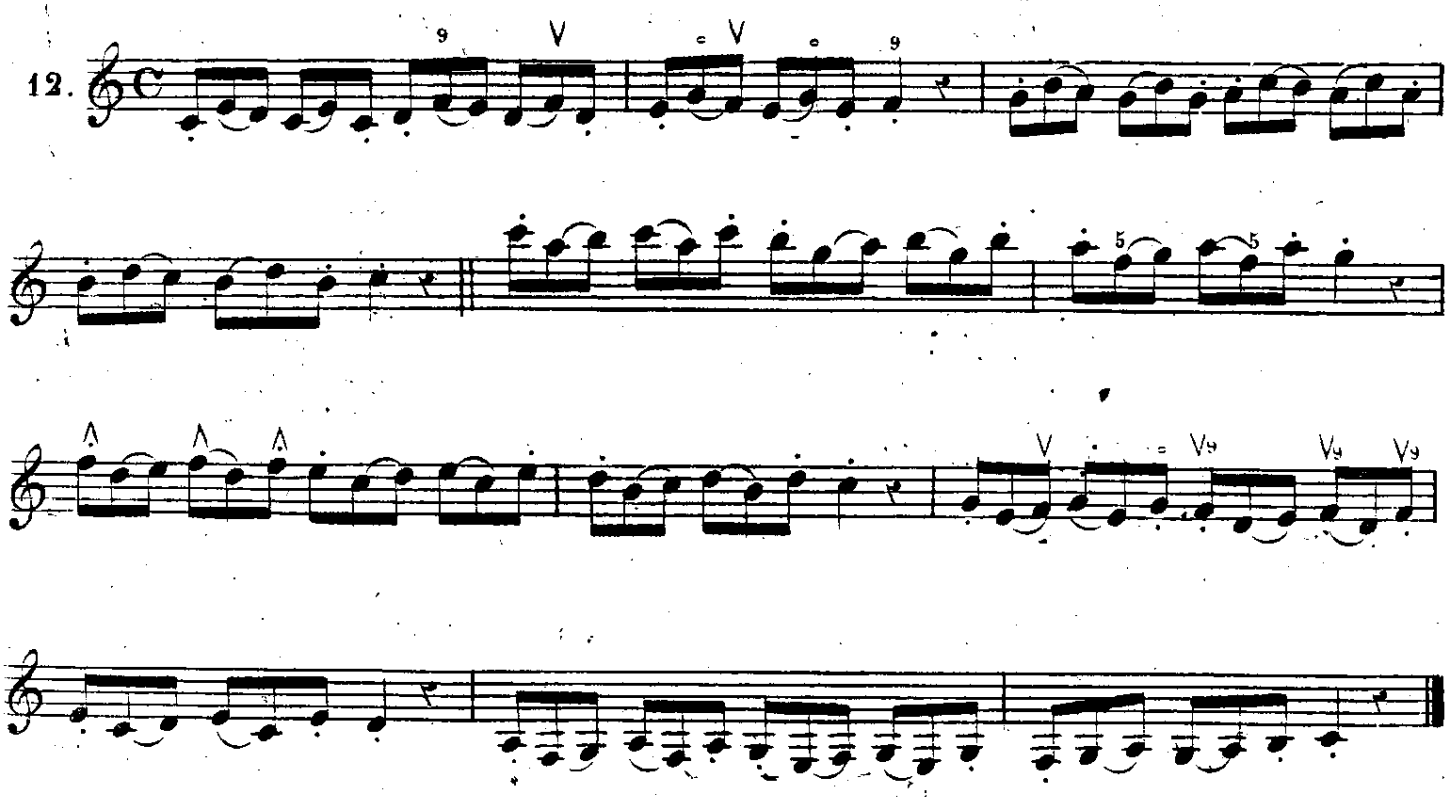


Desde el primer *si* del tercer compas del ejercicio siguiente hasta la conclusion de la primera parte no hay necesidad de mover la mano derecha.

11.



12.



DE LOS MOVIMIENTOS O AIRES Y DE SU CARACTER.

Se da el nombre de Movimiento ó de aire al grado de lentitud o de viveza con que se ejecuta cualquier composicion musical, lo cual se indica con varias palabras italianas que se colocan siempre al principio de cada pieza, y en cualquiera otro sitio en que el compositor quiere que se acelere ó retarde el movimiento primitivo. Vease la siguiente tabla de las palabras que indican los movimientos y su significado en español.

LARGO	Es el mas despacio de todos los aires y de un caracter grave y elevado.
LARGHETTO	Diminutivo de *Largo* y por consiguiente menos despacio y de un caracter menos severo.
ADAGIO	Es un aire cuasi como el *Larghetto* pero de un caracter mas tierno y apasionado.
ANDANTINO	Diminutivo de *Andante*, es un movimiento medio entre este y el *Adagio* y puede participar del caracter del uno ó del otro.
ANDANTE	Es un aire bien decidido pero sin demasiada viveza; su caracter puede ser tierno, dulce ó melancólico.
ALLEGRETTO	Diminutivo de *Allegro*, es un poco mas despacio que este, pero algo mas vivo que el *Andante*; es de un caracter gracioso y ligero.
ALLEGRO	Aprisa, bien animado. Aunque la traduccion de la palabra *Allegro es alegre*, no se puede considerar asi mas que con respeto al movimiento, pues respeto del caracter lo mismo puede espresar la alegria, como cualquiera de las pasiones violentas.
PRESTO	Designa un movimiento mas vivo aun que el *Allegro* y participa de las mismas modificaciones caracteristicas que él.
PRESTISSIMO	Superlativo de *Presto*, denota un movimiento sumamente rápido.

Los nueve aires ó movimientos anteriores son los principales por que encierran entre si todos los grados desde el mas lento hasta el mas veloz.

Tambien se usan otras palabras que se colocan al lado de las anteriores al principio de una pieza, ó solas en el curso de ella; de estas unas afectan al caracter, otras al movimiento, y otras al movimiento y al caracter. Veanse las tablas siguientes.

LAS QUE AFECTAN SOLO AL MOVIMIENTO SON ESTAS.

ASSAI	Mucho.
ACCELERANDO	Acelerando ó Apresurando.
CON MOTTO	Con movimiento, es un grado mas de viveza que el que indica la palabra á que va unido.
COMODO	De un movimiento moderado, de modo que su ejecucion sea facil y cómoda.
GIUSTO	Justo, sin demasiada viveza ni lentitud.
LENTO	Despacio, con lentitud como en el *Largo*.
MOSSO	Movido, Animado, lo mismo que con *mólto*.
MOLTO	Mucho.
MODERATTO	Moderado.
MENO MOSSO	Menos movido, significa que debe disminuirse un poco la velocidad del movimiento anterior.
NON TROPO	No demasiado.
NON TANTO	No tanto: lo mismo que meno mosso.
PIU MOSSO	Mas movido: denota que deve aumentarse la velocidad del movimiento anterior.
PIU PRESTO	Mas aprisa.
PIU LENTO	Mas despacio.
PIU STRETTO	Mas vivo.
PIU TOSTO	Idem.
POCO	Poco.
RALLENTANDO	Retardando poco á poco el movimiento.
RITARDANDO	Idem.
RITENUTO	Idem.
SOSTENUTO	Bien sostenido: movimiento muy lento, sosteniendo y ligando bien los sonidos.
STRINGENDO	Apretando, apresurando el movimiento.
SLARGANDO	Ensanchando: reteniendo un poco el movimiento y ejecutando con libertad.
TEMPO DI MINUETTO	Movimiento de Minue.
TEMPO DI MARCIA	Movimiento de Marcha.
TEMPO DI POLACA	Movimiento de Polaca.
VELOCE	Veloz, con velocidad.
VIVACE	Vivo, con vivacidad.
VIVACESSIMO	Muy vivo, lo mas veloz posible.

LAS QUE SOLO AFECTAN AL CARACTER SON ESTAS.

AFFETTUOSSO	Afectuoso, de un caracter dulce y cariñoso.
AMOROSO	Amoroso, del mismo caracter que el anterior.
AMABILE	Amable, de un caracter de vehemente pasion.
BRILLANTE	Brillante, con brillantez y desembarazo.
CON ANIMA	Con alma, dando á todos los sonidos una espresion animada.
CON ESPRESSIONE	Con espresion.
CON FUOCO	Con fuego, con energia.
DECISO	Con decision.
FLEBILE	Lloroso, de un caracter lastimoso.
FEROCE	Feroz, bruscamente y con ferocidad.
GRAVE	Grave, con lentitud y gravedad.
GRAZIOSO	Con gracia.
LAMENTABILE	Lamentable, lo mismo que *Flerile*.
LUGUBRE	Lúgubre, de un caracter de tristeza y terror.
MESTO	Triste.
SENSIBILE	Sensible con sensibilidad.
SCHERZANDO	Jugueteando.
SPIRITOSO	Espirituoso, con mucho fuego.
STREPITOSO	Estrepitoso, con intrepided y con mucha energia.

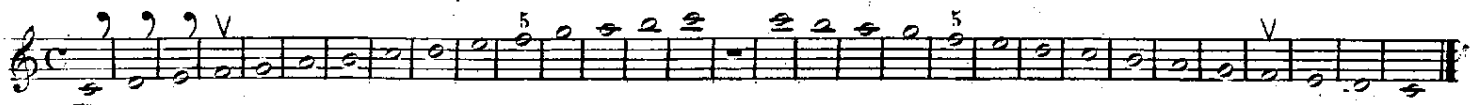
LAS QUE AFECTAN AL MOVIMIENTO Y AL CARACTER SON ESTAS

AGITATO	Agitado, movimiento algo mas vivo que aquel con quien va unido, su caracter es violento y de agitacion.
ANIMATO	Animado, su movimiento algo mas vivo que aquel con quien va unido, su caracter decidido y animado.
AIROSO	Airoso movimiento moderado y de un caracter algo decidido.
CON BRIO	Con brio, con fuerza y vivacida.
MAESTOSO	Majestuoso: de un movimiento muy moderado y de un caracter grandioso y lleno de majestad.
MARZIALE	Marcial, movimiento de marcha y caracter guerrero.

ESCALAS, HARPEGIOS Y LECCIONES EN VARIOS TONOS.

La siguiente escala es lo primero que debe ejecutarse cada vez que se renueve el estudio en un mismo dia, sosteniendo el sonido en cada nota todo lo posible, mas sin esperar nunca á que se agote enteramente la respiracion, y aspirando despues de cada una con comodidad aunque se altere el compas en los primeros dias. Se dará bastante libertad á la embocadura para que los sonidos salgan dulces y llenos, sin alterar la fuerza ni la entonacion.

TONO DE DO MAYOR.



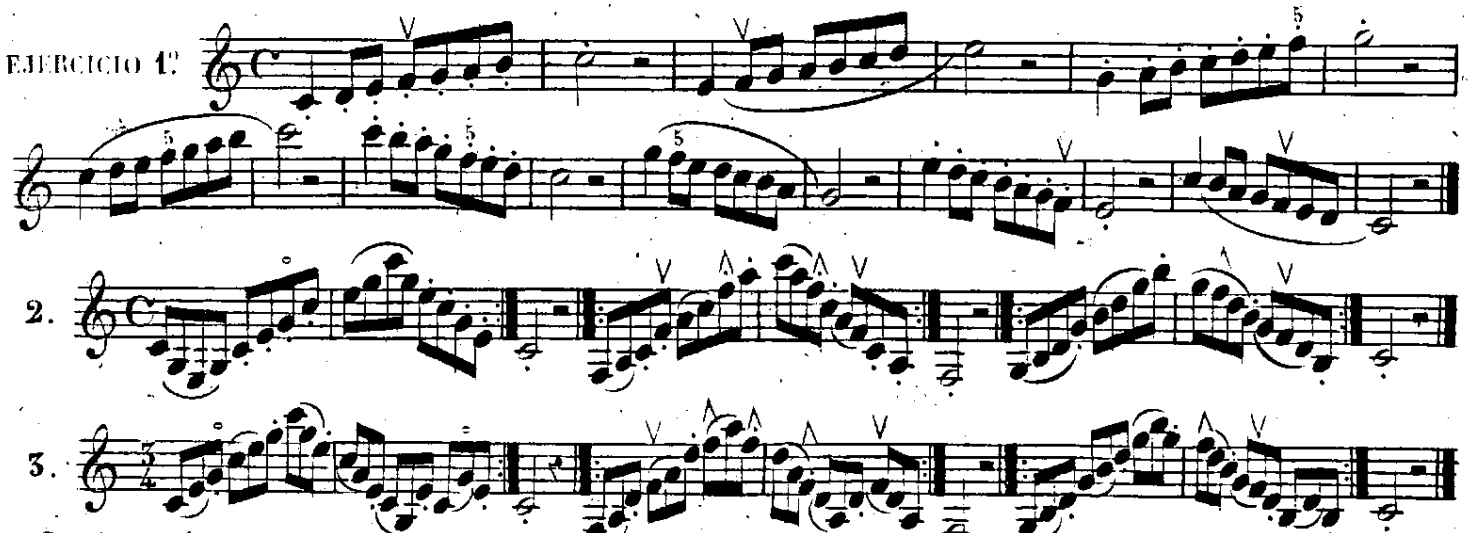
Nota. El aire ó movimiento que se debe dar á todos los ejercicios que siguen en esta 1ª parte lo designará el Maestro con arreglo á la disposicion del discípulo, ganando cuanto se pueda en celeridad, mas sin olvidar que la claridad es la base de una buena ejecucion.

Despues de estudiar cada uno de los ejercicios de esta 1ª parte con las articulaciones que tenga marcadas, se ejecutará todo picado, luego todo ligado y ultimamente variandolas en todas las formas que presentan los 12 ejercicios anteriores.

Para ejecutar los ejercicios picados se cuidará que la lengua y los dedos se muevan al mismo tiempo, repitiendo los golpes de lengua con delicadeza y decision, sin mover la embocadura ni quitar á las notas nada de su valor.

Para ejecutar los ligados se atacará la primera nota con energia y se seguirá dando impulso al aire con vigor, aflojando la embocadura para que las demas salgan con desahogo é igual fuerza. Siendo los dedos los solos que dan el grado de velocidad ó de lentitud á los ejercicios ligados, se tratará mas bien de contenerlos que de precipitarlos, sobre todo al principio, procurando siempre establecer la mayor igualdad en la duracion de las notas.

EJERCICIO 1º



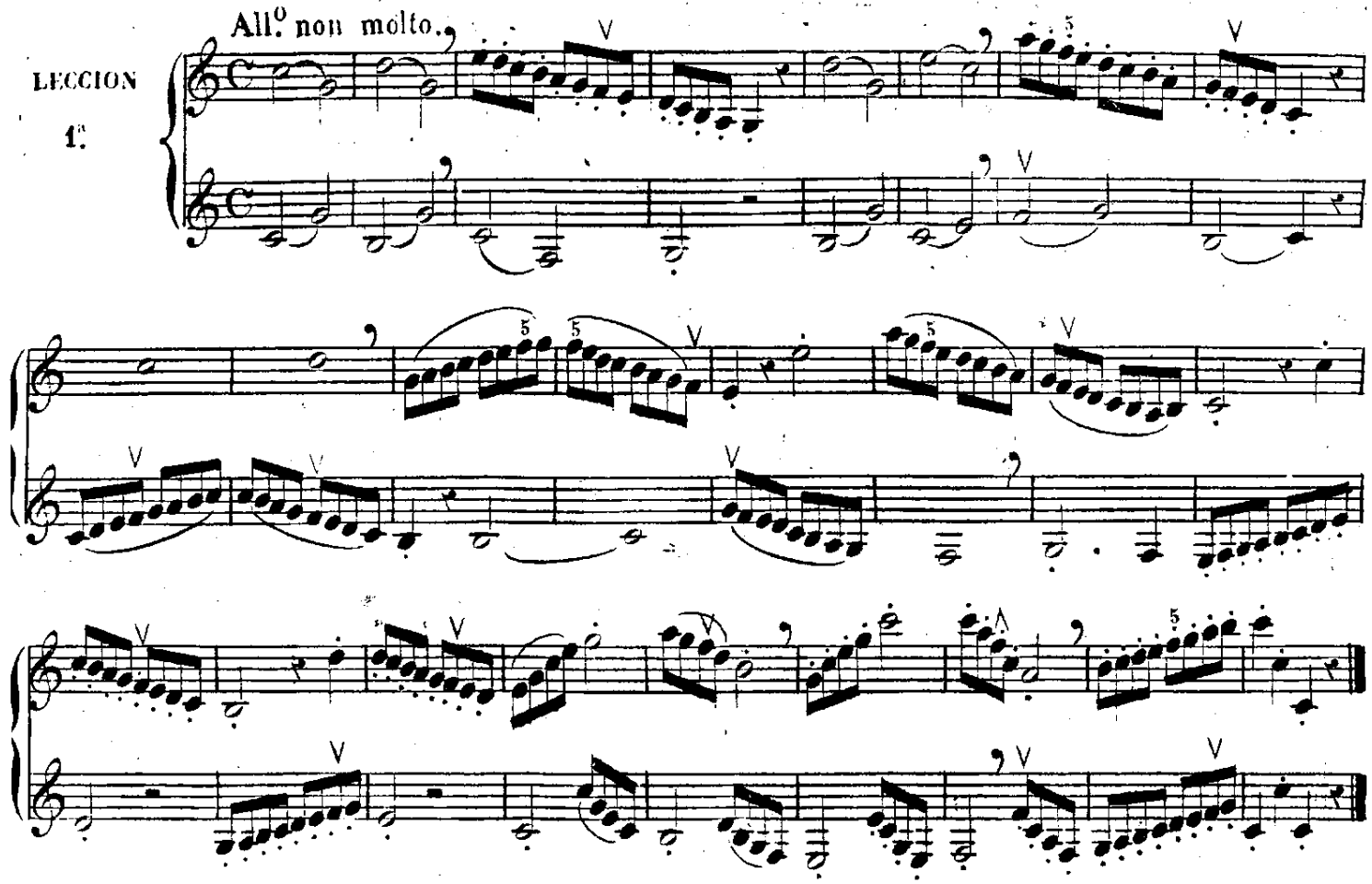
2.

3.

Se estudiará con igual cuidado la parte de 1er Clarinete que la de 2º en todas las lecciones, tomando respiraciones enteras solo donde haya silencios, y medias donde lo indiquen las comas, atacando las notas picadas con energia pero sin dureza y conduciendo el sonido con suavidad de una á otra en las ligadas.

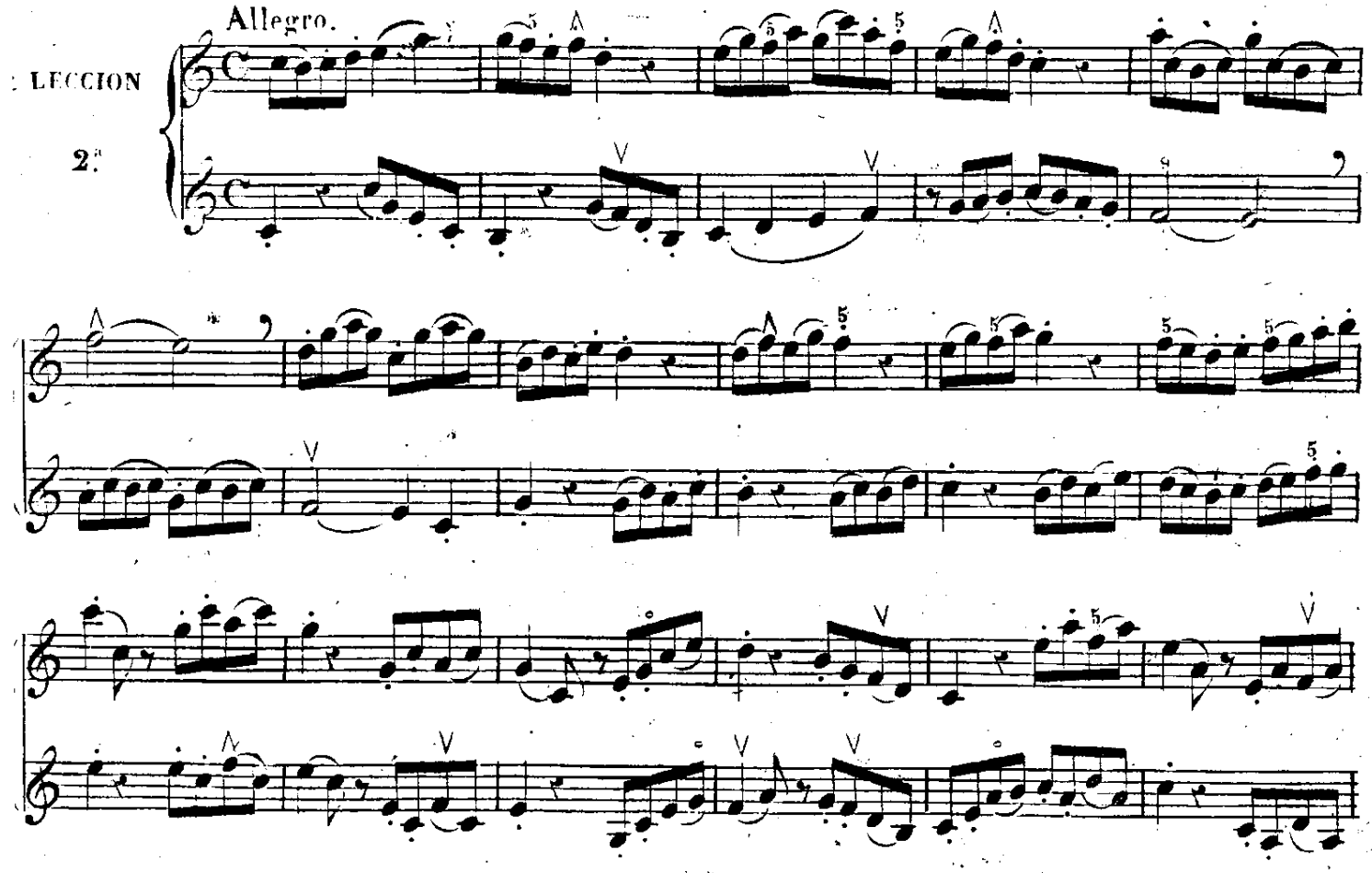
LECCION 1.ª

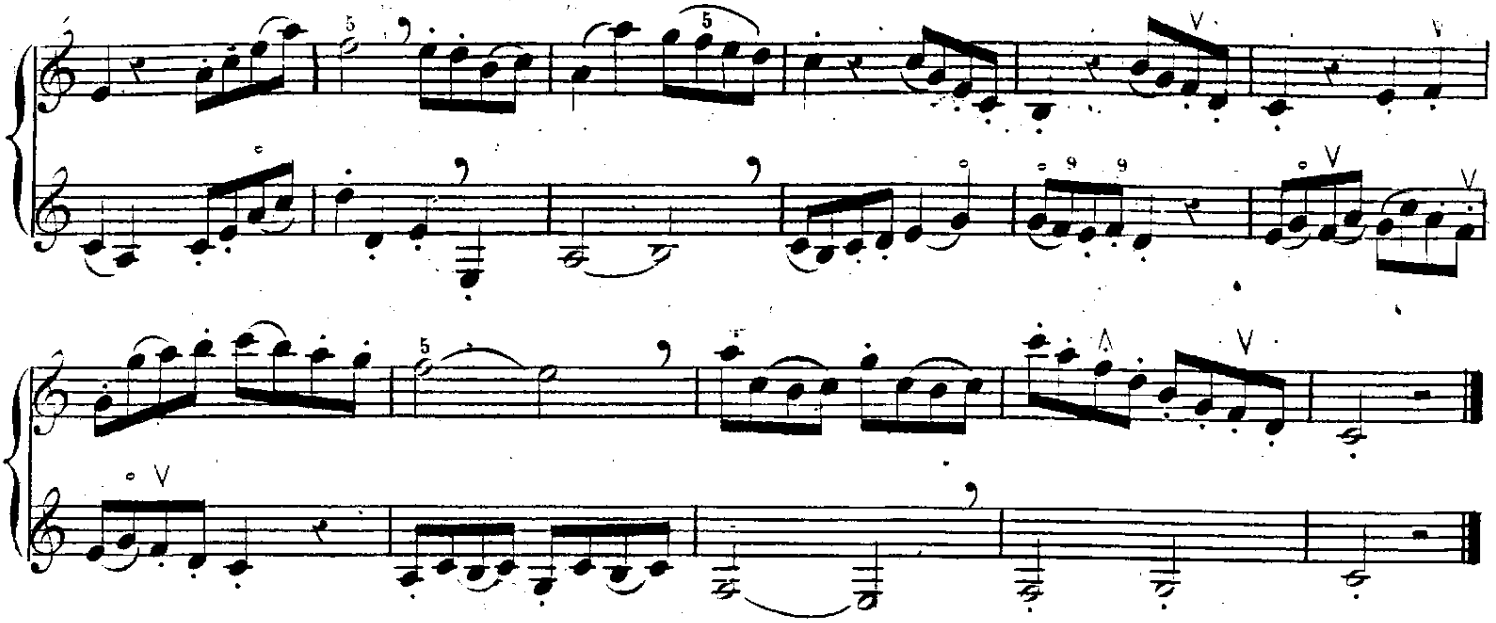
All.º non molto.



LECCION 2.ª

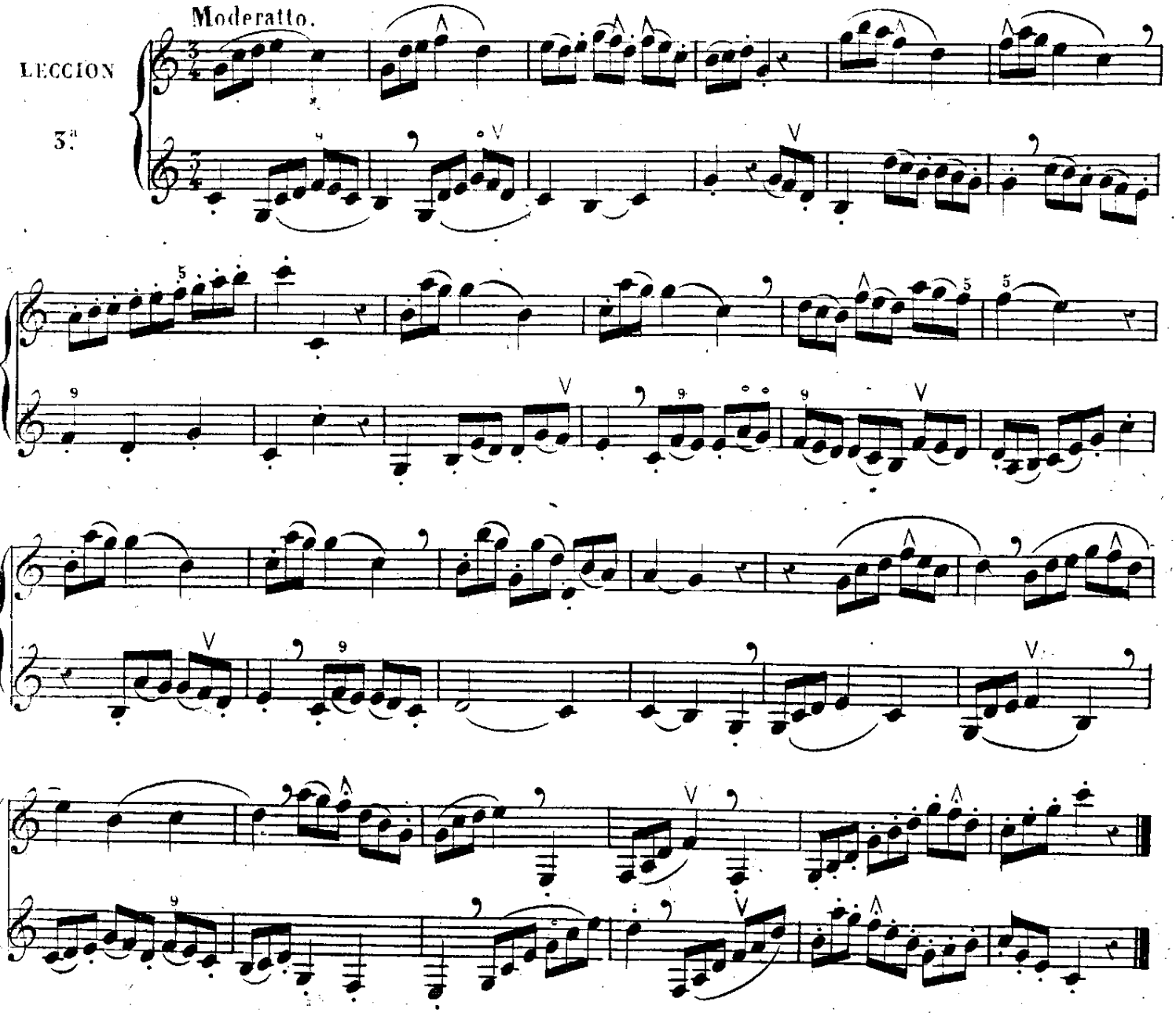
Allegro.





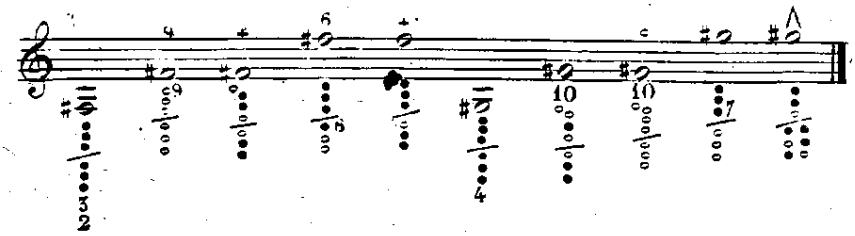
LECCION 3.ª

Moderatto.



TONO DE LA MENOR.

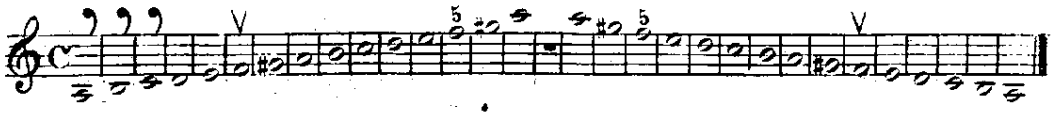
Sonidos nuevos con sus posiciones respectivas.



Como hay varios sonidos en la estension general del Clarinete que se hacen con dos ó mas posiciones, se distinguen todos los que están en este caso en que unos no llevan señal alguna encima, otros llevan alguna de estas + O Λ V y otros el número de la llave con que se hacen como se vé en el ejemplo anterior. Tengase presente la posicion que corresponde á cada uno para no confundirlos cuando en adelante se encuentren así indicados.

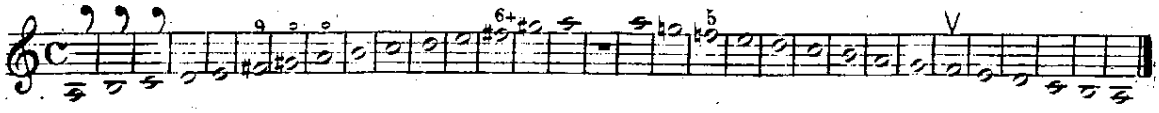
Para abrir la llave 10 sin mover el brazo izquierdo ni descomponer la posicion de la mano, no hay mas que apretar hácia abajo con la 2ª falanje del dedo indice y levantar la punta de modo que quede derecho.

Escala propia del modo menor.

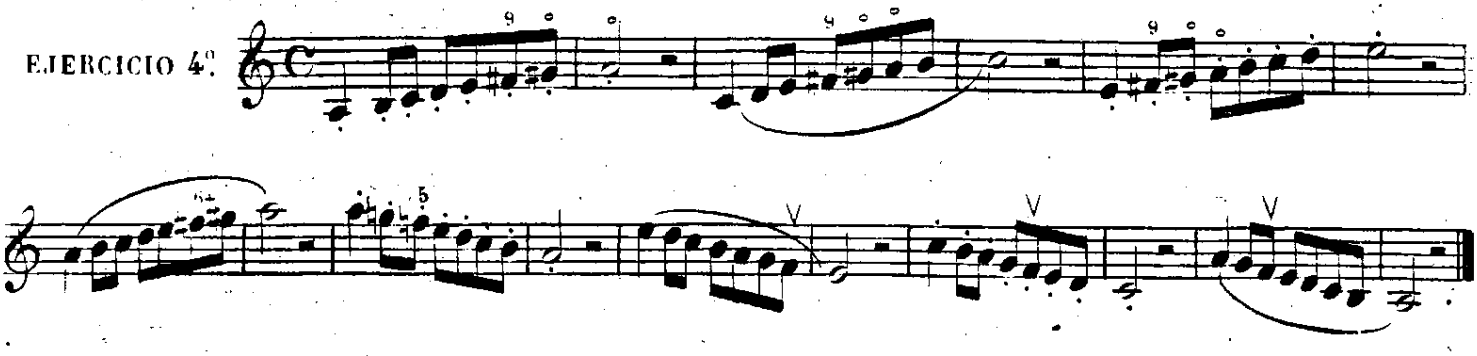


Nota. La escala anterior es la propia del modo menor y la que se usa cuando á cada nota se la dá su harmonía particular, pero cuando toda la escala se acompaña con un solo acorde se usa la siguiente.

Escala del modo menor con la 6ª alterada.

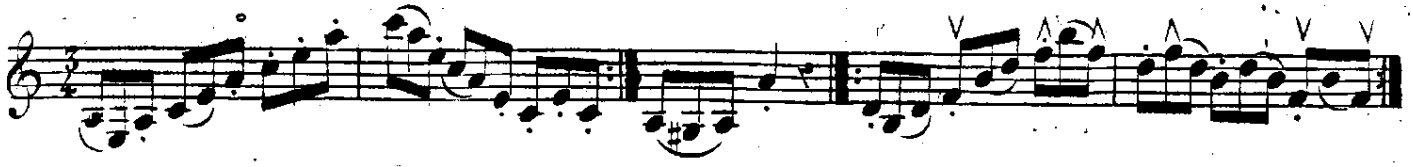


EJERCICIO 4º.



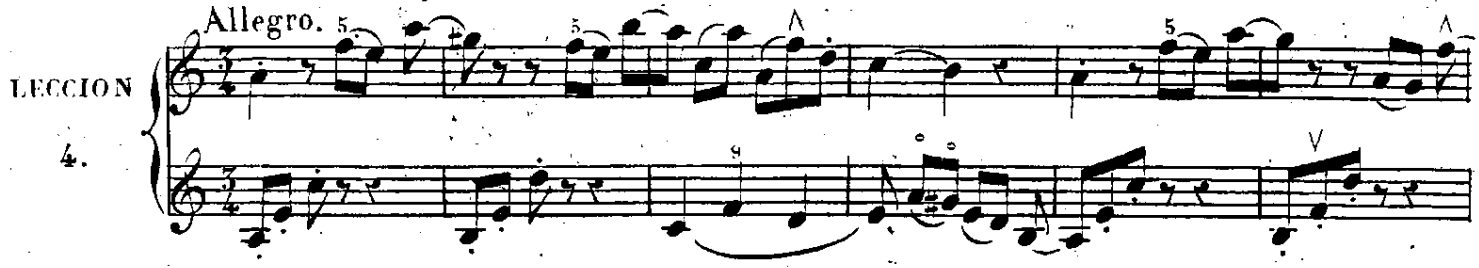
5

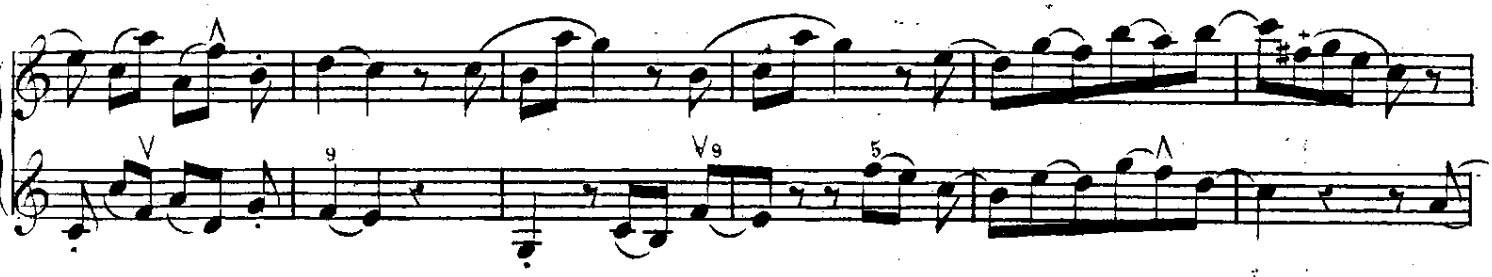
6

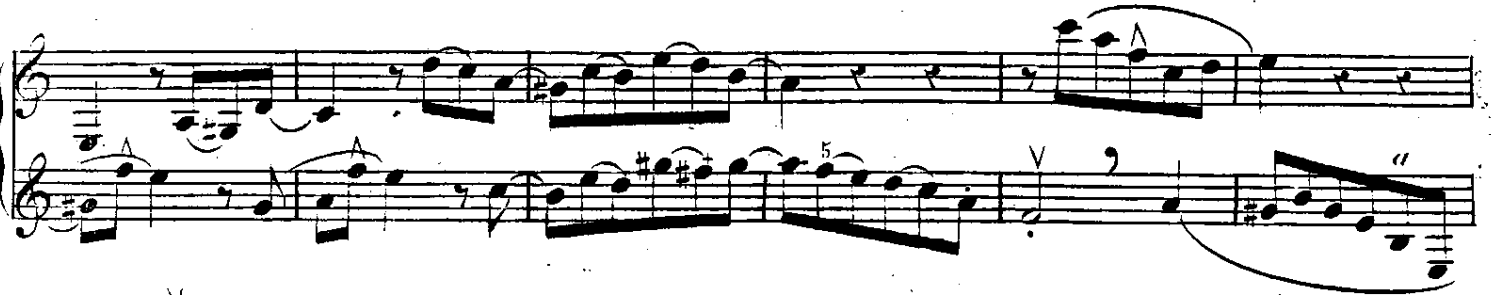


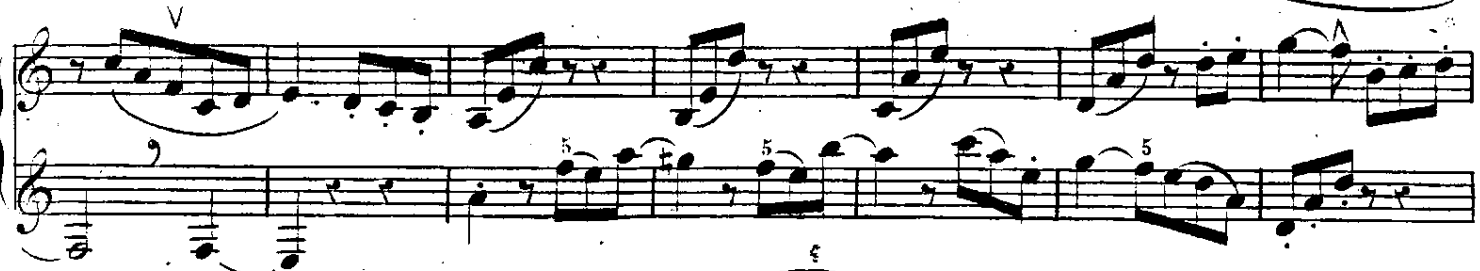
LECCION 4.

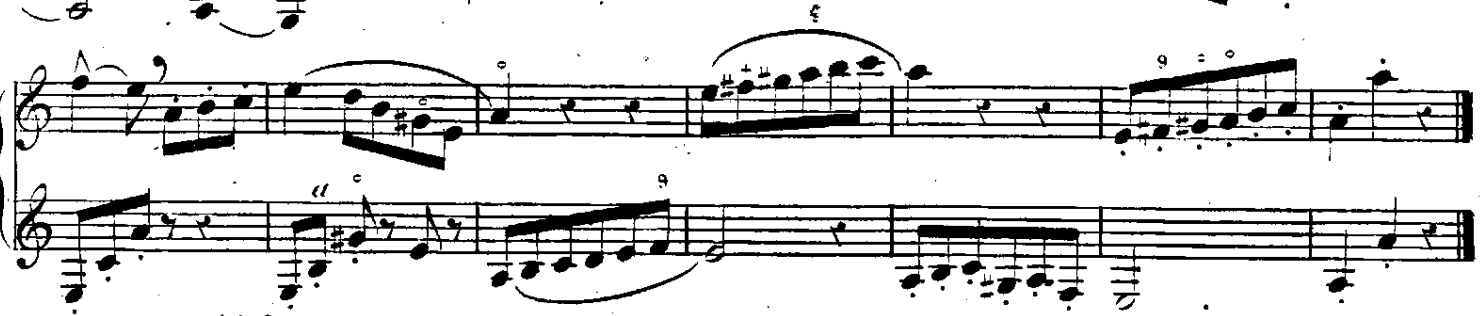
Allegro.





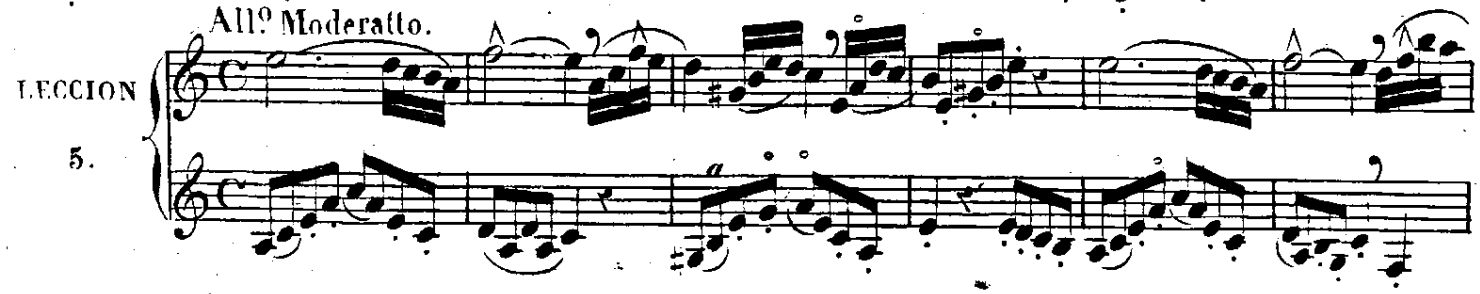


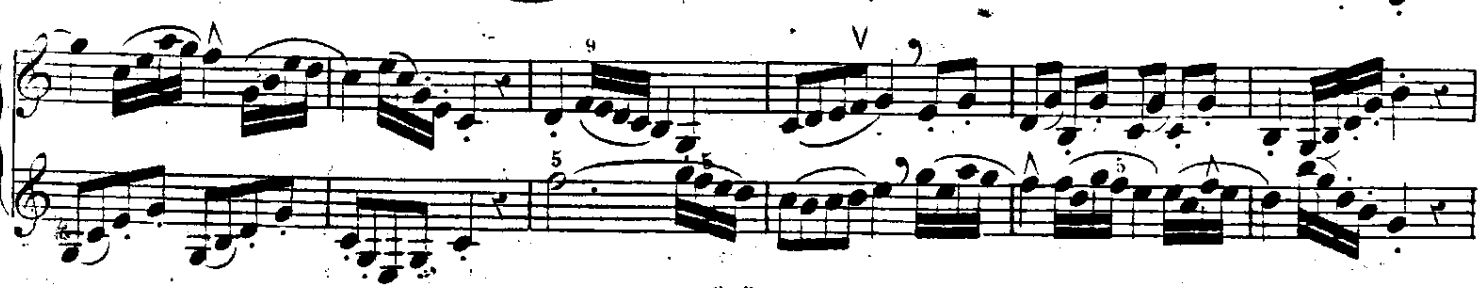


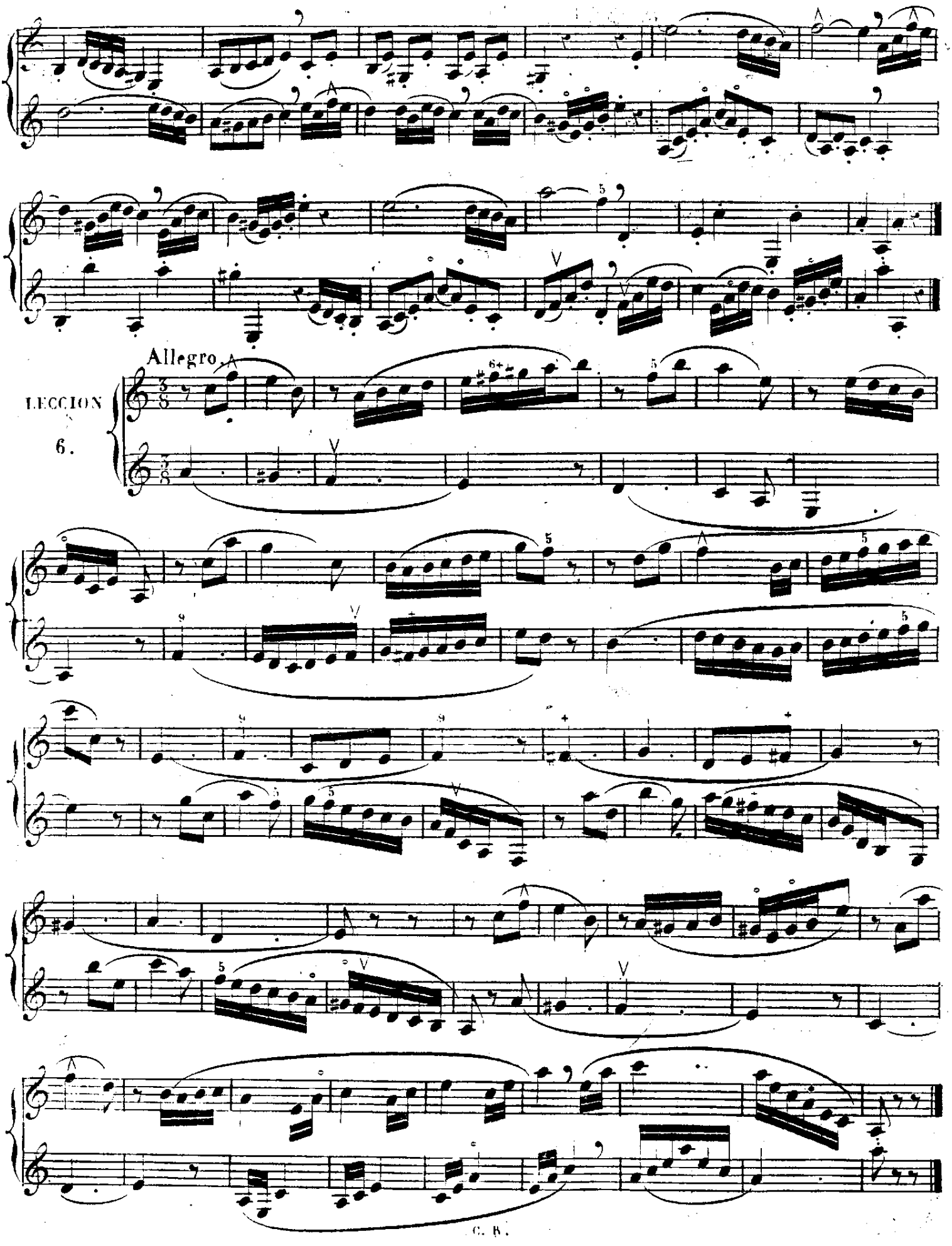


LECCION 5.

All.º Moderatto.

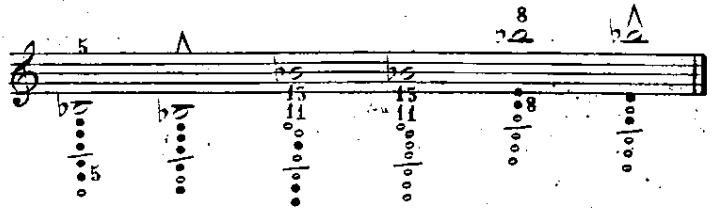


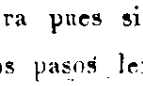


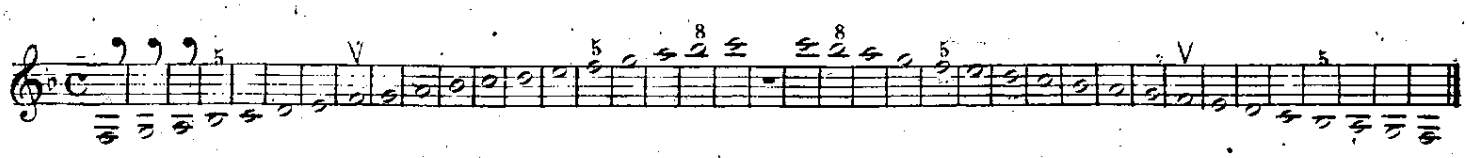

Allegro.
LECCION
6.

TONO DE FA MAYOR.

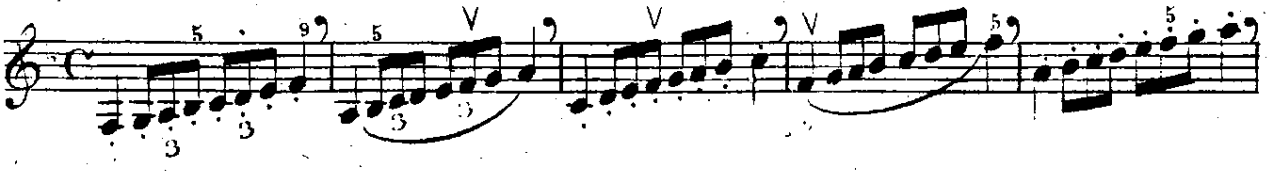
Sonidos nuevos con sus posiciones respectivas

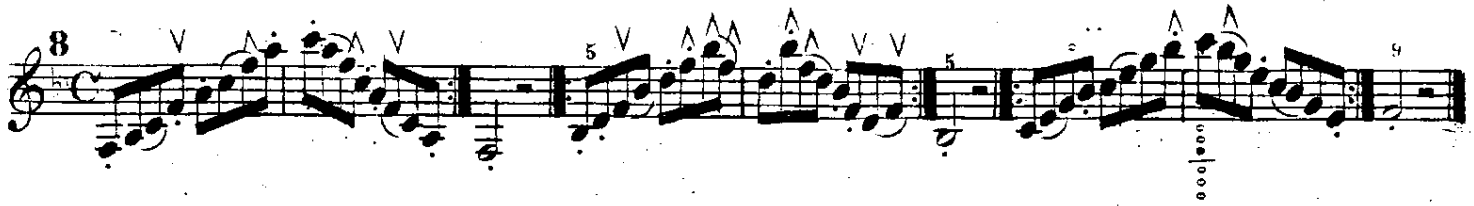


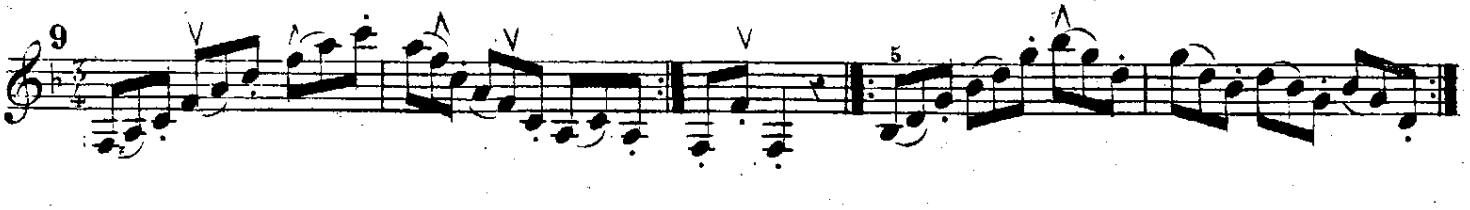
De las dos posiciones que tiene este *si* ♭ la 1ª es con la que sale mas afinado, cuando se deba hacer con la 2ª se aflojará mucho la embocadura pues si nó sala muy alto. De las dos que tiene este otro *si* ♭  se hará con la que salga mas afinado en los pasos lentos y notas tenidas, y con la que sea mas facil en los pasos rápidos. El *si* ♭ del 2º registro suele estár algo bajo con la 1ª posicion y algo alto con la 2ª cuyos defectos se corrigen oprimiendo la embocadura en el primer caso y aflojandola en el segundo.

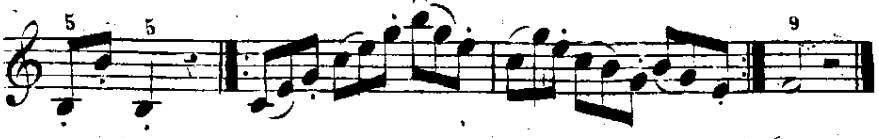


EJERCICIO 7.



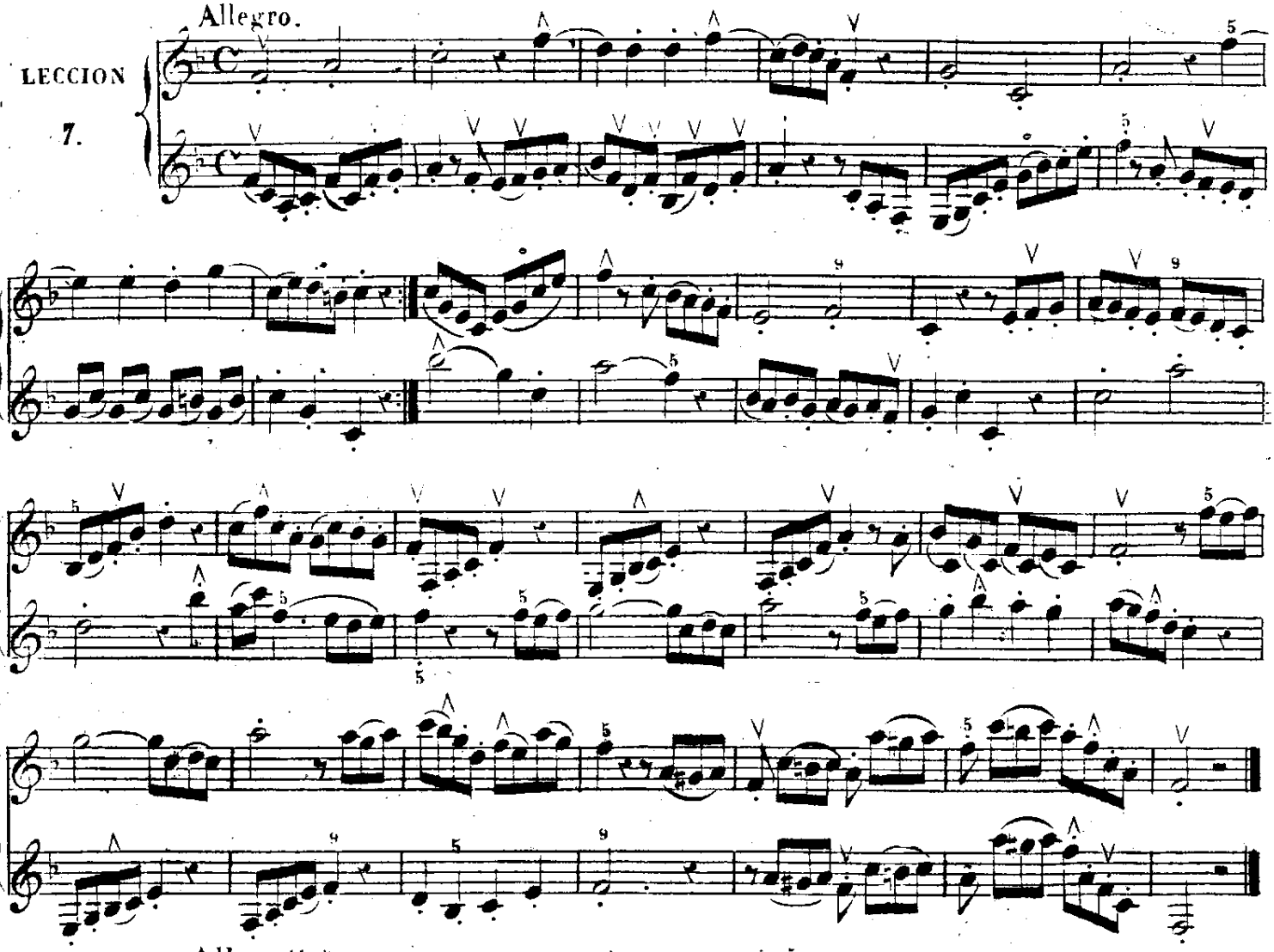






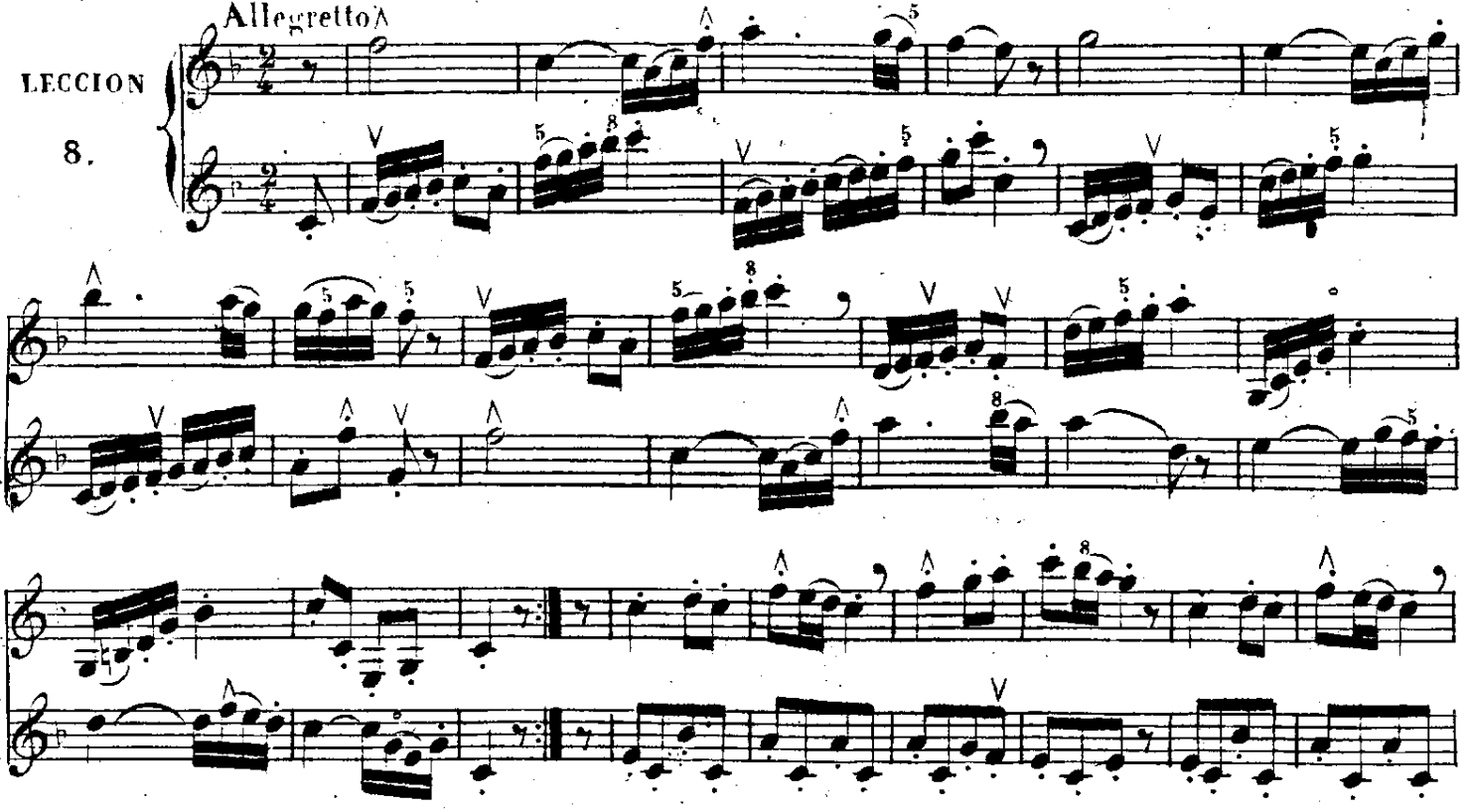
Allegro.

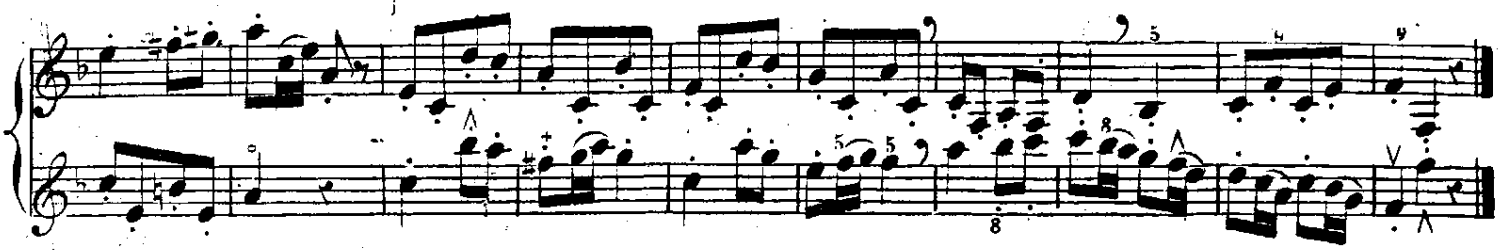
LECCION 7.

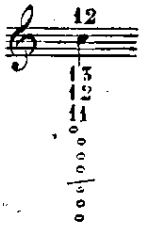


Allegretto

LECCION 8.

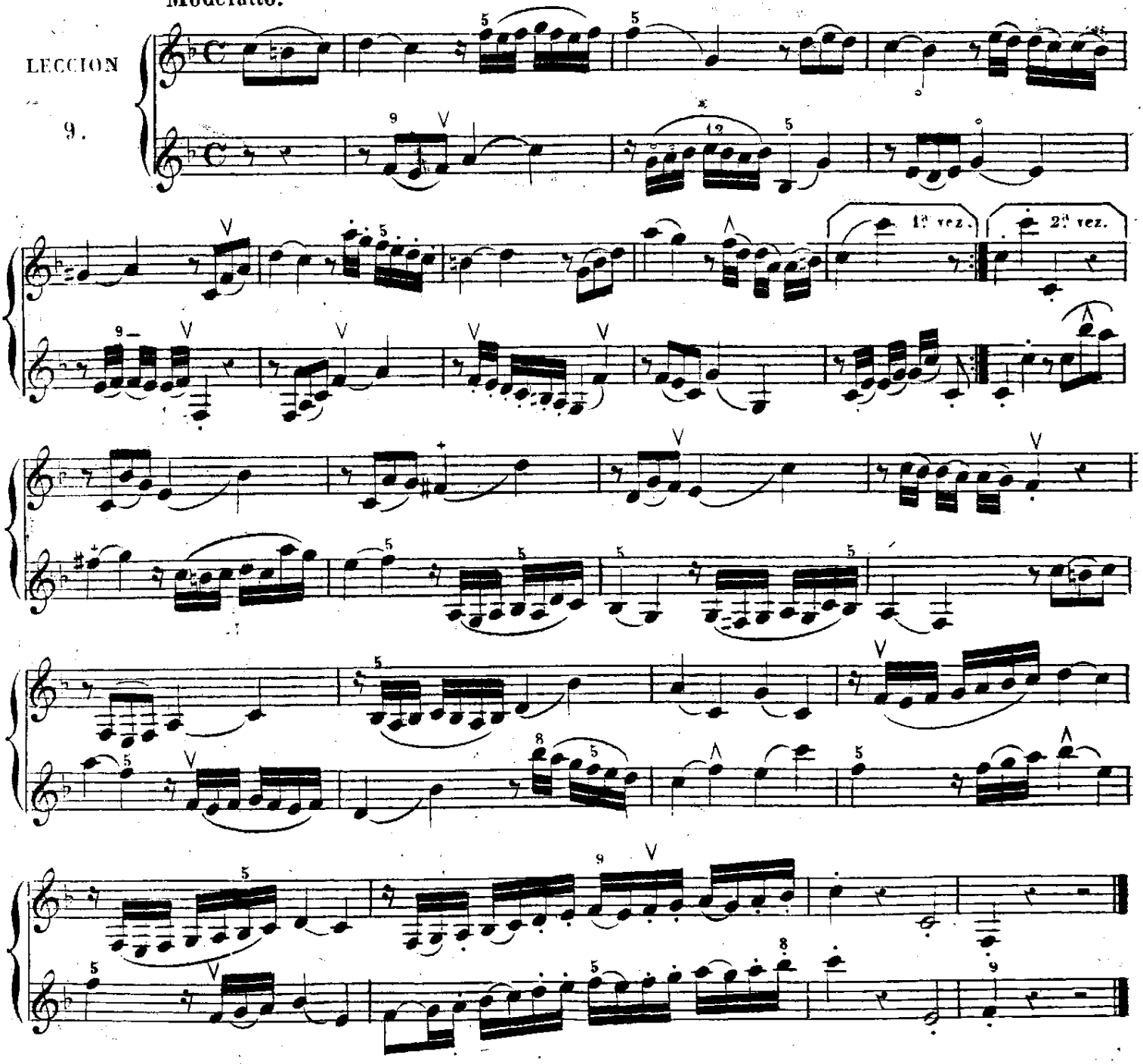




Cuando el *do* lleve indicada la llave 12 se hará con la posicion siguiente  y cuando no lleve ninguna indicacion se hará con su posicion ordinaria.

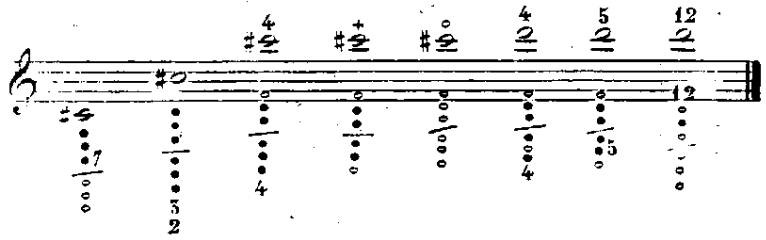
Moderatto.

LECCION 9.

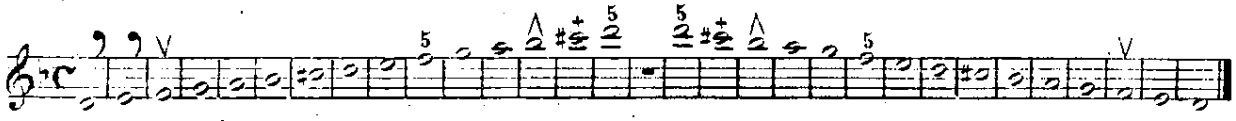


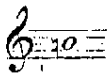
TONO DE RE MENOR

Sonidos nuevos con sus posiciones



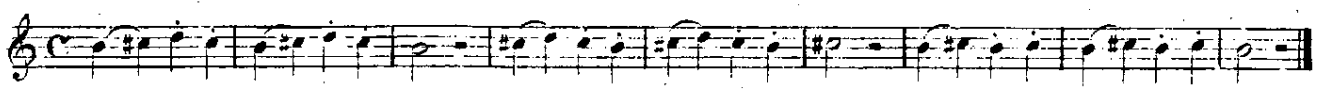
Escala propia del modo menor.



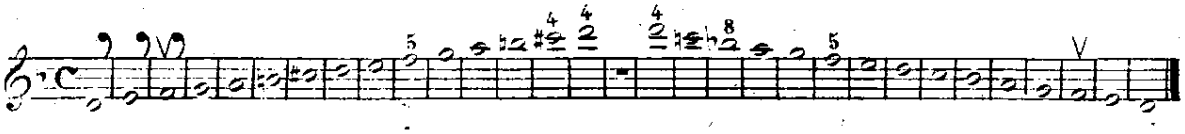
Para pasar con facilidad del  al y vice versa, no se debe levantar el dedo peqùeño de la mano izquierda que es el destinado para mover las llaves **1 y 2**, ni hacerle ir y venir de la una á la otra, no hay mas que colocarle atravesado sobre las dos todo lo mas estendido que se pueda sin violencia, y con solo apretar ya con la yema ya con la segunda falanje se moverán alternativamente dichas llaves.

Vease y estudiese el siguiente ejercicio cuidando de no menear el codo izquierdo, ni descomponer la posicion de la misma mano.

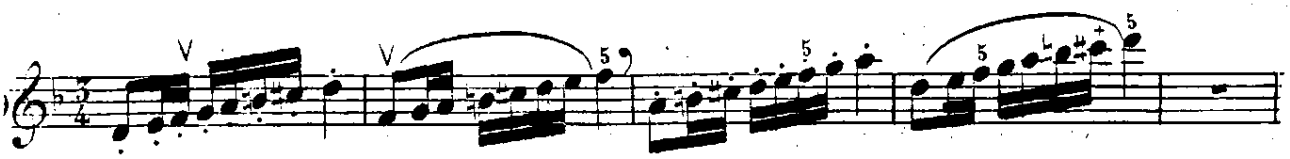
Ejercicio

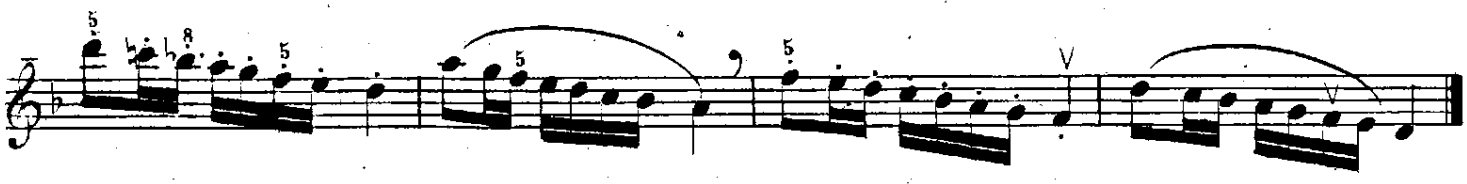


Escala del modo menor con la 6ª alterada.

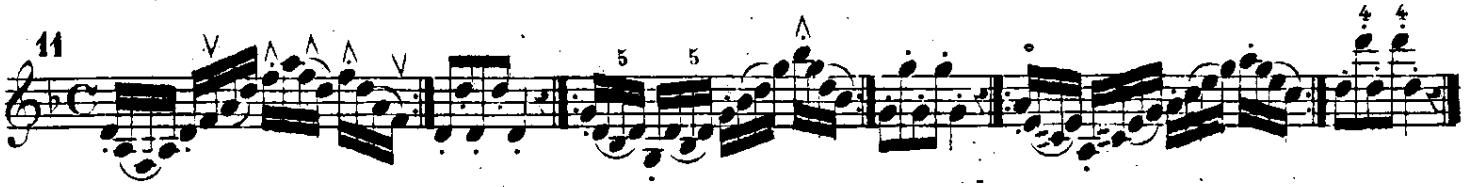


EJERCICIO 10

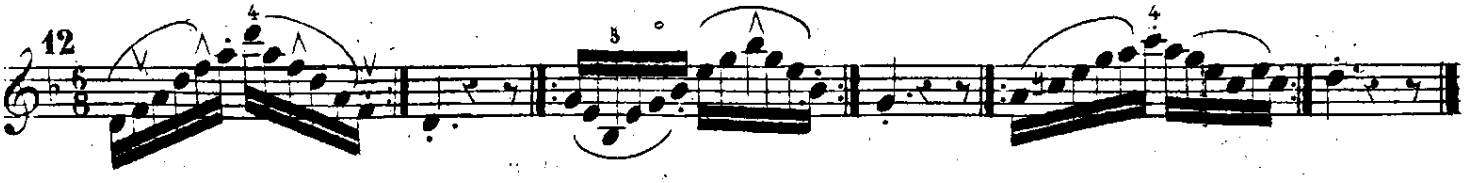




11

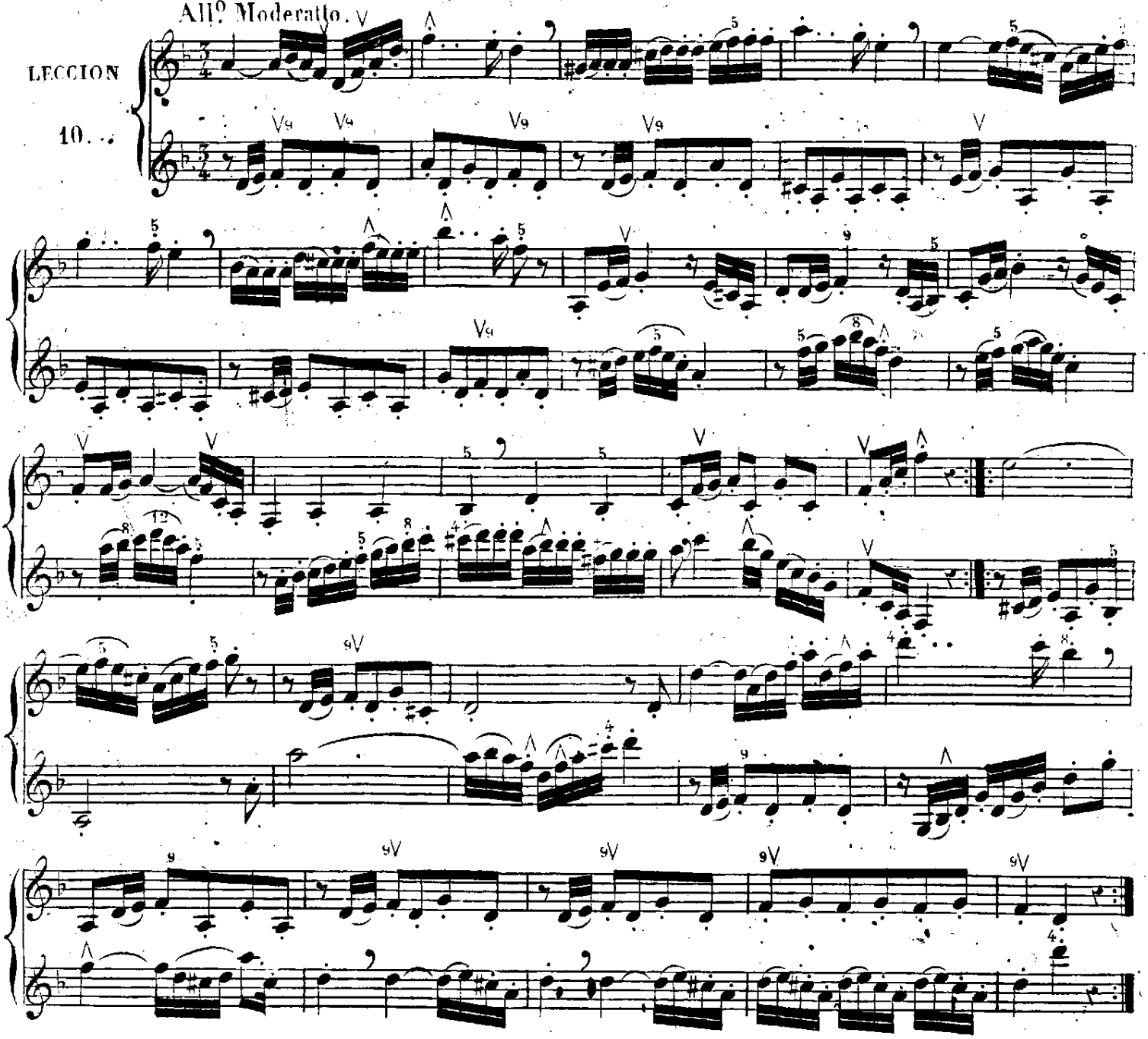


12



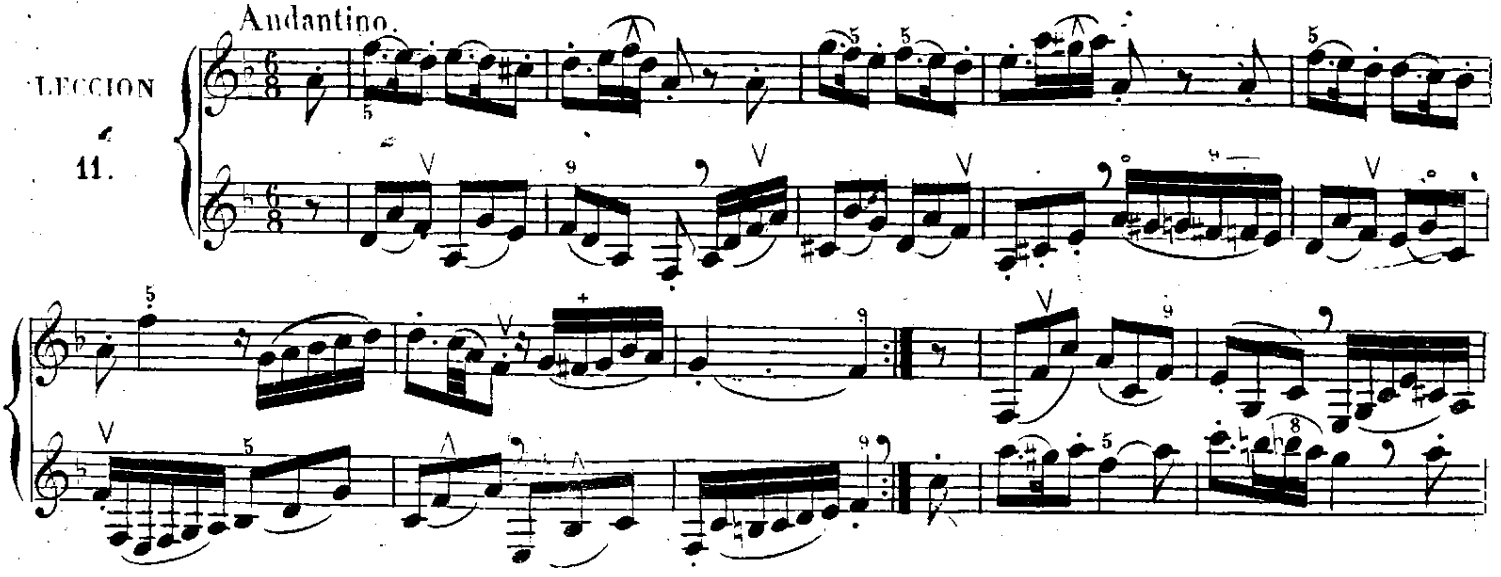
LECCION 10.

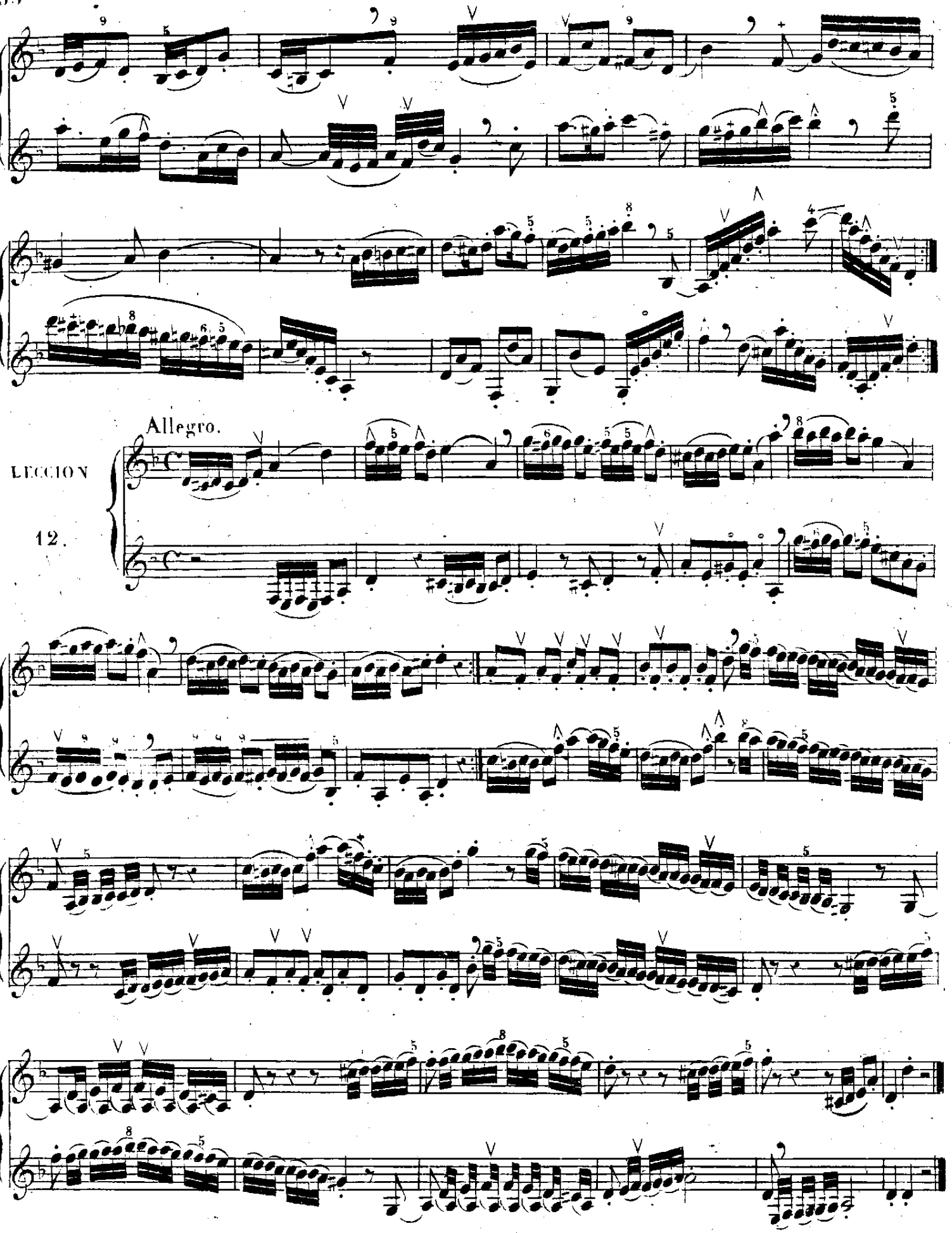
All.º Moderatto.



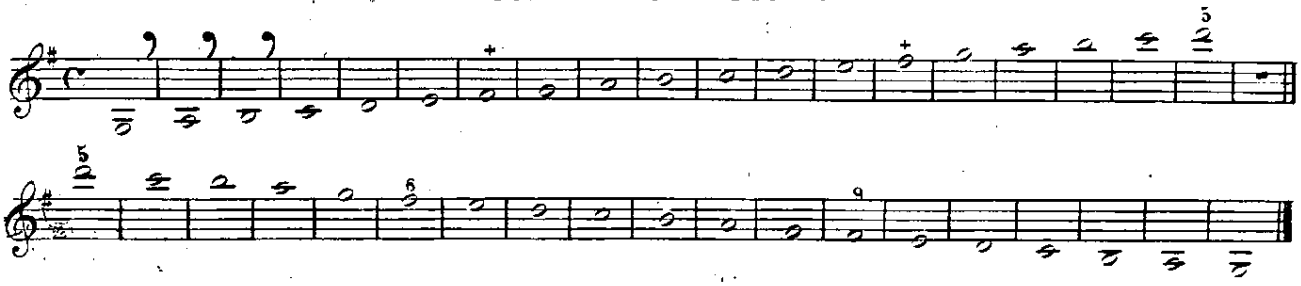
LECCION 11.

Andantino.

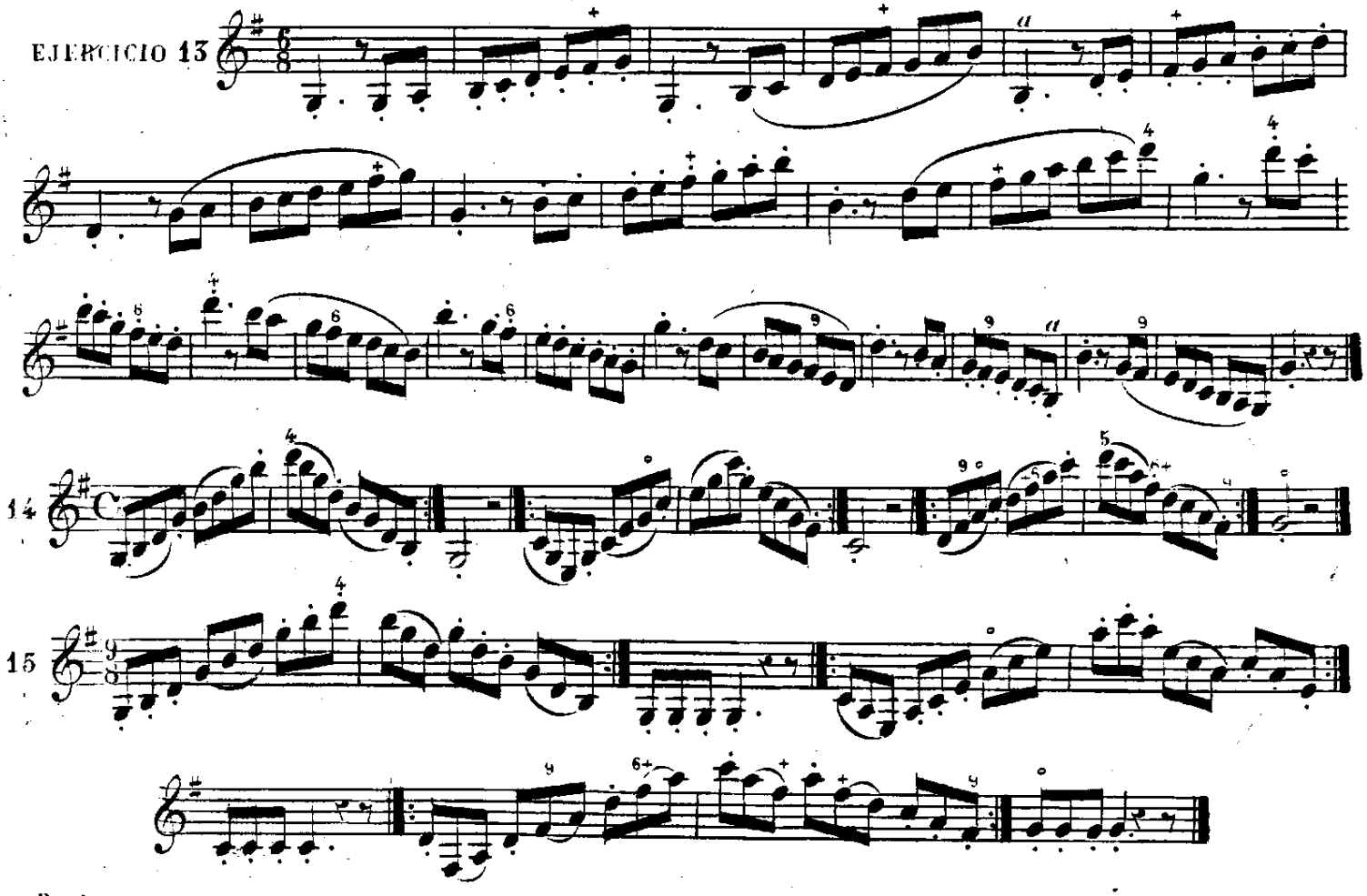



Allegro.
LECCION
12.

TONO DE SOL MAYOR



EJERCICIO 13



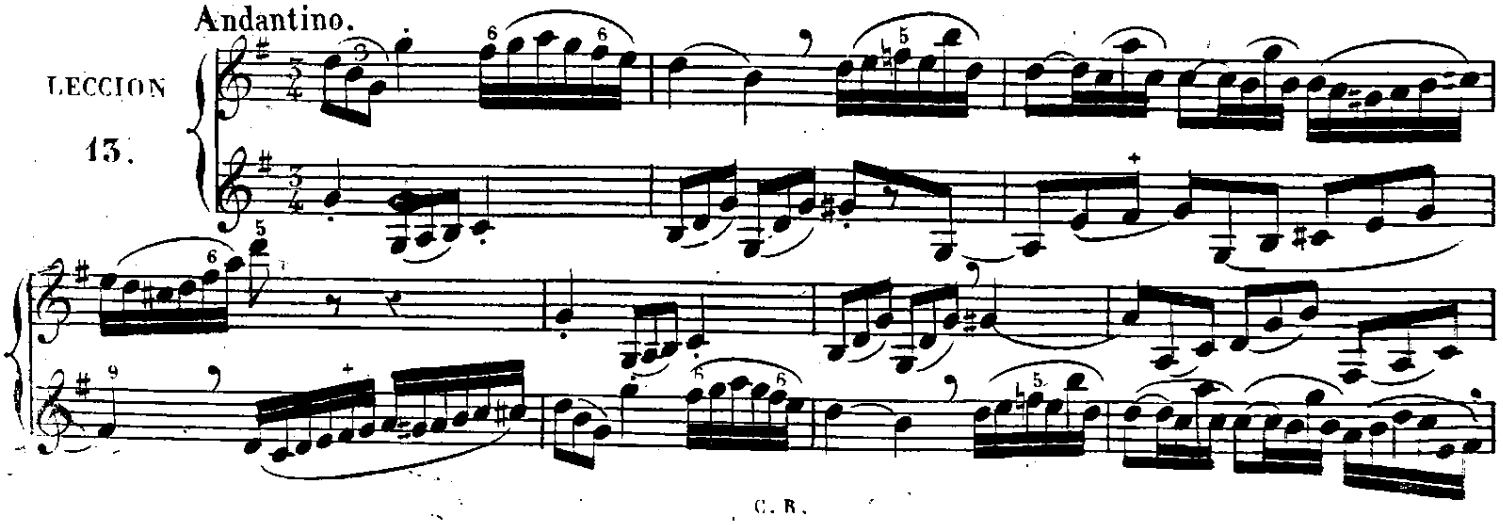
14

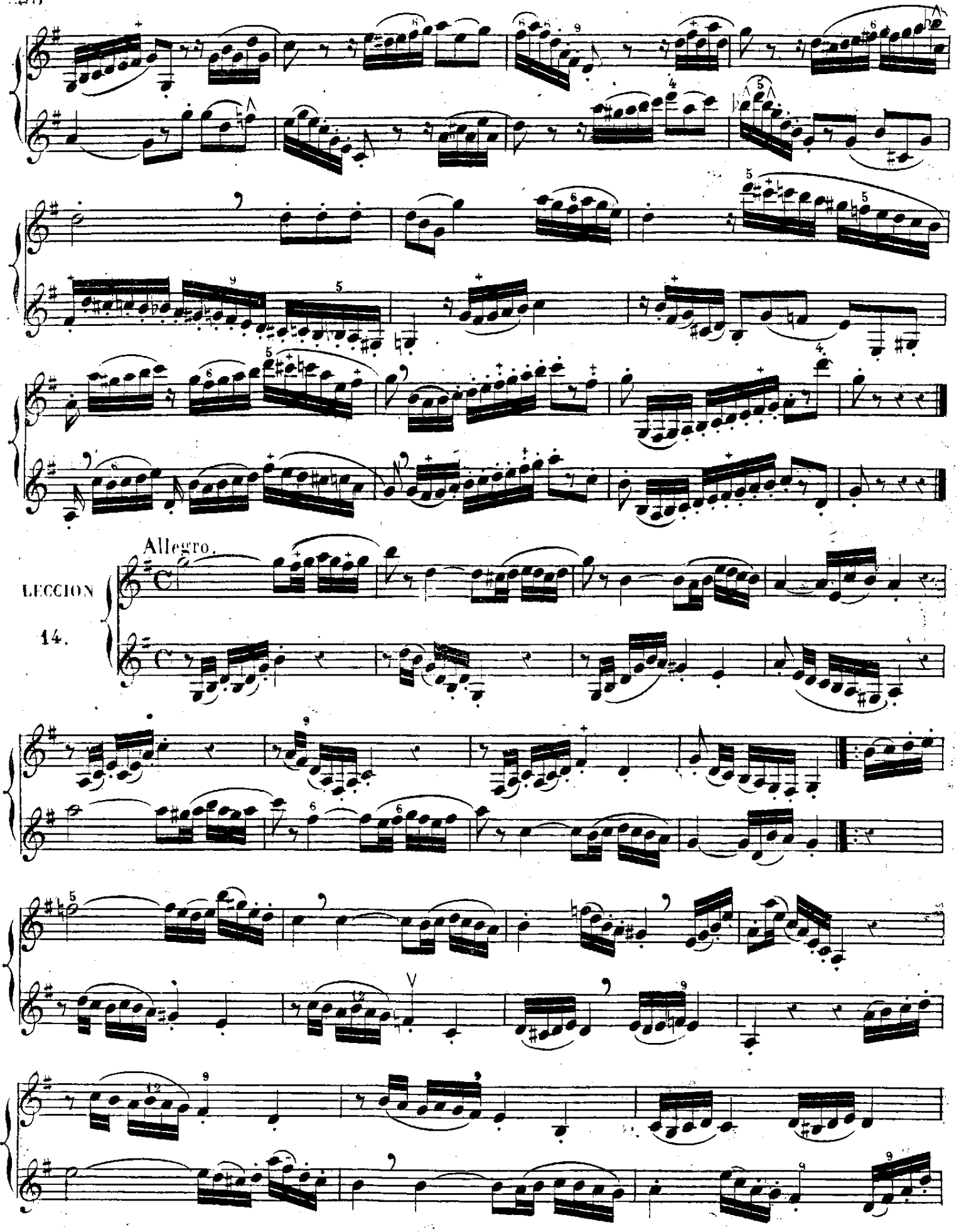
15

Repito que todos los ejercicios se estudien primero con las articulaciones que tienen marcadas, despues todos picados, luego todos ligados y ultimamente variandolas de distintos modos.

Andantino.

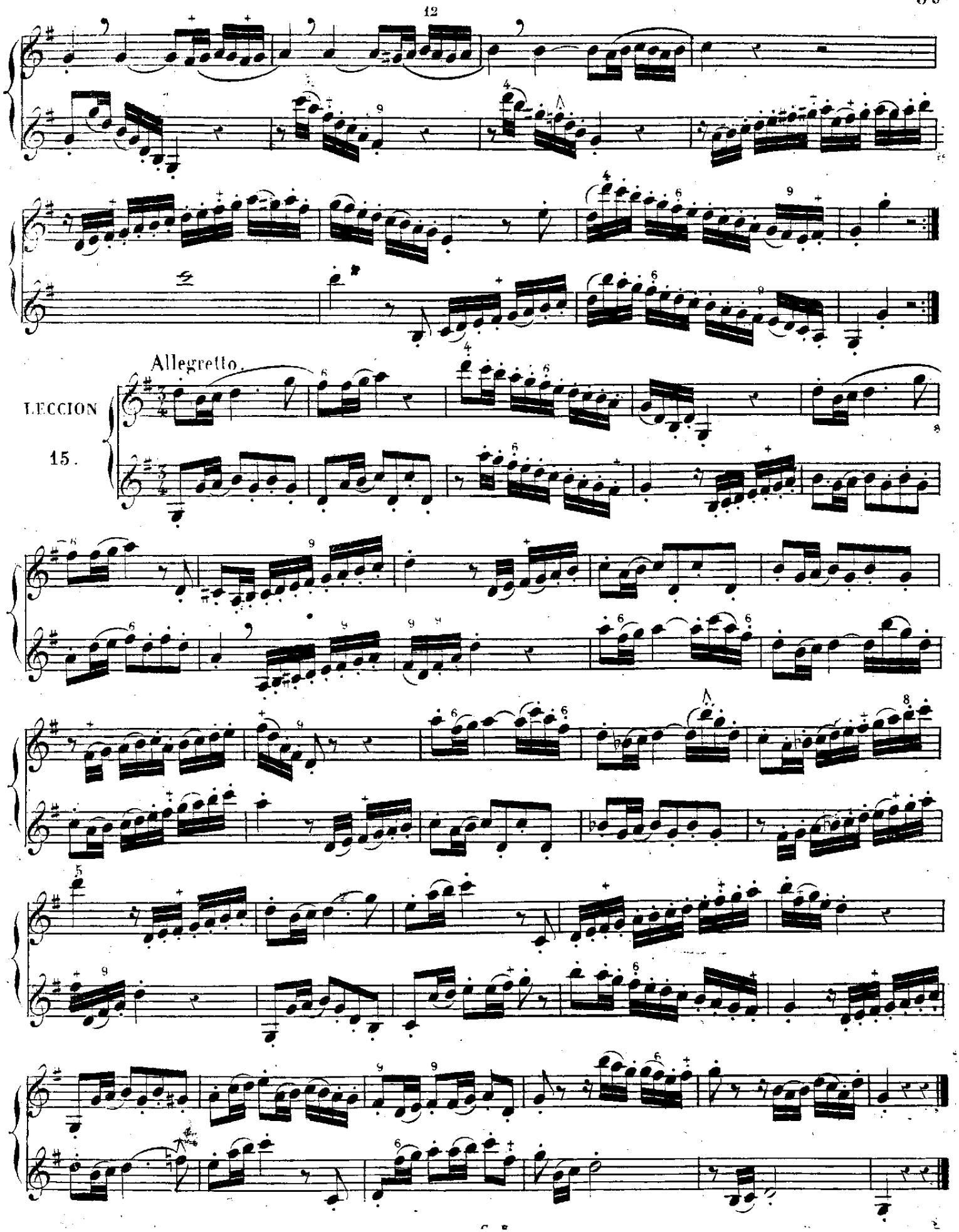
LECCION 13.





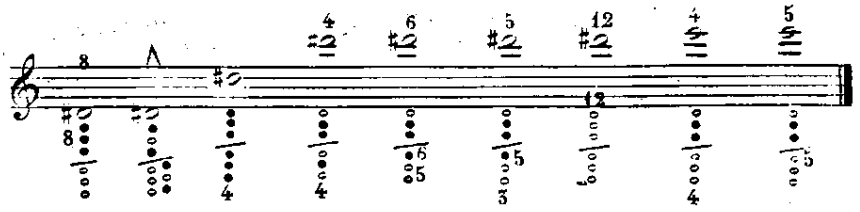
LECCION 14.

Allegro.


12
Allegretto.
LECCION
15.

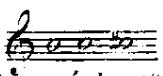
TONO DE MI MENOR

Sonidos nuevos con sus posiciones respectivas

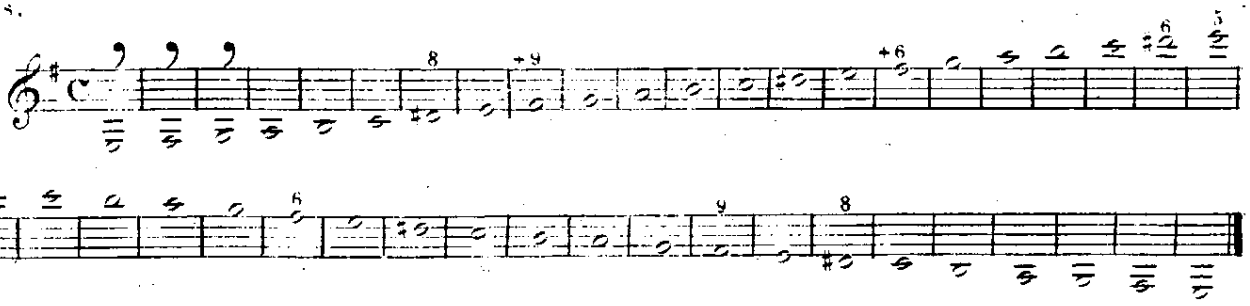


Para pasar del *mi* al *fa* ♯ graves del 1er registro, se colocará el dedo pequeño de la mano izquierda del mismo modo que para pasar del *si* al *do* ♯ del 2º

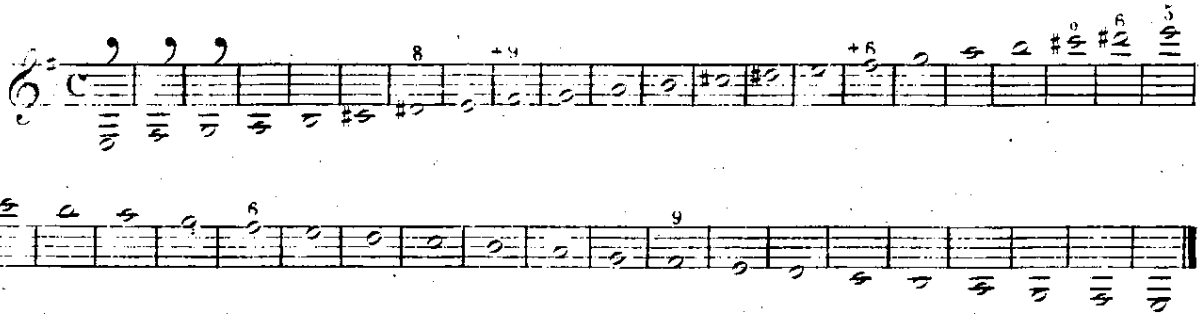
Las escalas de este tono son mucho mas difíciles haciendo el con la 1ª posicion que si se hiciera con la 2ª, pero despues de haberlo reflecsionado detenidamente he preferido que se haga con la 1ª aunque sea mas difícil, porque con la 2ª sale este sonido tan oscuro é incierto que es insoportable, y tanto que aunque se hagan las escalas con claridad, con respeto al movimiento de los dedos, su efecto es siempre confuso y desagradable. Para ligar estas escalas se debe abrir la llave 8 con el costado del dedo anular de la mano izquierda al mismo tiempo que su yema destapa el 4º agugero, haciendo este paso con destreza para evitar que se oiga el *re* natural.

Para pasar de cualquiera de estas tres notas  al ó viceversa, no se hará mas que resbalar el dedo pequeño de la mano derecha, de la 3ª á la 4ª llave ó de esta á la 3ª procurando no dejar oir notas intermedias.

Escala propia del modo menor.

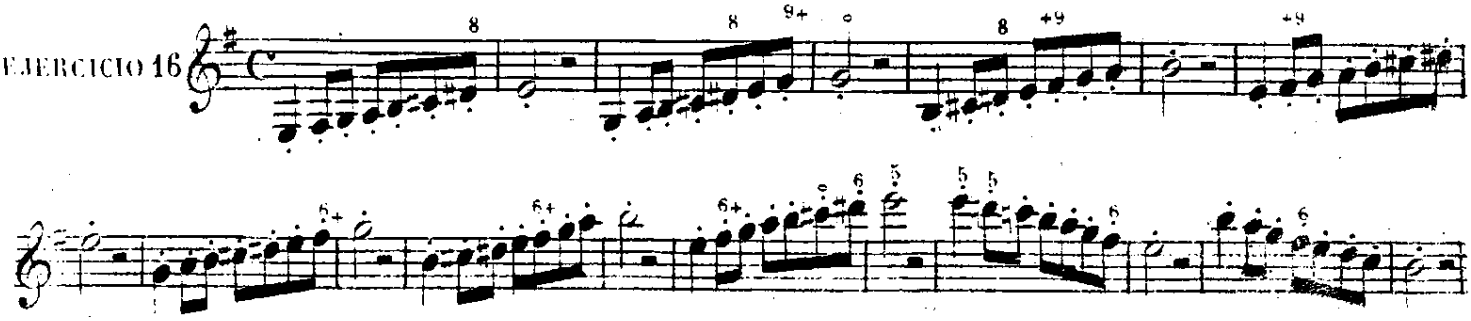


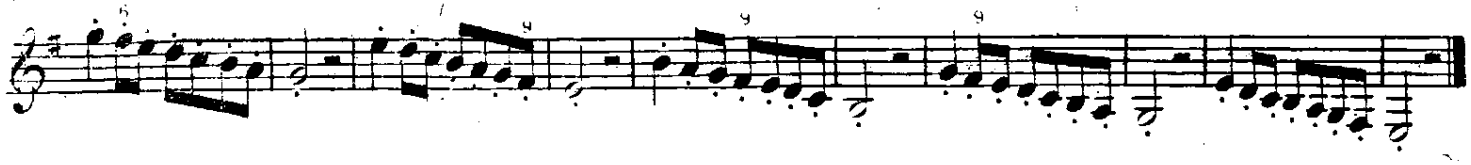
Otra escala con alteracion en la 6ª



Teniendo presentes todas las dificultades que encierran las escalas y ejercicios de este tono, no se exigirá del discípulo mucha celeridad, bastará con que los ejecute claros en un movimiento moderado.

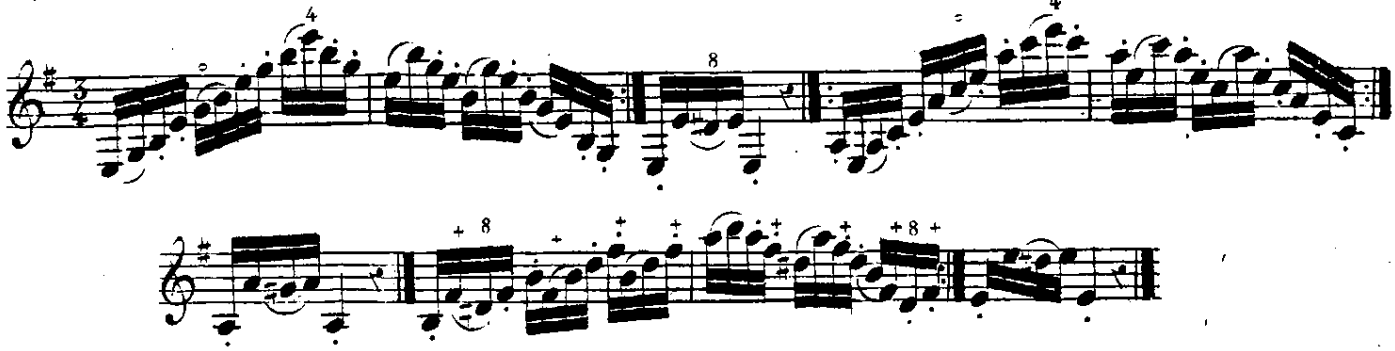
EJERCICIO 16



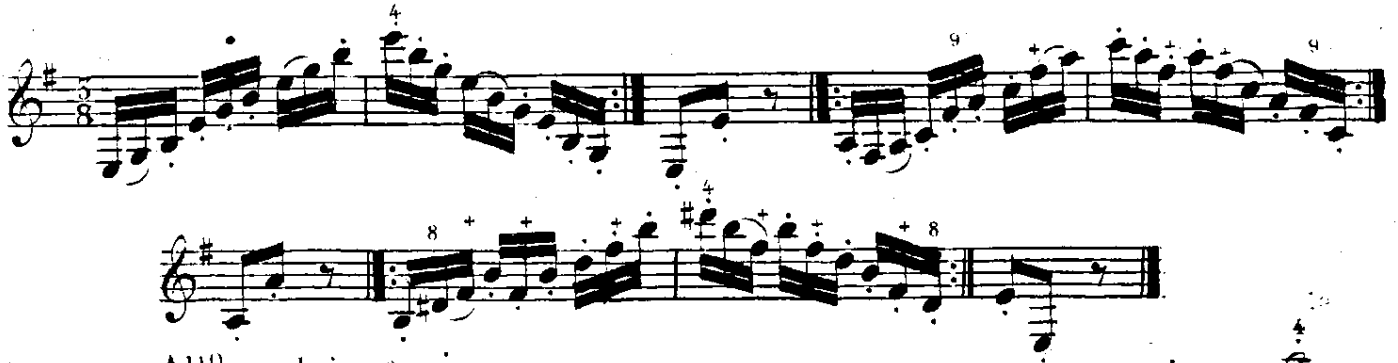


No se variarán las articulaciones en el ejercicio anterior hasta despues que se ejecute muy claro todo picado y todo ligado.

17.

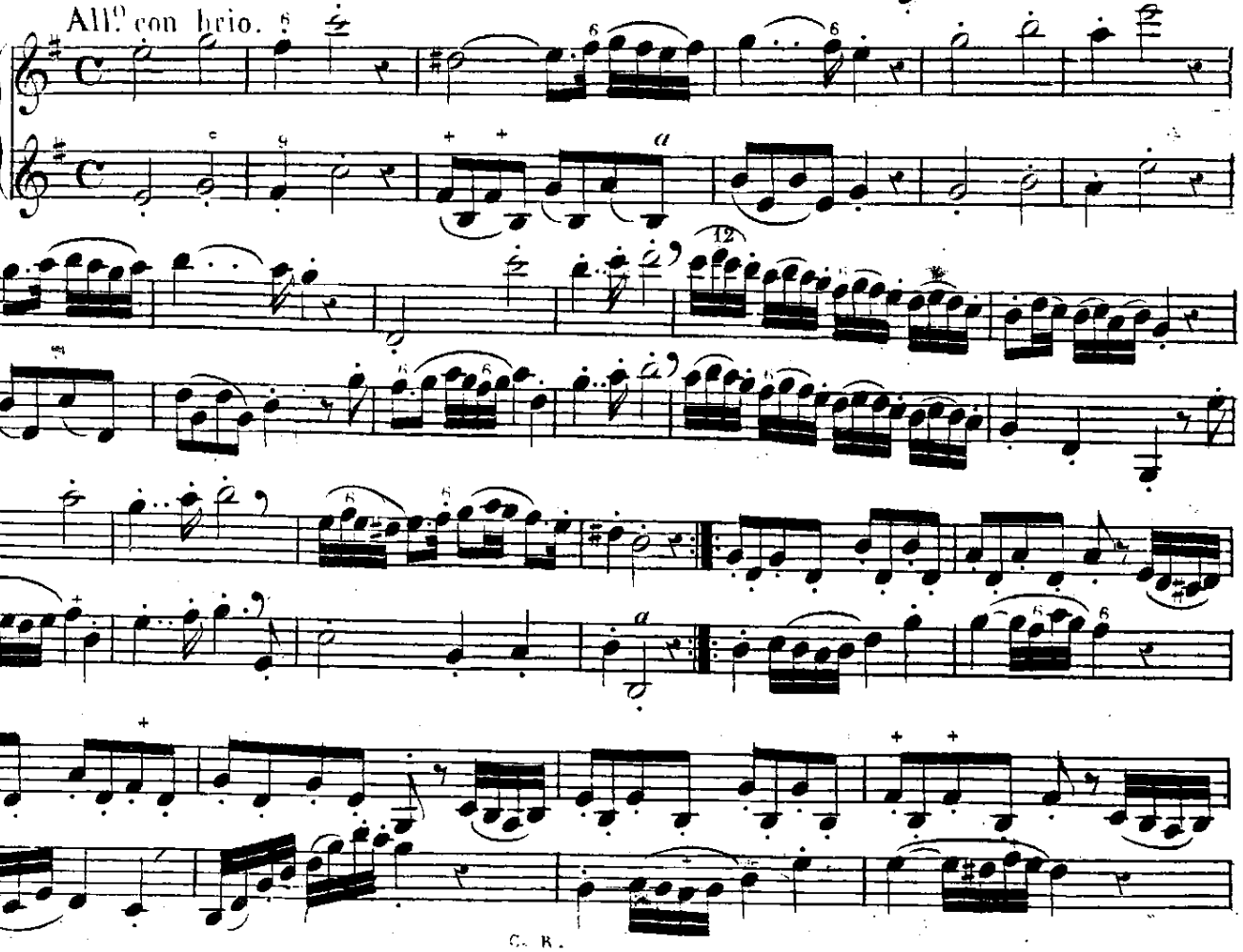


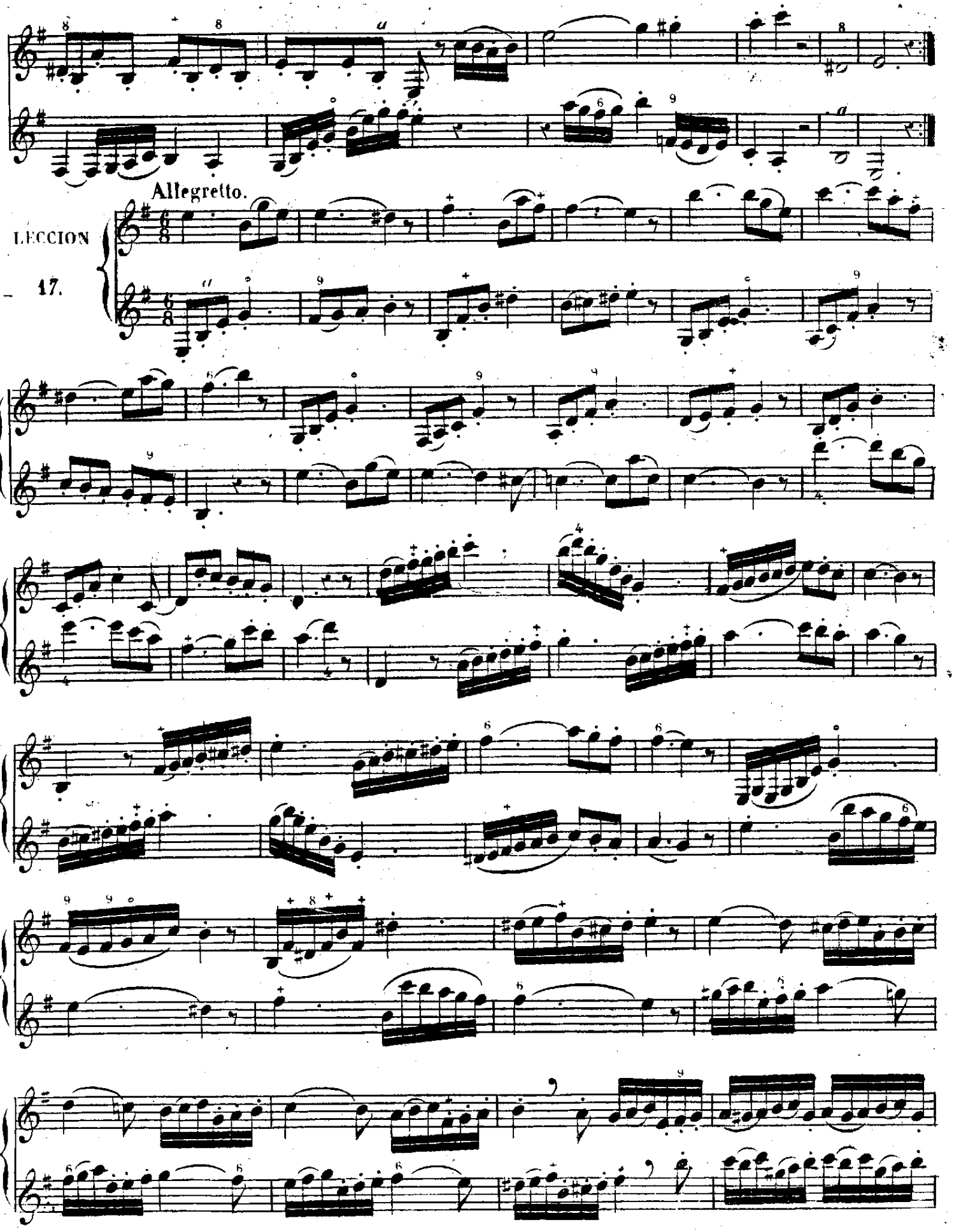
18.



LECCION 16.

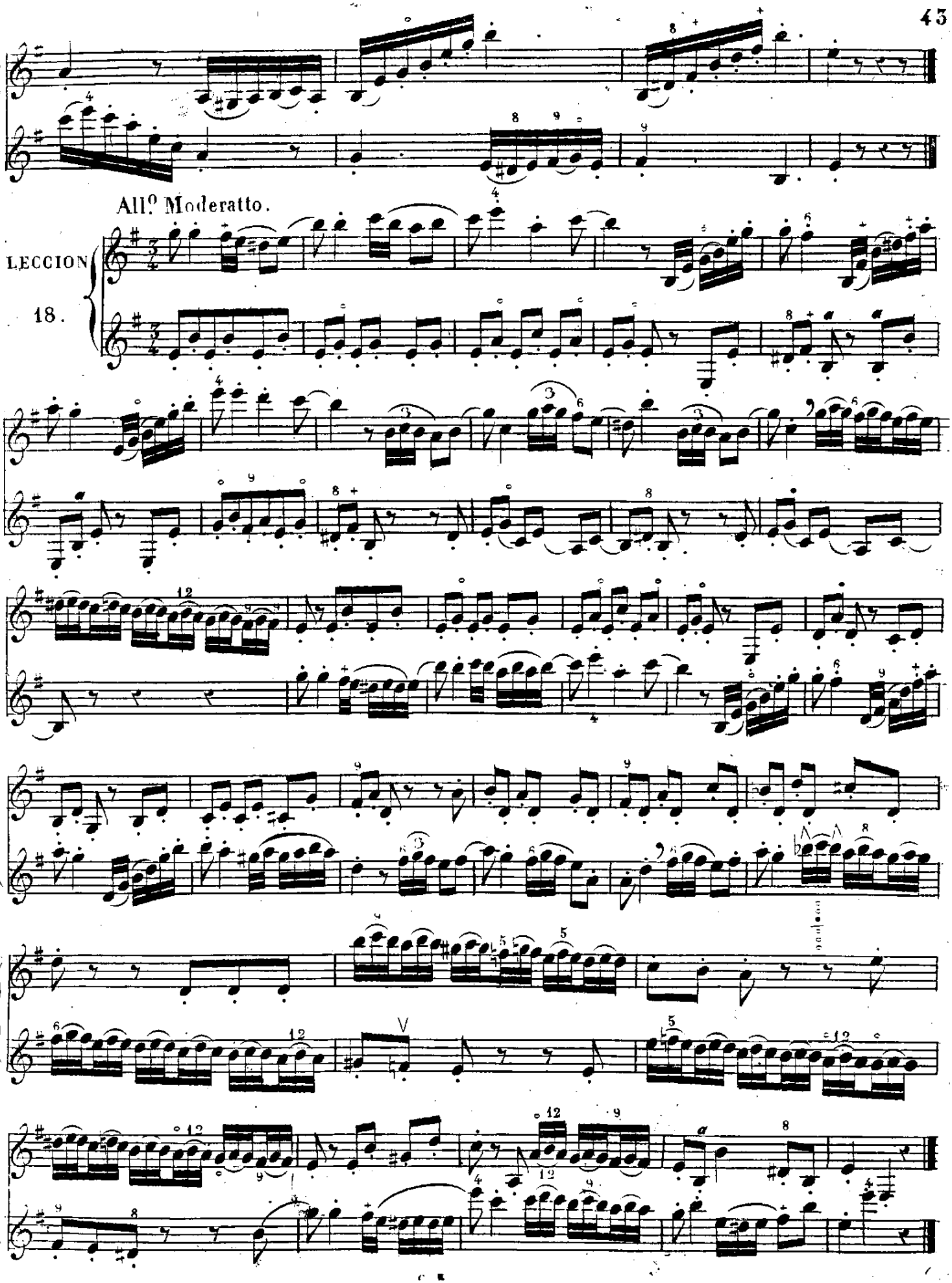
All.o con brio.




Allegretto.
LECCION
17.

All.º Moderatto.

LECCION 18.



DE LOS MATICES.

El nombre *matiz* y el verbo *matizar* son propios del arte de la pintura y sirven para espresar la bella proporcion de los colores: tambien se aplican metaforicamente en la oratoria para espresar las bellezas de erudicion. La introduccion de estas palabras en el arte de la música es tan moderna, que los Diccionarios musicales incluso el de *Castil-Blaze* nada dicen acerca de ellas, y como seria fuera de proposito razonar aqui sobre la analogía que puede ecsistir entre los sonidos y los colores, bastará decir, que los matices en materia de música son los grados de suavidad y de fuerza por que puede pasar uno ó muchos sonidos, sea en una nota, un canto, un paso ó una pieza entera. Para designar estas modificaciones de intensidad se usan las palabras, abreviaciones y signos que se verán en la tabla siguiente.

Palabras italianas.	*Abreviaciones que las representan.*	*Significado en español.*
Pianissimo	*PP.*	Muy suave.
Piano	*P.*	Suave ó con dulzura.
Mezza voce	mz. v.	A media voz.
Mezzo forte	mf.	Medio fuerte.
Crescendo	cres.	Aumentando la fuerza gradualmente.
Rinforzando	rinf.	Esforzando ó reforzando la nota ó notas bajo las que se halla.
Sforzando	sfz.	
Forte	*F.*	Fuerte.
Fortissimo	*FF.*	Muy fuerte.
Decrescendo	decres.	Disminuyendo la fuerza gradualmente ó apagando el sonido poco á poco.
Diminuendo	dim.	
Calando	cal.	
Mancando	manc.	
Morendo	mor.	
Perdendosi	perd.	
Smorzando	smorz.	

Cuando se hallan unidas estas dos letras *FP* indican que la primera nota se haga fuerte y las que siguen piano, y vice versa cuando se hallan así *PF*.

Un regulador colocado de este modo < indica que la nota ó notas que abraza se hagan aumentando la intensidad y cuando está asi > indica que se hagan disminuyendo.

El grado de fuerza ó de suavidad que se dé á las notas que lleven un regulador sea para aumentar ó para disminuir, debe ser proporcionado al matiz dominante de la frase en que se hallen. Por ejemplo, si en una frase ó paso en que domine el fuerte se encuentra un regulador para aumentar la intensidad se crecerá hasta el fortissimo, y si el regulador es para el efecto contrario se atacará con decision la nota que lo tenga y se disminuirá hasta el mezzo forte y si es de larga duracion hasta el piano. Si en una frase ó paso dulce en que domine el piano se halla un regulador para aumentar la intensidad se crecerá hasta el mezzo forte y si es de larga duracion hasta el fuerte, si el regulador es para disminuir se acentuará ligeramente la nota que lo tenga haciendola mas sensible que las anteriores y se disminuirá

al momento hasta el pianisimo, que es el limite de la suavidad.

Cuando se hallan dos reguladores unidos de este modo <> indican que primero se debe aumentar la intensidad y despues disminuir. Este signo Λ encima de una nota indica que se debe sostener la fuerza en toda su duracion.

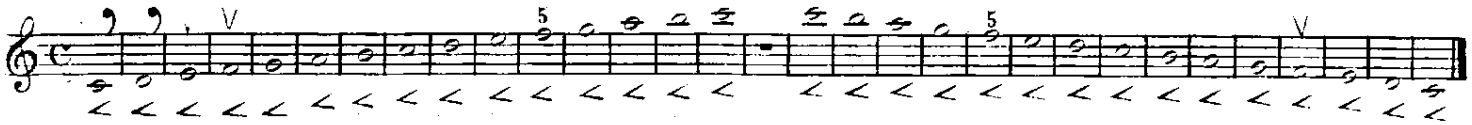
Son tan utiles é importantes los matizes, que vemos con frecuencia tanto á los inteligentes como á los ignorantes aplaudir entusiasmados un solo sonido bien matizado sea por un buen cantante ó por un escelente instrumentista. El ejecutante que no posea con perfeccion el arte de matizar, por grande que sea su mérito bajo otros aspectos, no podrá figurar jamas como artista consumado: su ejecucion aparecerá monótona, sin gusto, sin variedad y sin aquella diversidad de colorido, que esparcida con arte, sostiene nuestra atencion, embarga nuestros oidos, y prepara nuestro corazon de un modo admirable para conseguir por ultimo imprimir en él por medio de la espresion los sentimientos que el compositor se propuso.

No se crea por esto que confundo el arte de matizar con la verdadera espresion; lo que unicamente quiero significar es, que aquel es su mas poderoso ausiliar, y que por sí solo, es capaz de producir en nosotros grandes y sorprendentes efectos.

Para adquirir los medios de matizar se estudiarán los sonidos aumentados, disminuidos y filados que se esplican á continuacion.

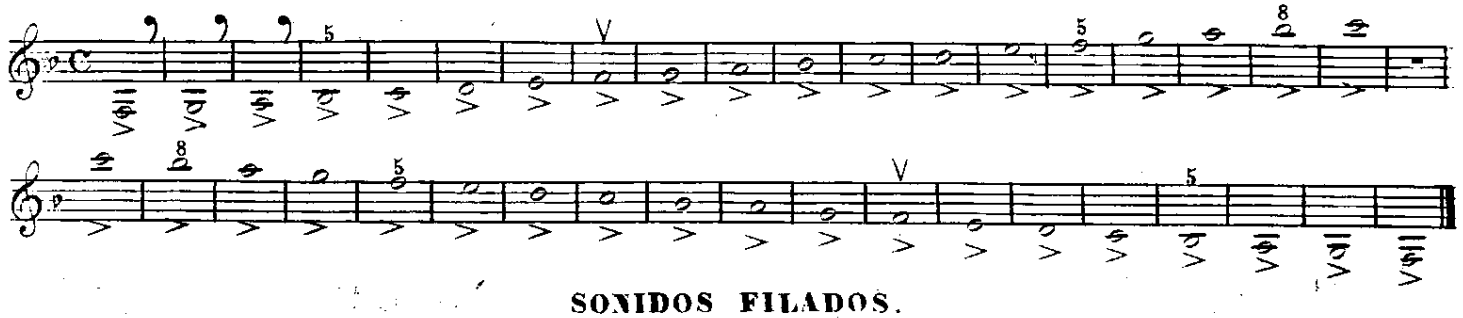
SONIDOS AUMENTADOS.

Para aumentar un sonido es preciso aspirar bien y despues atacarle con un golpe de lengua, haciendolo lo mas piano posible, aumentando la intensidad muy poco á poco hasta llegar al fortisimo, y cuidando de no alterar la entonacion, ni hacer el timbre desagradable. Vease y estudiese la escala siguiente.



SONIDOS DISMINUIDOS.

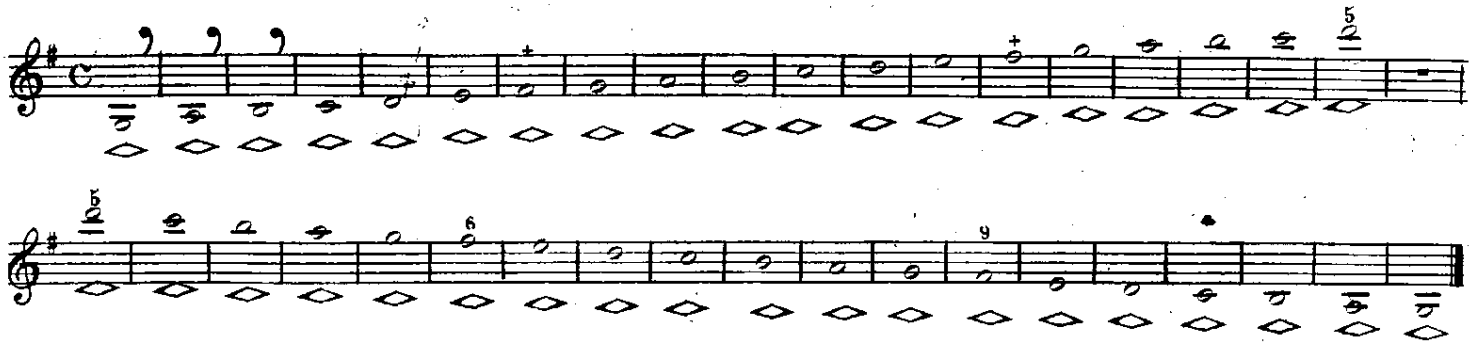
Para disminuir un sonido debe ser atacado con fuerza con un golpe de lengua bien decidido, y disminuir poco á poco la intensidad hasta llegar al pianisimo, sin que el timbre pierda su redondez y sin alterar la entonacion. Estudiese la escala siguiente.



SONIDOS FILADOS.

Matizar una nota de mucha duracion pasando del *piano* al *fuerte* y de este al *piano* se llama *filar*.

(en italiano *filare*), cuyo verbo he creido conveniente españolizar. La ejecucion de los sonidos filados exige una grande aspiracion y mucha economia en la espiracion; se empiezan pianísimo y se aumenta por grados la intensidad hasta llegar al fortísimo, el cual tiene lugar á la mitad justa de su duracion, siguiendo en la otra mitad una marcha inversa para concluir en el mismo pianísimo que empezaron. Vease y estudiese la escala siguiente.



No se sabría encarecer lo bastante el estudio de sonidos filados, por lo cual lo recomiendo como el mejor medio para conseguir buen tono ó buena calidad de sonido, una respiracion larga, un modo de tocar franco, y las facultades de mecanismo para ejecutar bien un canto cualquiera.

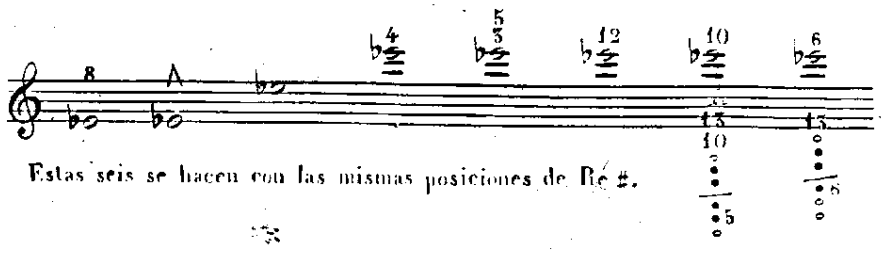
En vista de la grande utilidad que ofrece el estudio de los sonidos aumentados, disminuidos y filados, se aplicará á las escalas en redondas de los seis tonos anteriores, haciendolas cada vez mas despacio y con el mayor cuidado á fin de dar mucha elasticidad á los sonidos sin alterar el timbre ni la entonacion, y de obtener seguridad en la embocadura, sin lo cual no se podrá ejecutar jamas con perfeccion.

Cuando se ejecuten ya medianamente las escalas filadas en redondas, se unirá á su estudio el de las escalas de agilidad y harpegios, haciendo cada uno primero *pianisimo*, despues *piano*, luego *medio fuerte* y ultimamente *fuerte*, hasta ejecutarlos con perfeccion en los cuatro grados separadamente, despues de lo cual se volverán á estudiar haciendo uso en cada compas de todos los *matizes* desde el *pianisimo* hasta el *fuerte*, teniendo presentes las reglas siguientes: todo paso ascendente debe ejecutarse *creciendo*, y todo paso descendente *disminuyendo*: se esceptuan de estas reglas los sonidos agudos del tercer registro, que deben crecerse con sumo cuidado para evitar que sean duros y chillones, y los sonidos graves del primero que en general deben tratarse con plenitud. Tambien se pueden invertir dichas reglas haciendo los pasos ascendentes *disminuyendo* y los descendentes *creciendo*; pero esto solo como ejercicio para que la embocadura se acostumbre á todo genero de modificaciones.

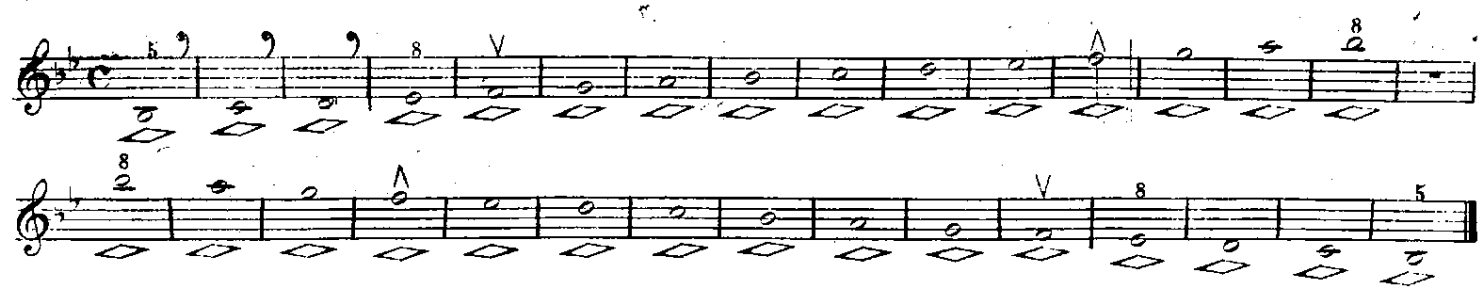
Se tendrá igualmente por regla general, que la primera nota de un grupo de dos, tres, cuatro ó mas notas ligadas debe acentuarse y servir como de punto de apoyo para ejecutar las siguientes.

TONO DE *SI* ♭ MAYOR

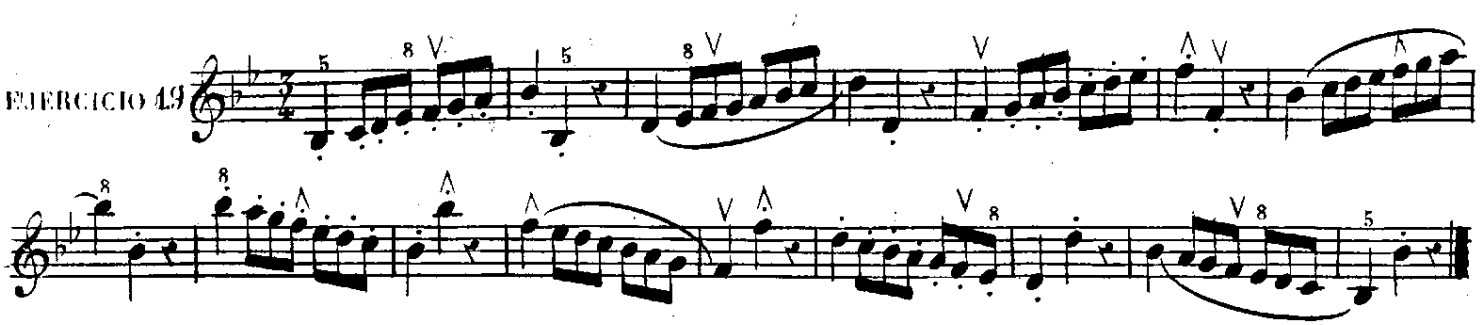
Sonidos nuevos con sus posiciones



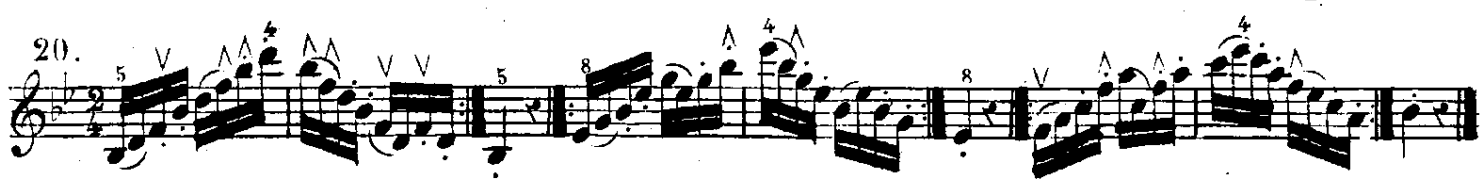
Estas seis se hacen con las mismas posiciones de Re #.



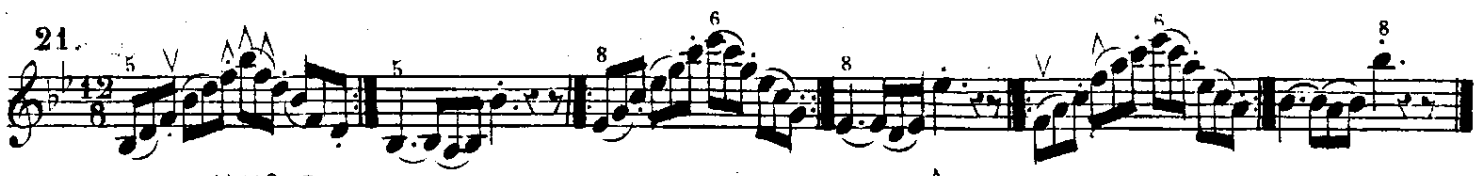
EJERCICIO 19



20.

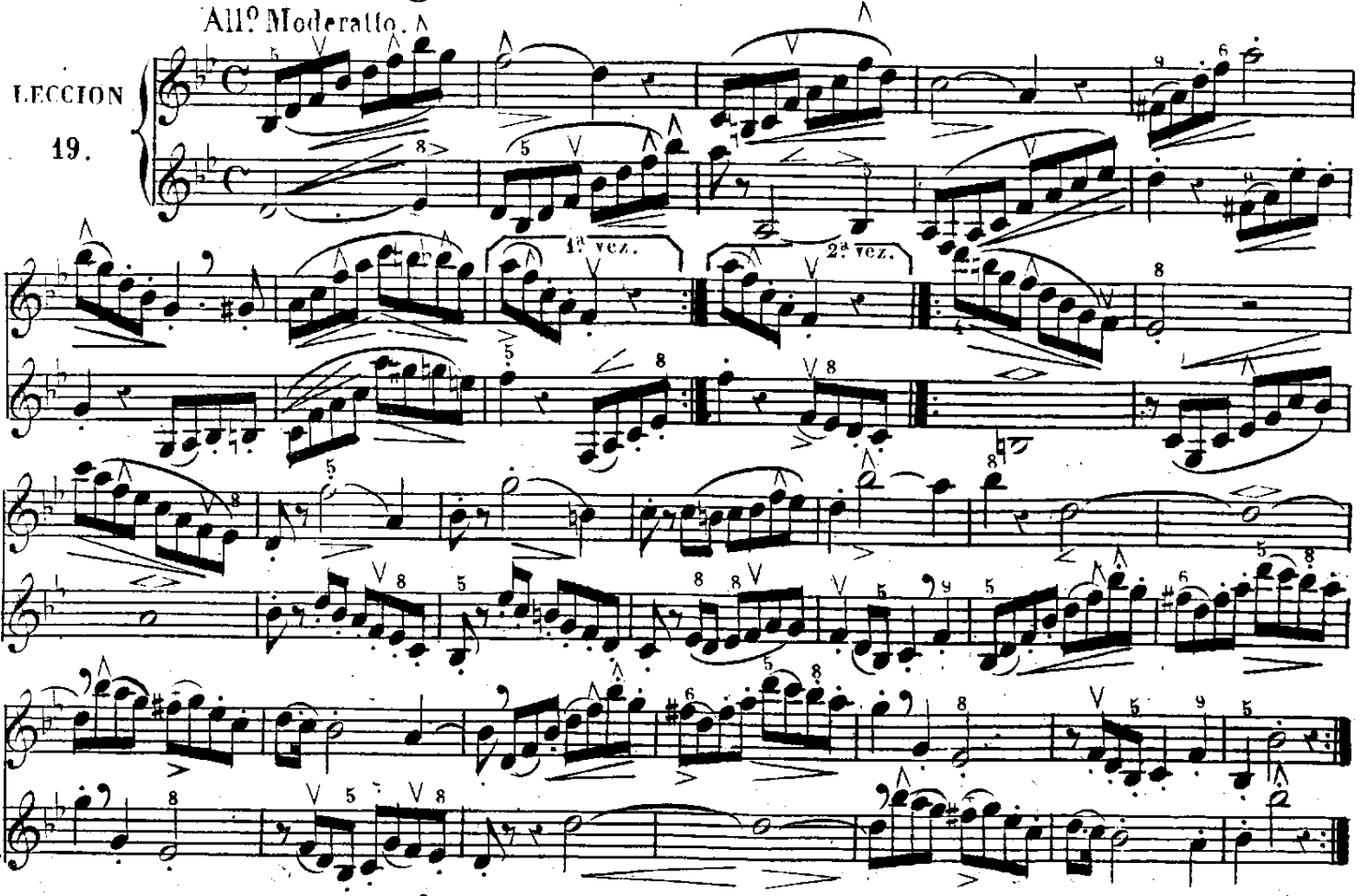


21.



All.º Moderatto.

LECCION 19.



LECCION 20.

Andantino.

legato

1ª vez.

2ª vez.

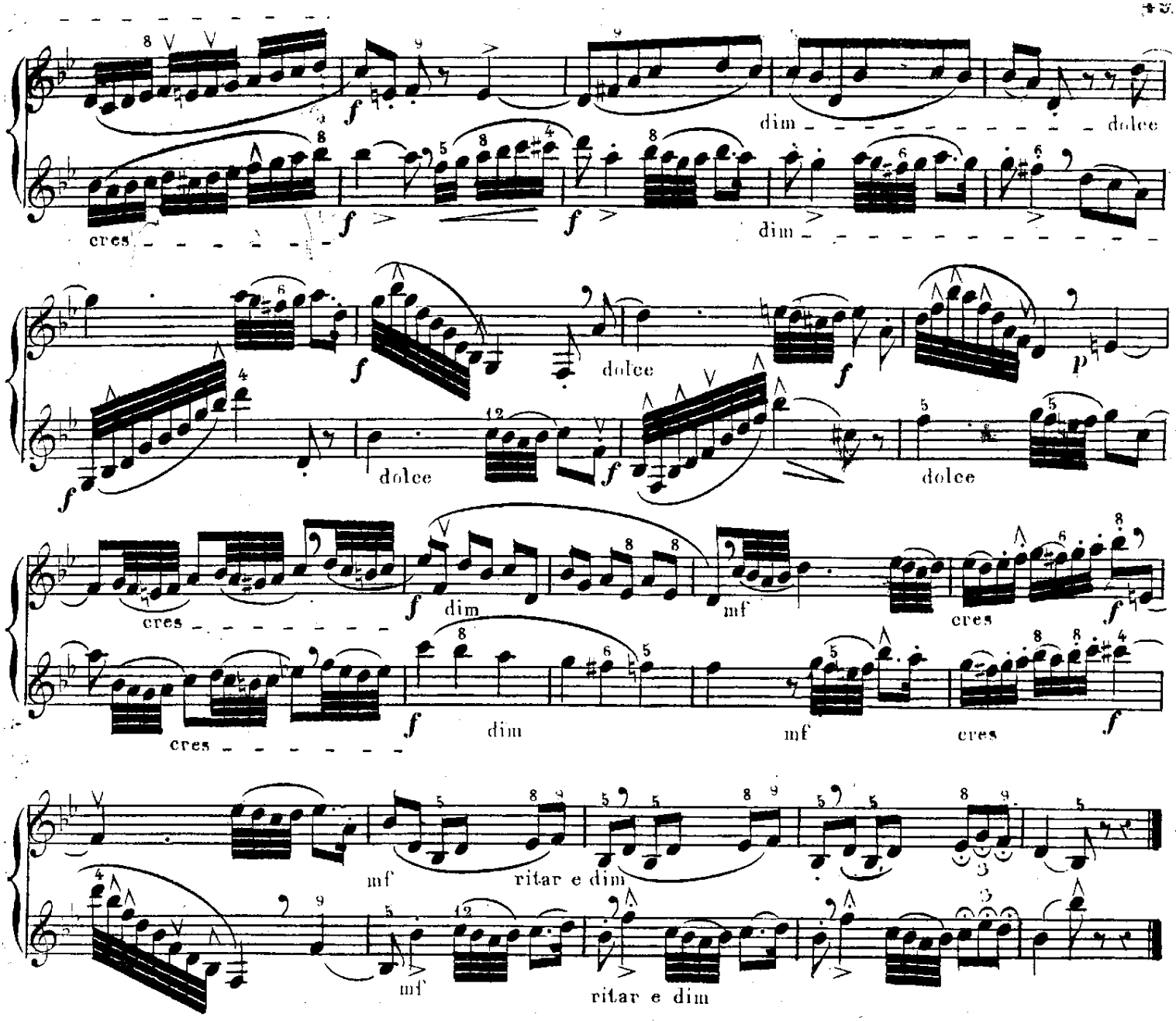
LECCION 21.

Adagio non molto.

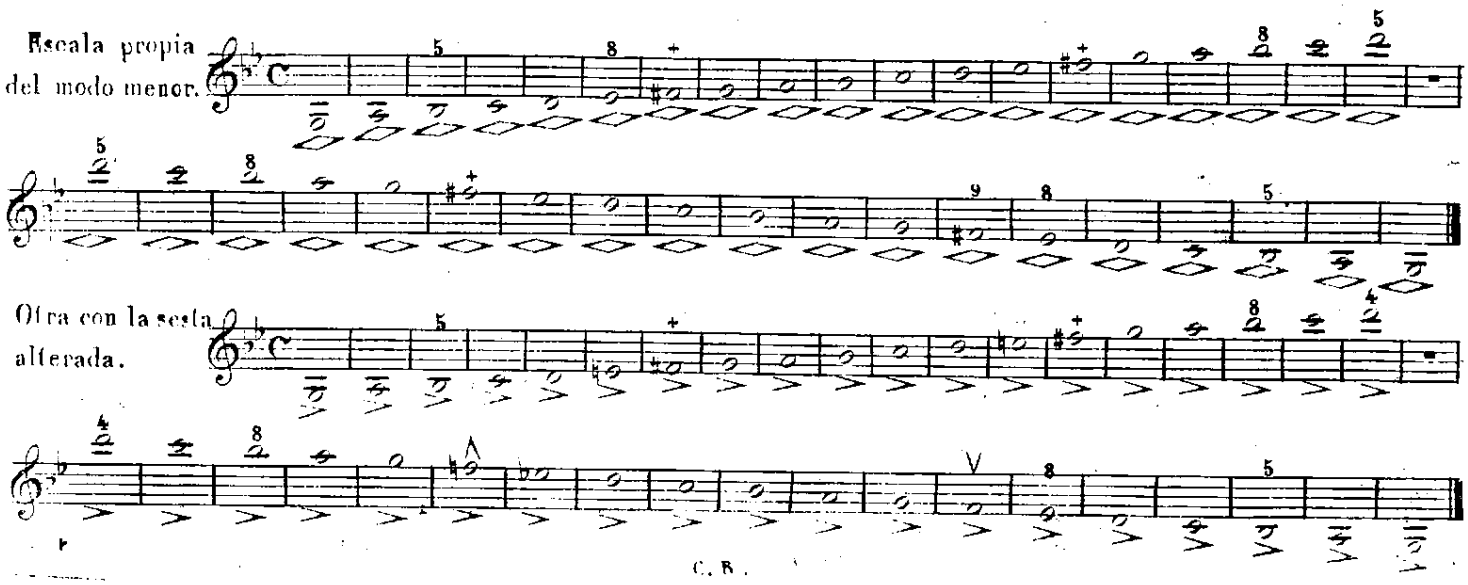
cres

dim

cres



TONO DE SOL MENOR.


Escala propia del modo menor.
Otra con la sesta alterada.

EJERCICIO 22.

23.

24.

Andante mosso.

LECCION 22.

1ª vez.

2ª vez.

p

f

p

f

f

Allegro.

Scherzo español.

LECCION 23.

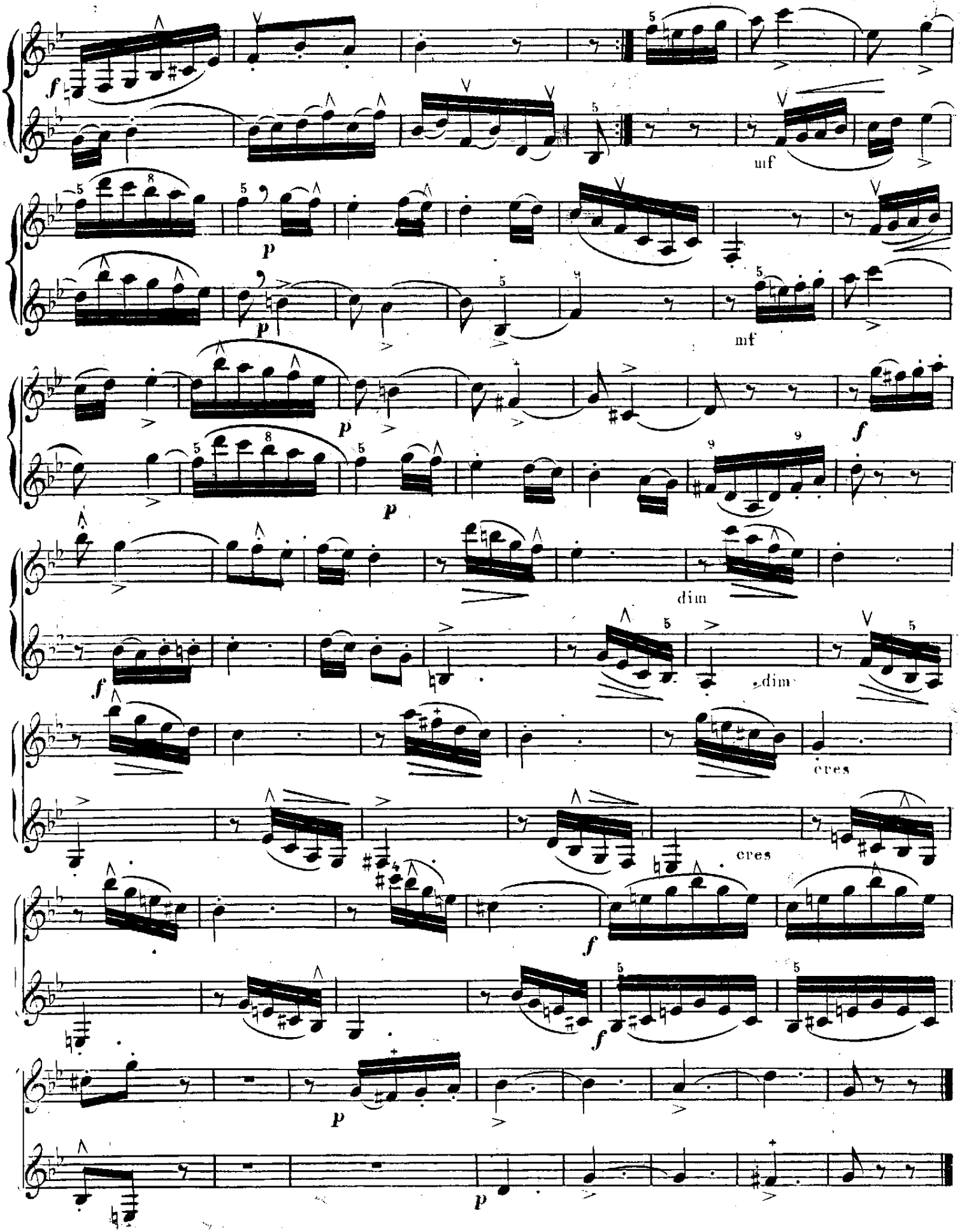
mf

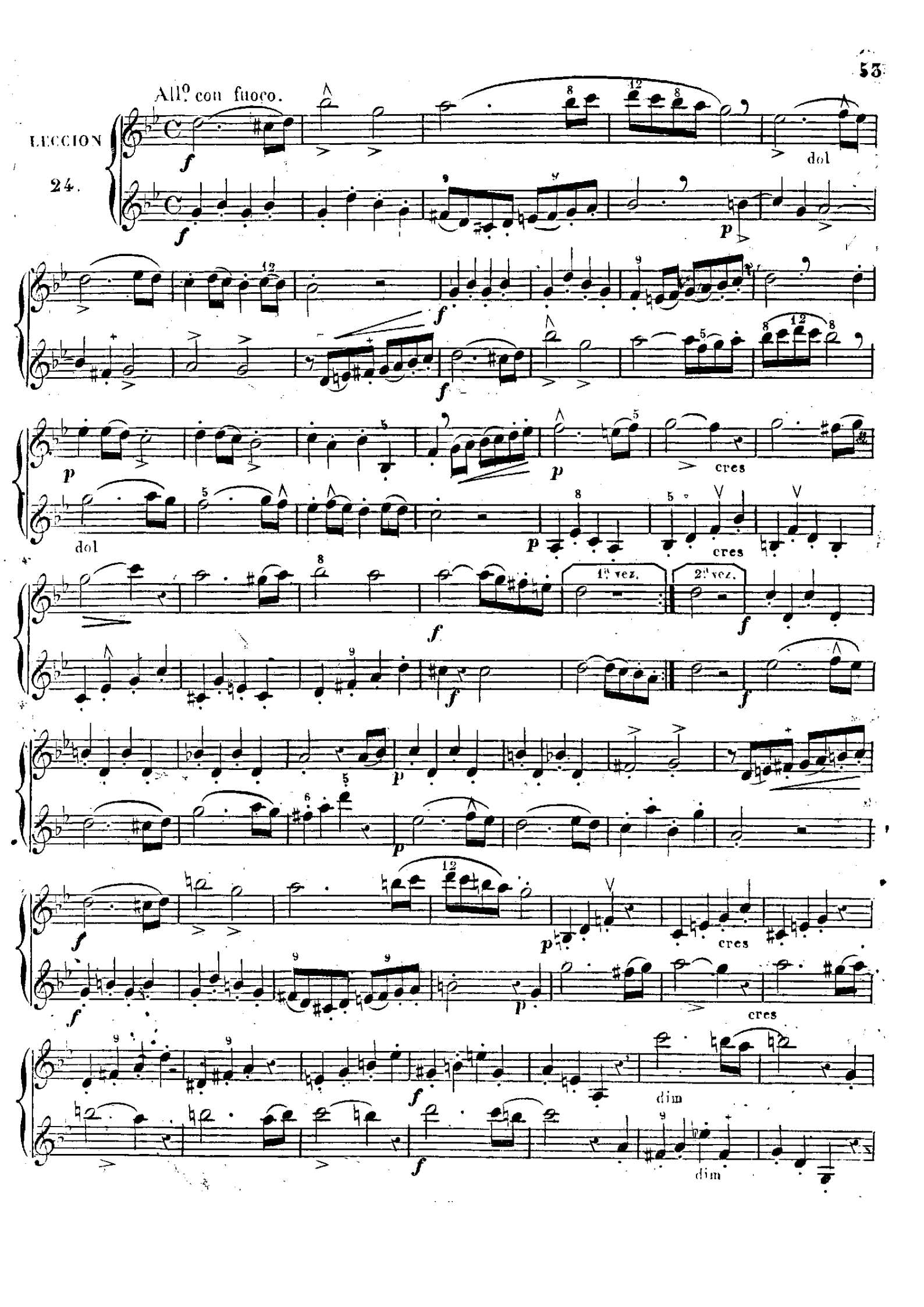
p

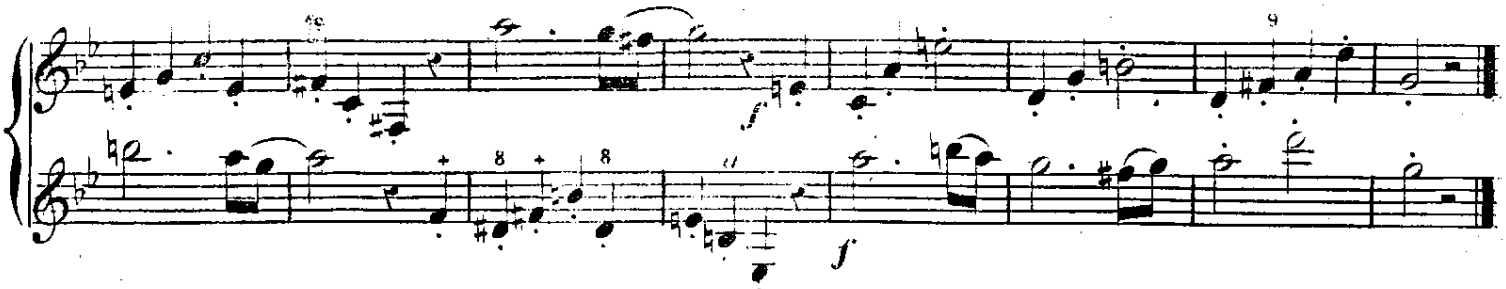
p

mf

f

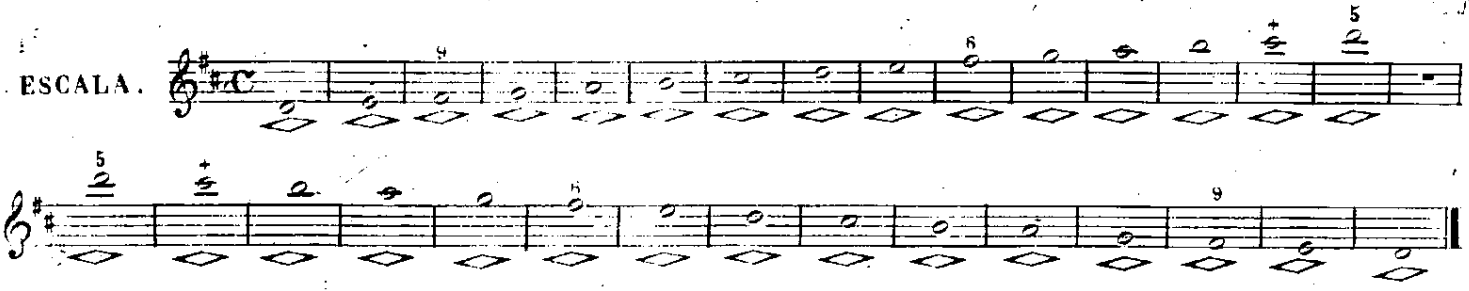

f
uf
p
mf
dim
cres


All.o con fuoco.
LECCION
24.
dol
cres
dol
cres
1ª vez.
2ª vez.
cres
cres
dim
dim



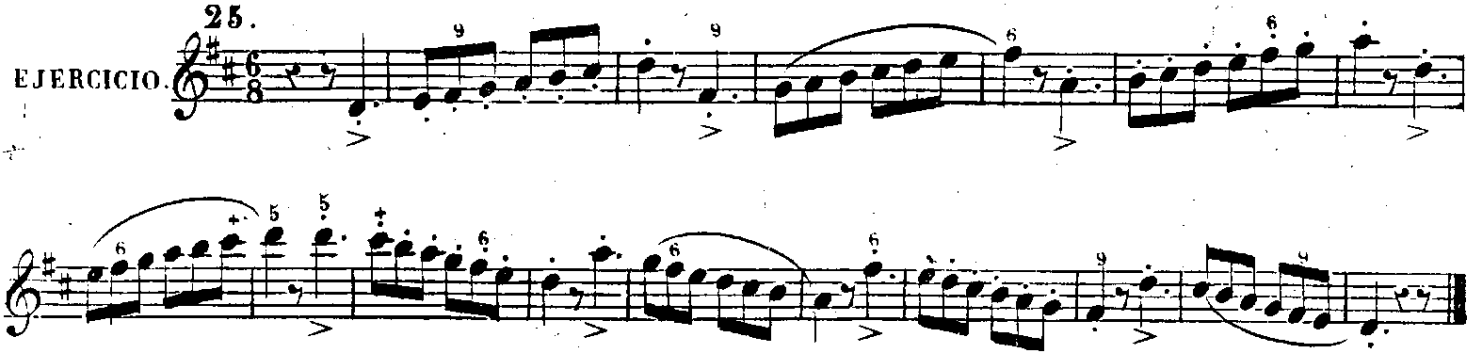
TONO DE RE MAYOR.

ESCALA.

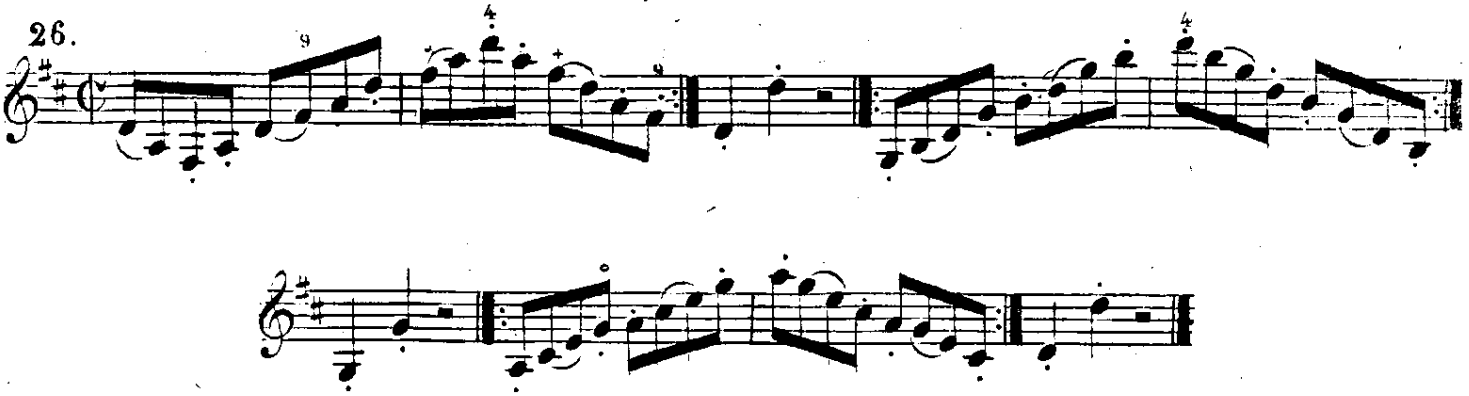


EJERCICIO.

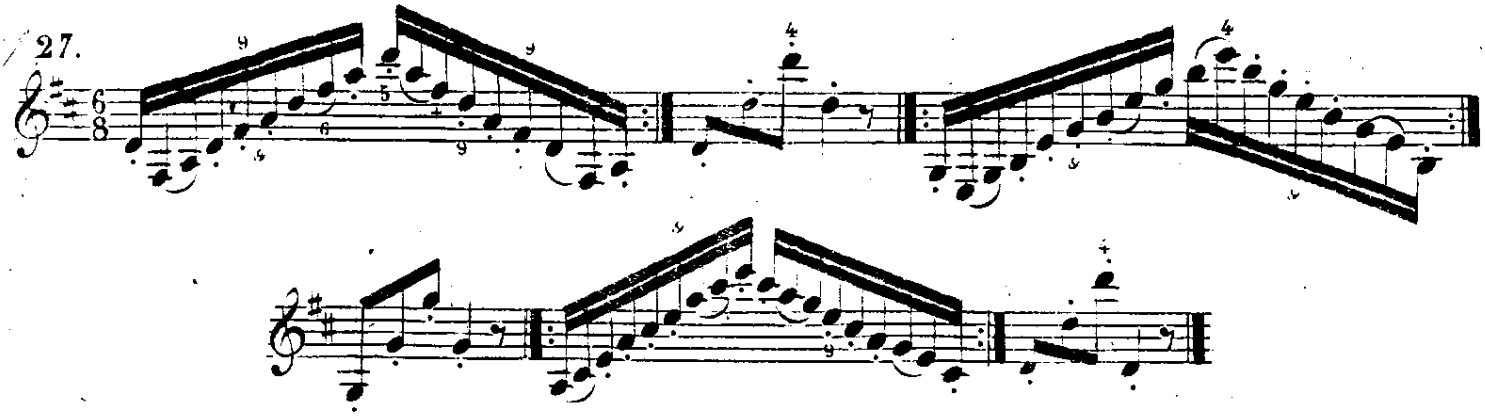
25.



26.



27.



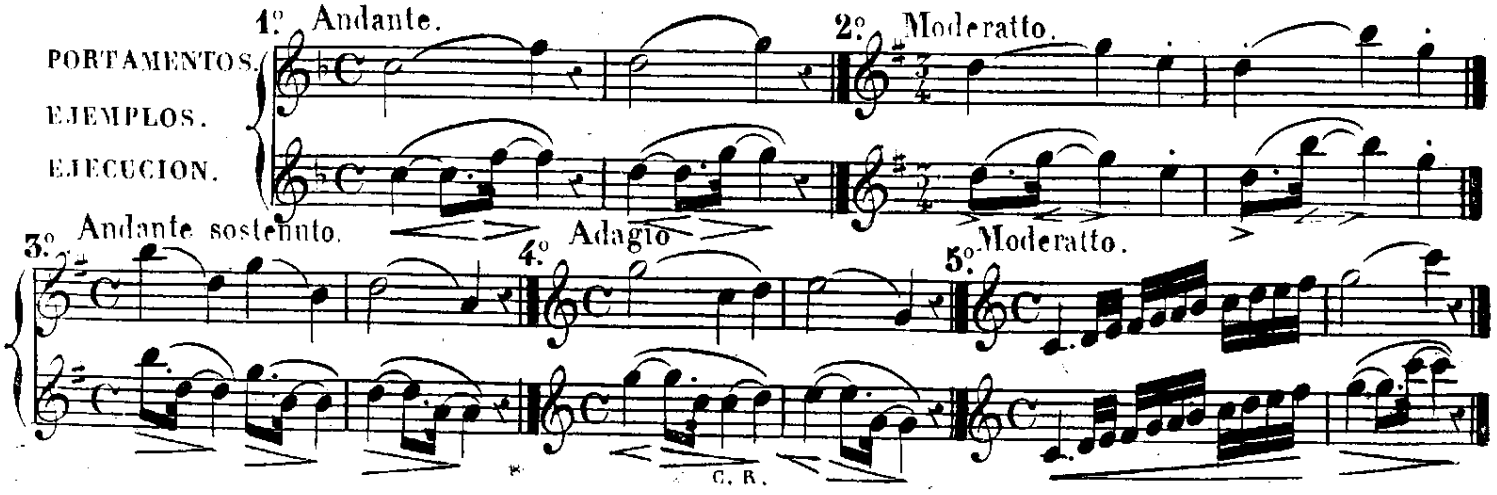
PORTAMENTOS.

La palabra *portamento* es una de las muchas italianas que se han españolizado en música, y que viene del verbo *portare*, que significa llevar ó conducir: de consiguiente su significado es *la conducion de un sonido á otro uniendolos entre sí*. El modo de efectuar esta union no es el mismo en el canto de una voz ó de un instrumento de cuerda que en el del Clarinete: en aquellos se unen los dos sonidos recorriendo varios de los intervalos que median entre ellos de un modo casi imperceptible, y en este no siendo posible verificarlo del mismo modo, se hace conduciendo el sonido con el ausilio de la embocadura, del artificio y de la intencion, y ejecutando el cambio de posicion de los dedos con mucha igualdad y sin rudeza, de modo que resulte un todo sumamente delicado y dulce. Lo que es igual en todos los instrumentos y en las voces es el modo de matizar estos dos sonidos para producir el verdadero efecto del portamento, cuyo mecanismo ha sido esplicado hasta ahora muy confusamente, diciendo, que los portamentos ascendentes se hacen esforzando y los descendentes disminuyendo: esta esplicacion, sobre ser algo inesacta y vaga, es insuficiente para que por ella se pueda comprender con claridad el modo de ejecutar el portamento, especialmente el ascendente.

El portamento ascendente se ejecuta de dos modos muy semejantes: si el 1.er sonido es de larga duracion, se empieza piano, se crece hasta el momento de pasar al 2.º y se apiana en el mismo instante de llegar á él anticipandole un poco; si dicho 1.er sonido no tiene mas de una parte de duracion de un movimiento moderado, se ataca francamente y sin dureza haciendo un pequeño creciendo al tiempo de pasar al 2.º y apianando en el instante de llegar á él anticipándole un poco. Veanse los ejemplos 1.º y 2.º

El portamento descendente se hace atacando francamente el 1.er sonido y apianandole al tiempo de pasar al 2.º anticipandole; si dicho 1.er sonido es de larga duracion, se puede empezar piano, crecerle despues y volver á apianar al tiempo de pasar al 2.º anticipandole. Veanse los ejemplos 3.º y 4.º

Hay casos escepcionales, que no todos se pueden preveer y que conviene dejar á la intelijencia y buen gusto del ejecutante, como el ejemplo 5.º en que sin embargo de ser el portamento ascendente se ejecuta disminuyendo el sonido, en razon á que le precede una escala tambien ascendente, la cual debe ejecutarse esforzando.

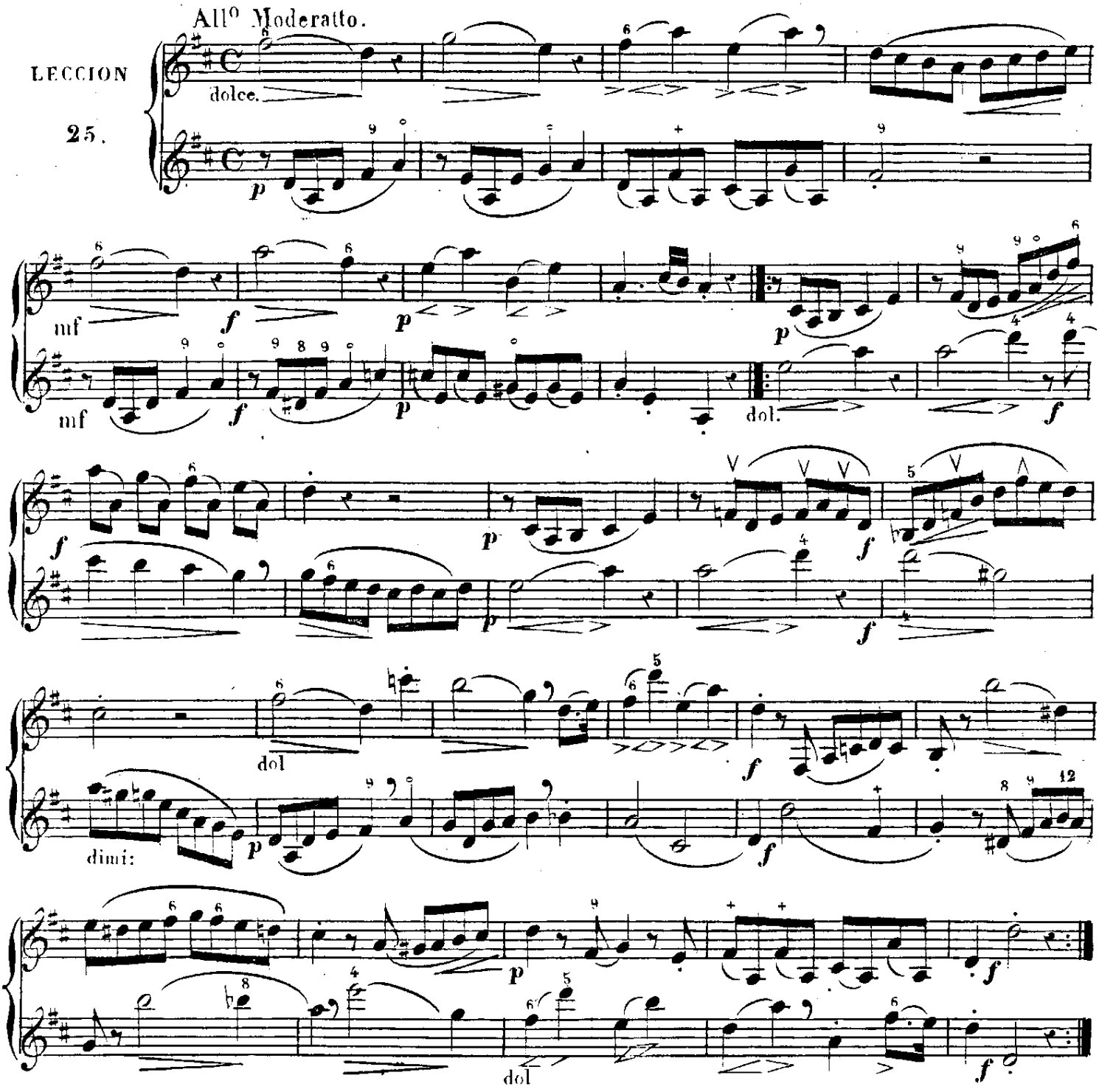


C. R.

El portamento se indica solo con un ligado, y el ejecutante puede emplearle donde lo juzgue á proposito, cuidando de no hacerlo con demasiada frecuencia para que no pierda su efecto dulce y afectuoso.

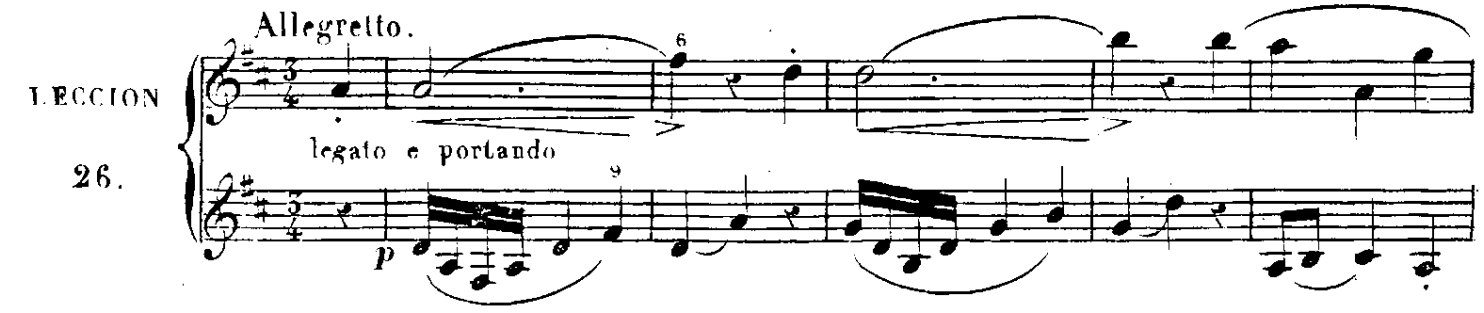
All^{o} Moderatto.

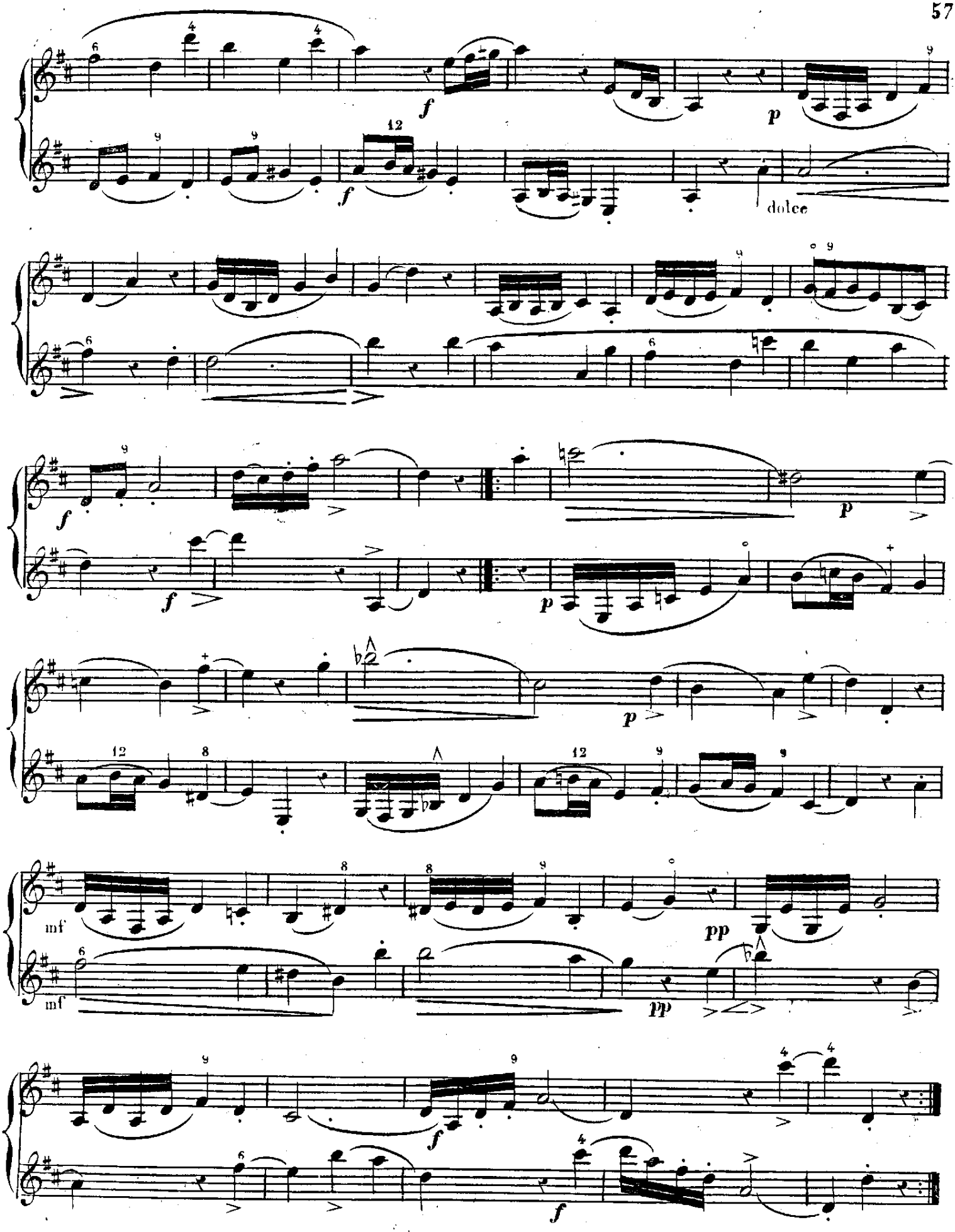
LECCION 25.



Allegretto.

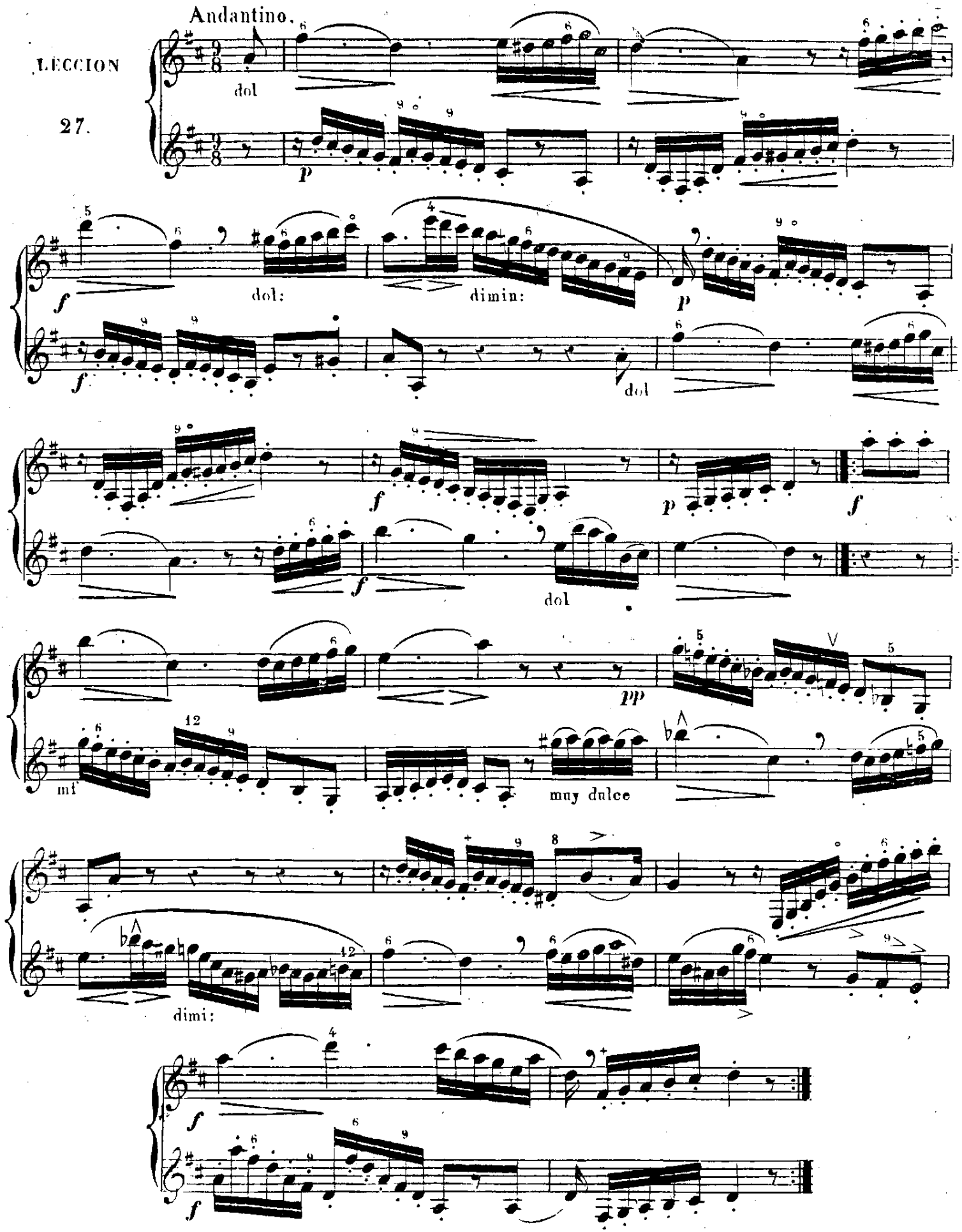
LECCION 26.




f
p
dolce
f
p
f
p
p
mf
mf
pp
pp
f
f

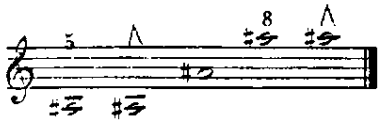
LECCION

27.


Andantino.
dol
p
f
dol:
dimin:
p
f
dol
f
p
f
f
dol
pp
mf
muy dulce
dimi:
f
f

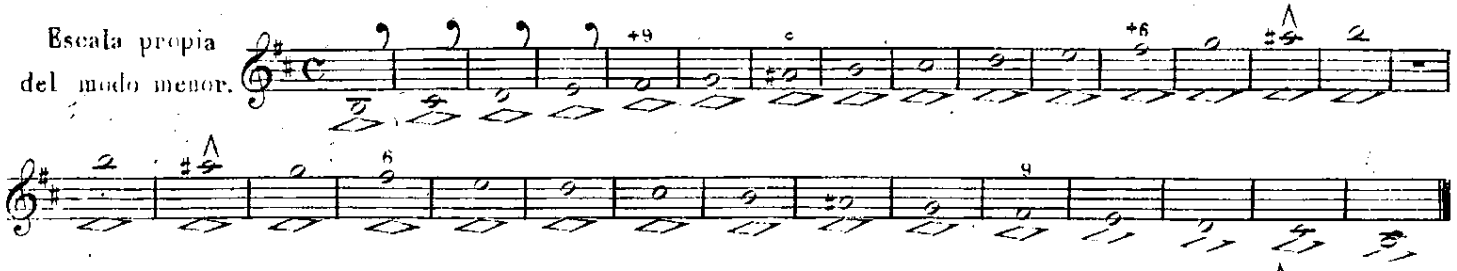
TONO DE *SI* MENOR.

Sonidos nuevos

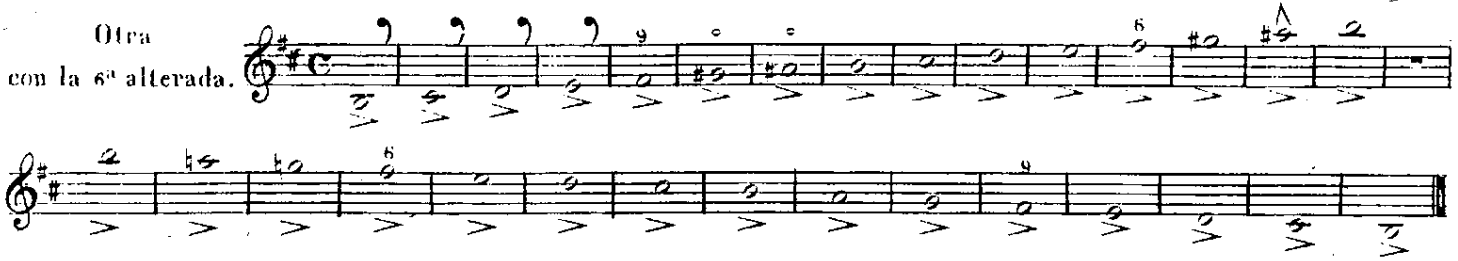


Se hacen con las mismas posiciones de *si* ♭

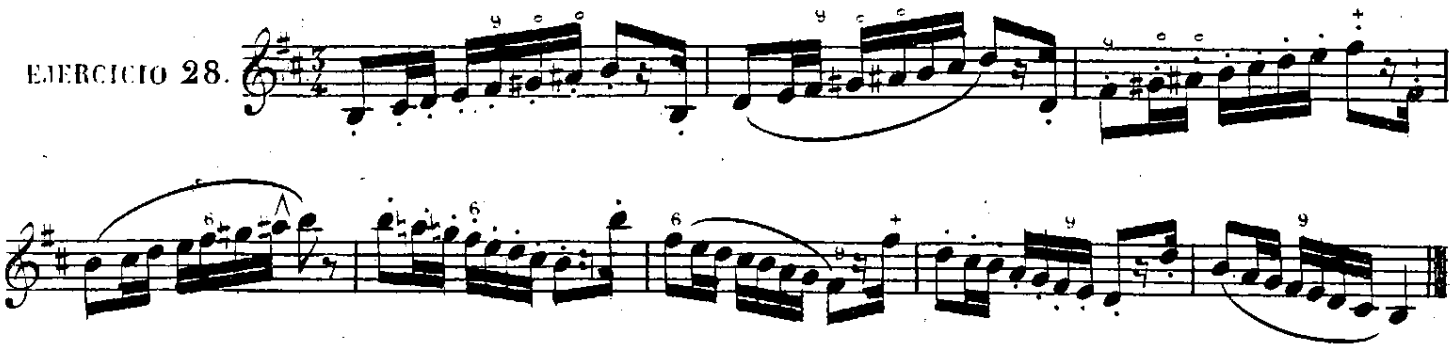
Escala propia del modo menor.



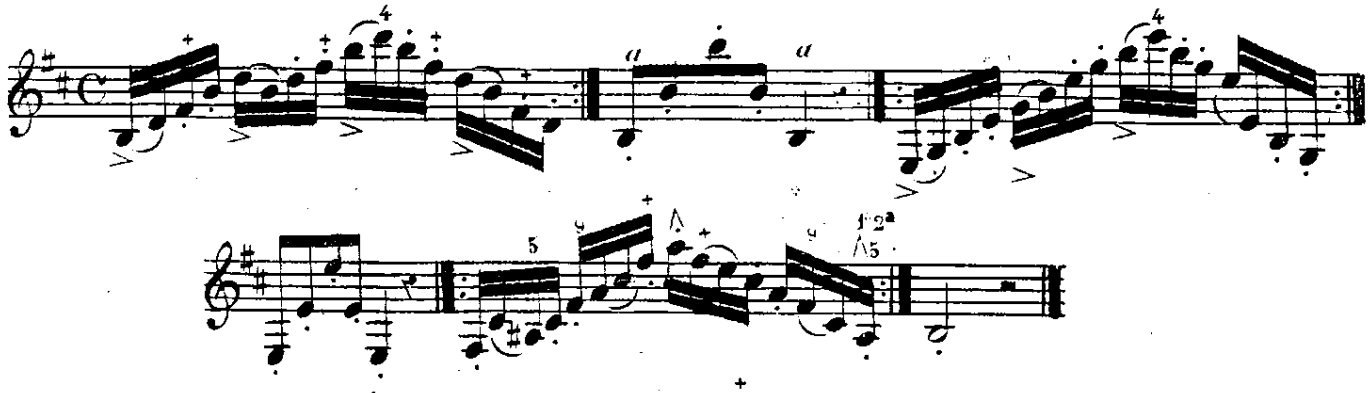
Otra con la 6ª alterada.



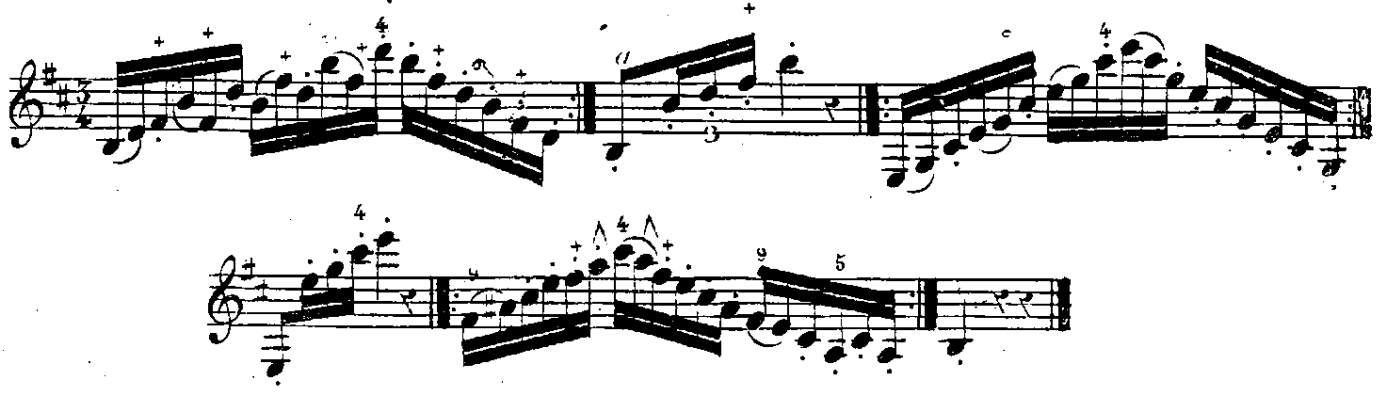
EJERCICIO 28.



29.



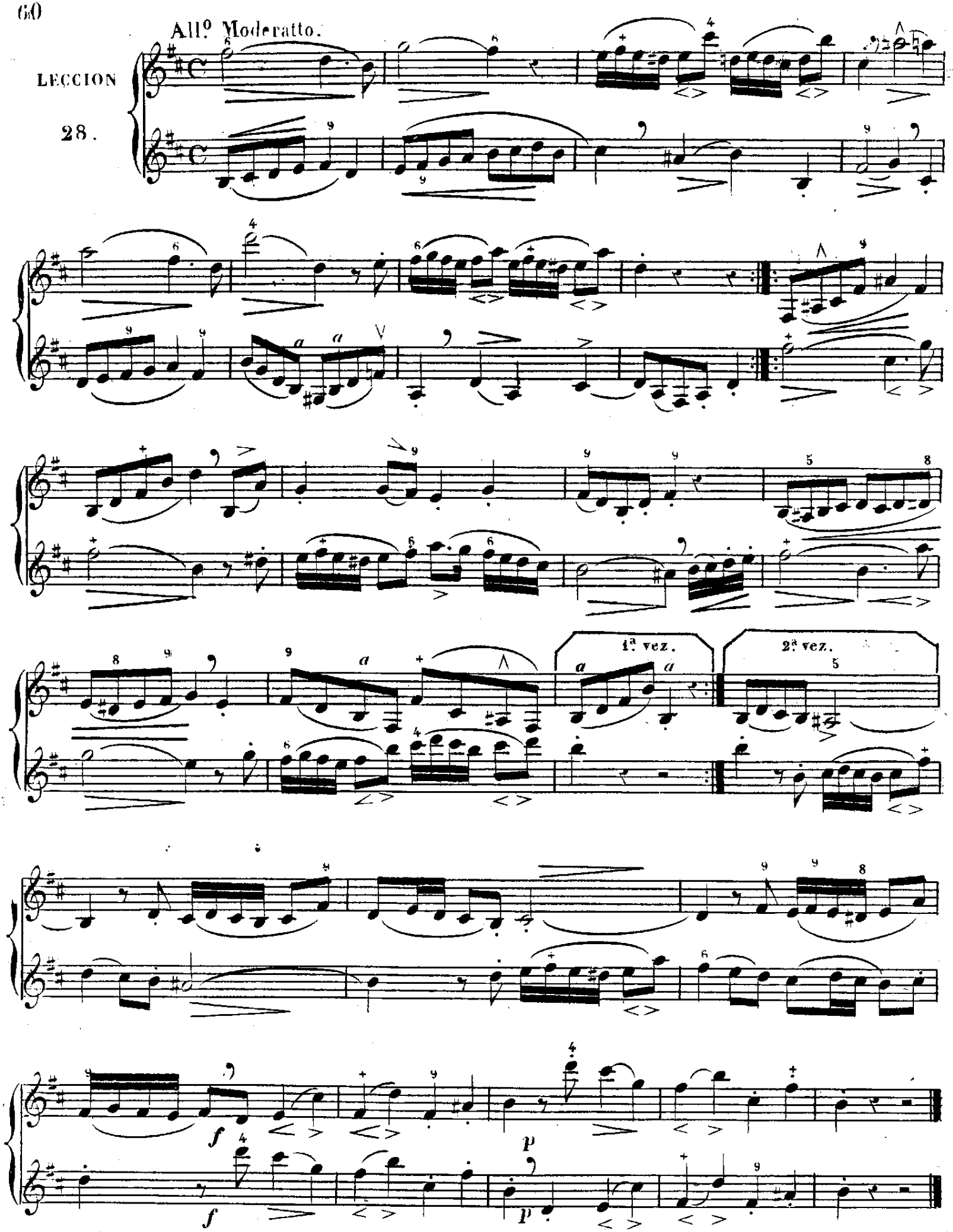
30.



LECCION

28.

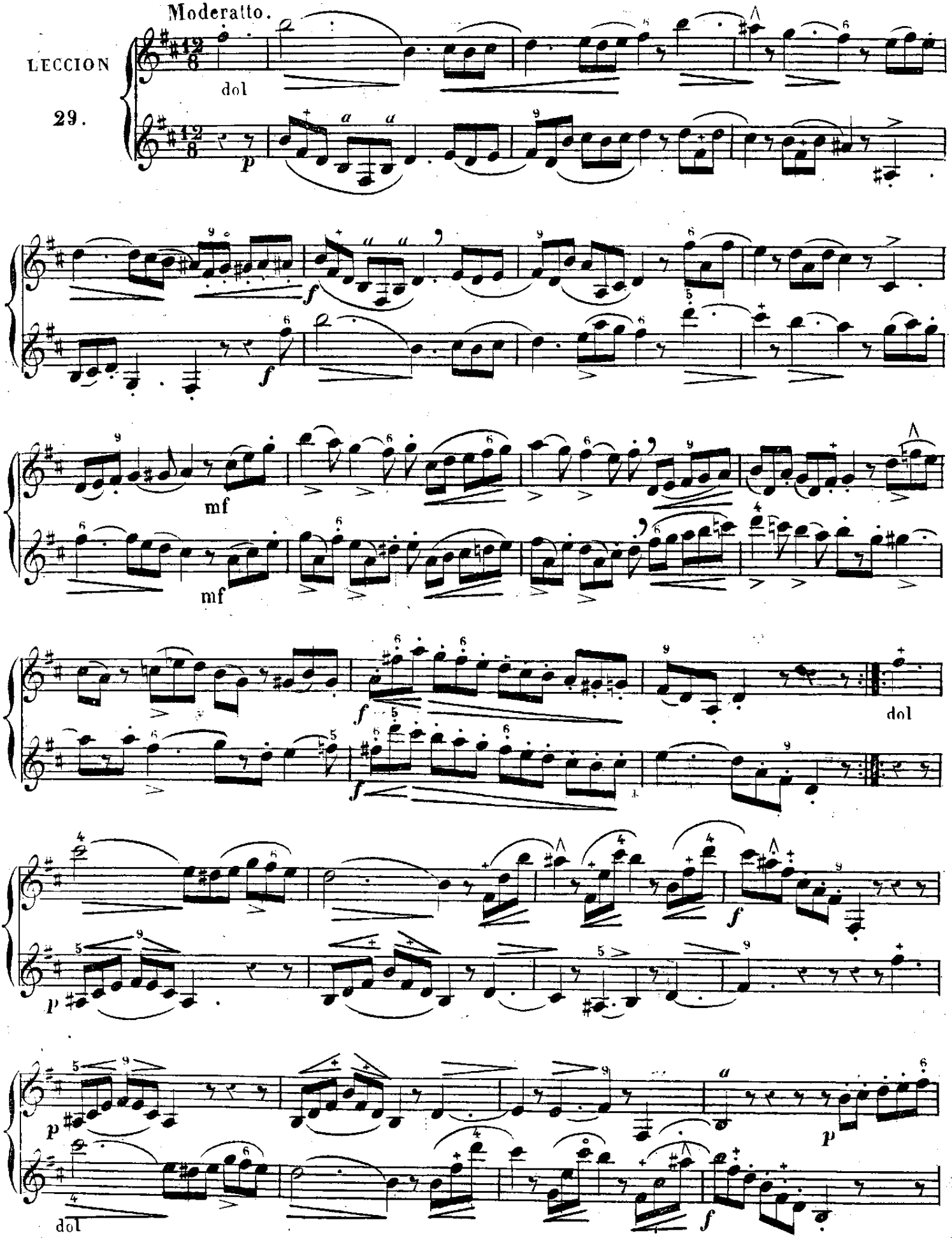
All.º Moderatto.



LECCION

29.

Moderatto.



cres

mf

mf

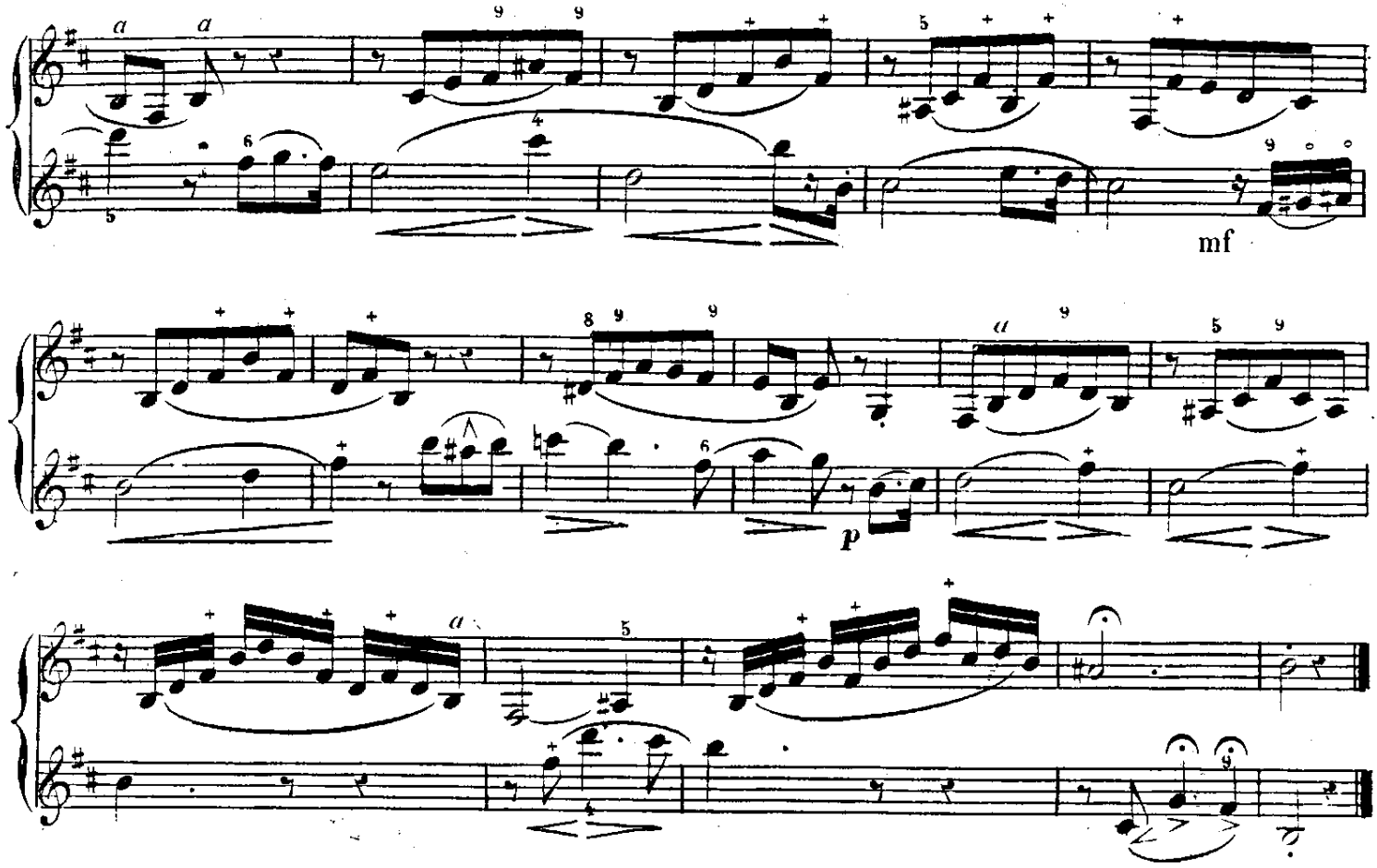
Adagio.

LECCION

30.

muy ligado y portando el sonido

del



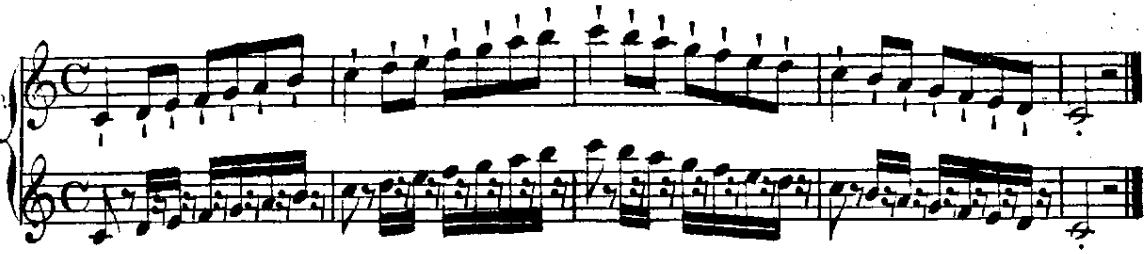
ARTICULACIONES DERIVADAS.

Ademas de las dos articulaciones que se han practicado, á las que he dado el nombre de primitivas por que de ellas se derivan las demas, hay otras dos llamadas *stacato* y *picado_ligado*

El *stacato* se indica con unos puntos largos puestos encima ó debajo de las notas, y se ejecuta dando en cada una un golpe de lengua mas breve y mas seco que en el picado, quitando á cada nota la mitad del valor que represente y pasando en silencio la otra mitad. Vease y estudiese la escala siguiente.

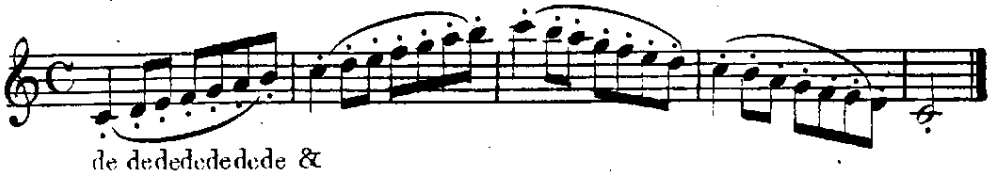
Modo de indicar el *stacato*.

Efecto que debe producir.



El *picado_ligado* se indica con puntos redondos como los del picado y una ligadura por encima de ellos, y se ejecuta tocando ligeramente con la punta de la lengua en la de la boquilla al pasar por cada nota como si se quisiera pronunciar la silava *de* ó *re* haciendo la *r* blanda como en la palabra *aire*, de modo, que se distinga bien el principio de cada nota pero sin desunirlas unas de otras. Vease y estudiese la escala siguiente.

Modo de indicar el *picado ligado*



Modo de ejecutarlo.

de dedededede &
re re rerererere &

Siendo estas dos articulaciones mas dificiles que las primitivas, no se crea que sea suficiente el haber comprendido el efecto que deben producir ni el haberlas practicado en las dos escalas que están como modelos, es preciso aplicarlas y ejercitarlas en las escalas de agilidad de los 10 tonos anteriores, hasta que se hagan con la misma facilidad que las primitivas y se distingan bien unas de otras. No hay que desanimarse con la idea de tener que volver atras, pues si bien es cierto que las articulaciones derivadas son mas dificiles que las primitivas, tambien lo és que el discipulo cuenta ahora con mas elementos que cuando empezó aquellas y las vencerá en menos tiempo del que se imagina.

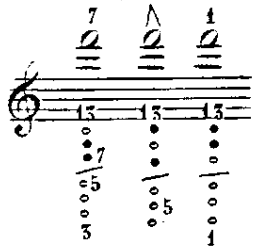
La variedad en las articulaciones, cuando está bien dirigida, dá la vida á la música, asi es que no puede haber buen colorido ni verdadera espresion donde no ecsista esta variedad ó donde esté mal dirijida.

Nota. Como esta materia y la siguiente en que se trata del genero cromatico incluyen alguna dificultad, he creido conveniente escribir las 12 lecciones correspondientes á la practica de dichas materias en los tonos que el discipulo ha practicado ya anteriormente.

GENERO CROMATICO

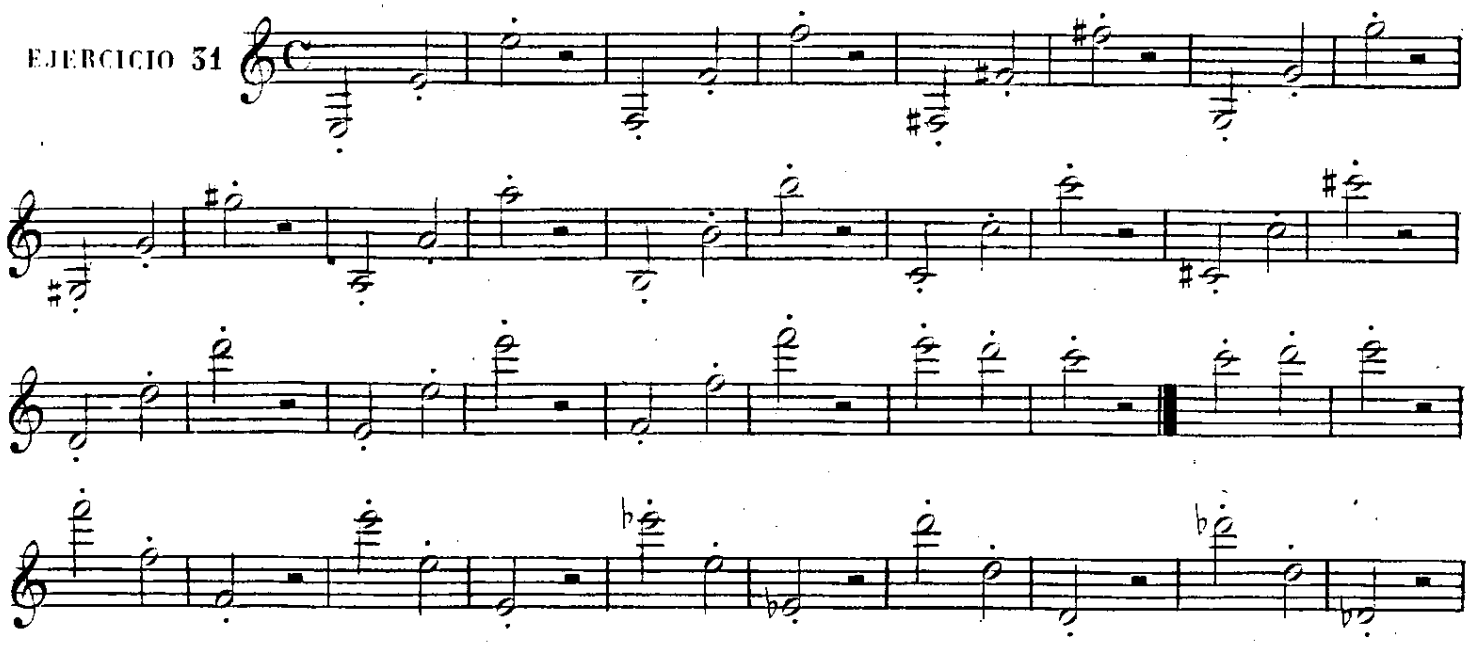
Ejercicios en toda la estension regular del Clarinete.

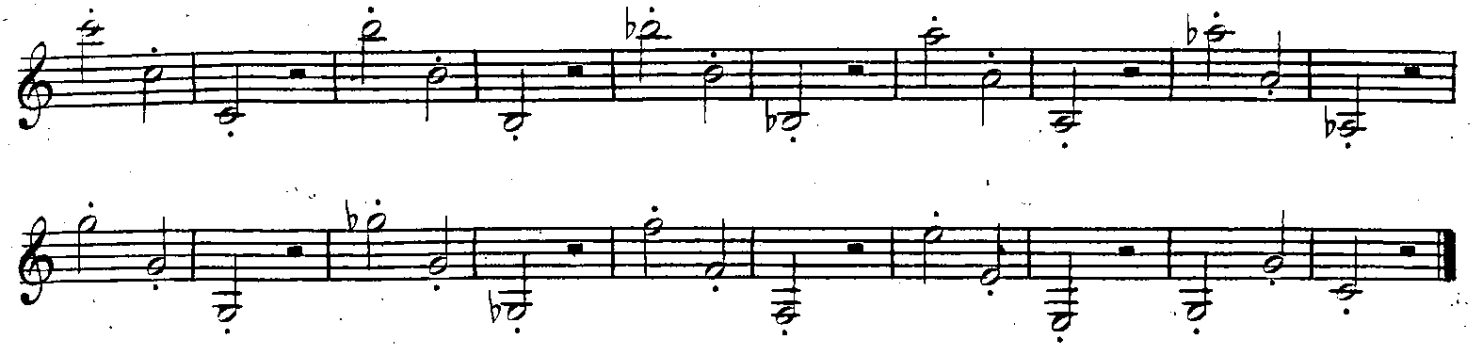
Sonidos nuevos con sus posiciones



El ejercicio siguiente se estudiará muy despacio atacando con seguridad cada nota y procurando que las octavas estén afinadas entre si; tambien se podrá hacer uso en él de los sonidos disminuidos y filados, y de todas las posiciones con que cada nota puede hacerse por lo cual no se ha indicado ninguna.

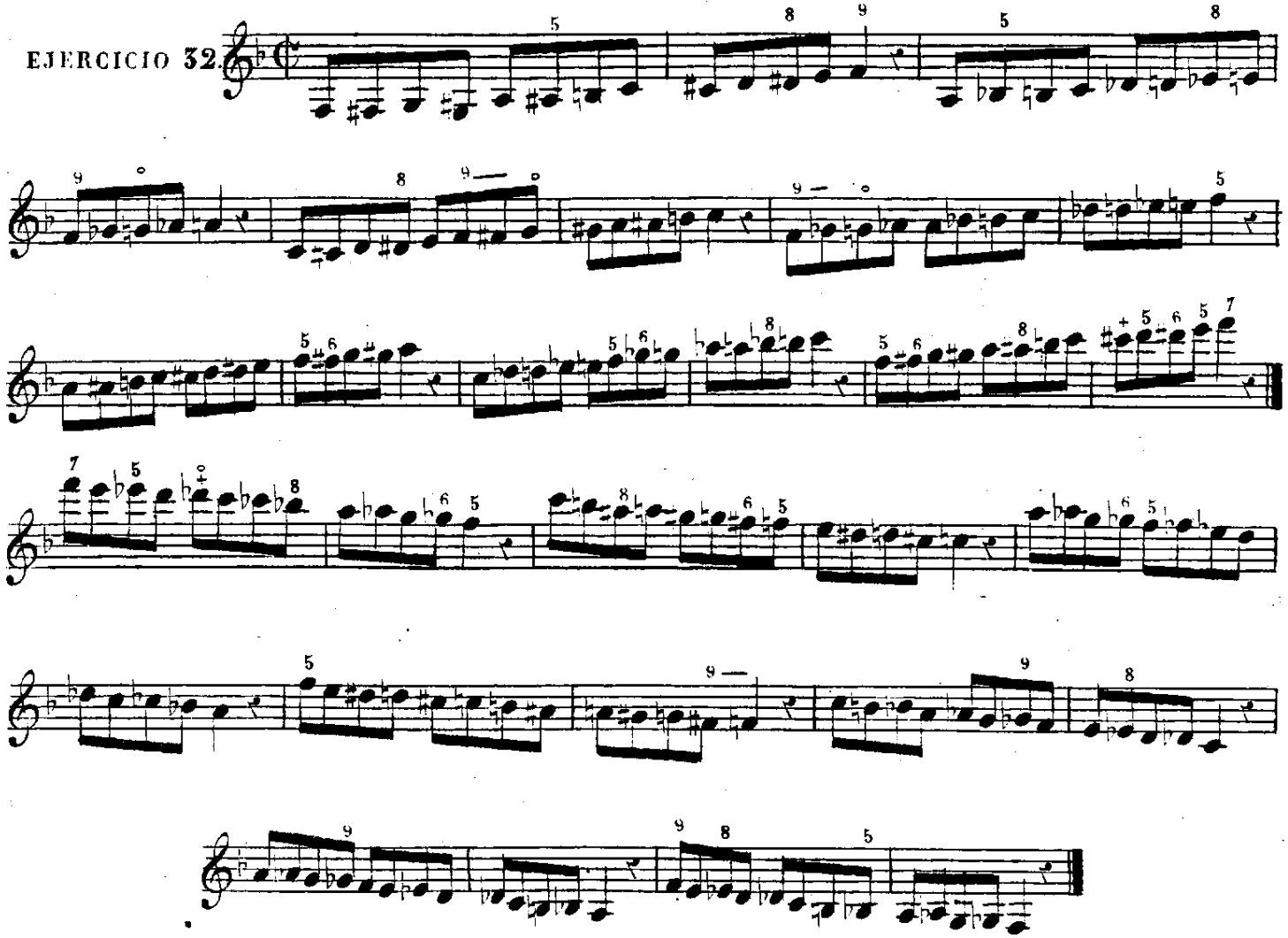
EJERCICIO 31



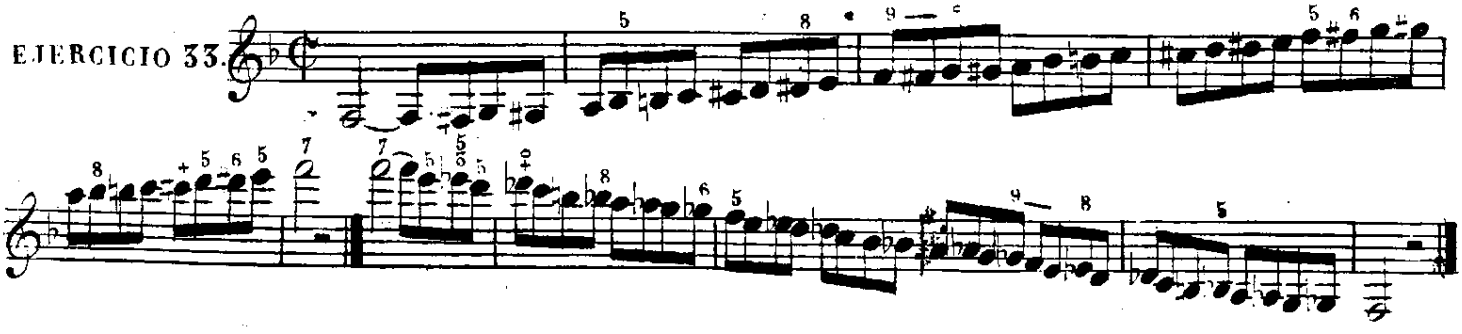


Los dos ejercicios siguientes se estudiarán haciendo uso de las cuatro articulaciones alternativamente.

EJERCICIO 32.

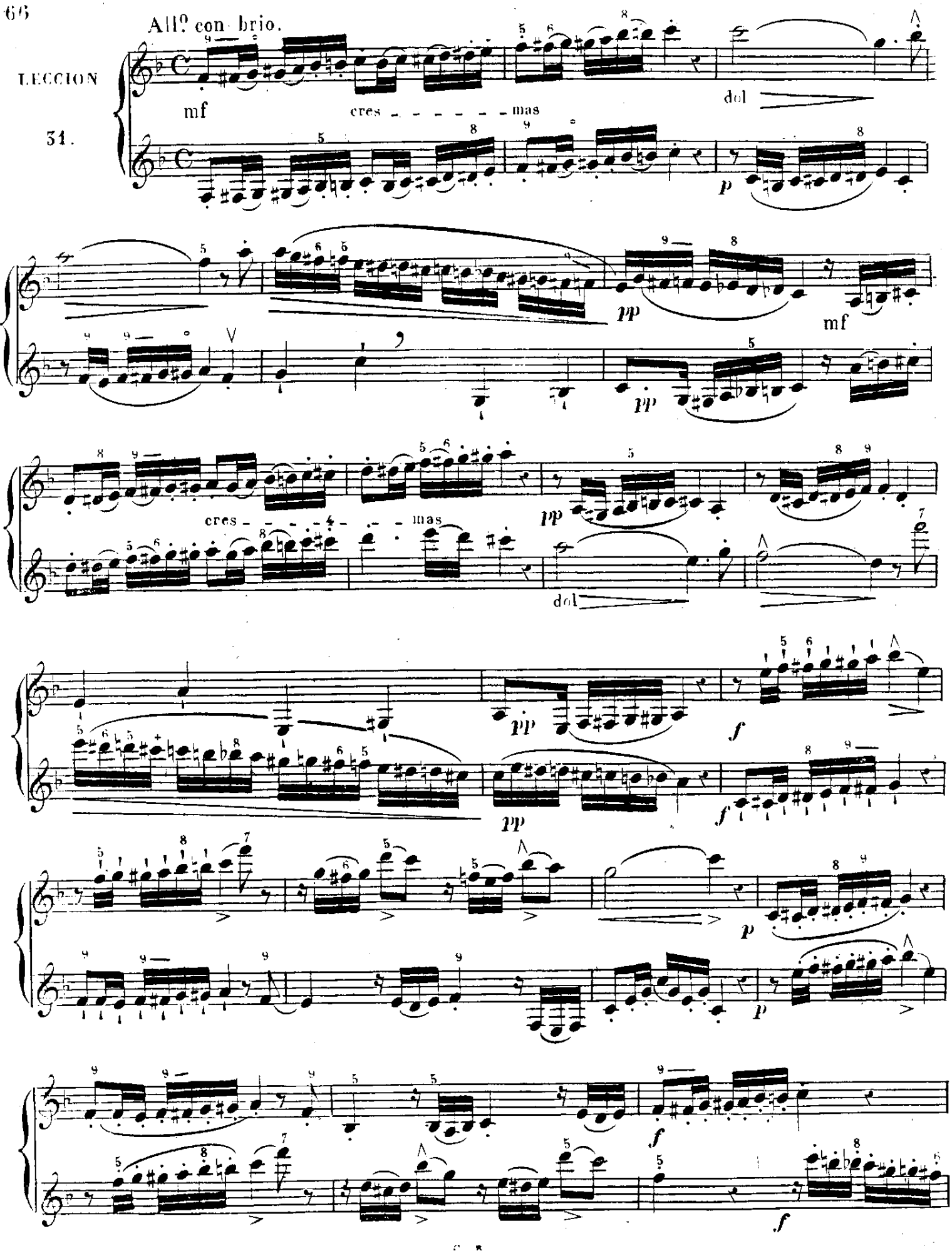


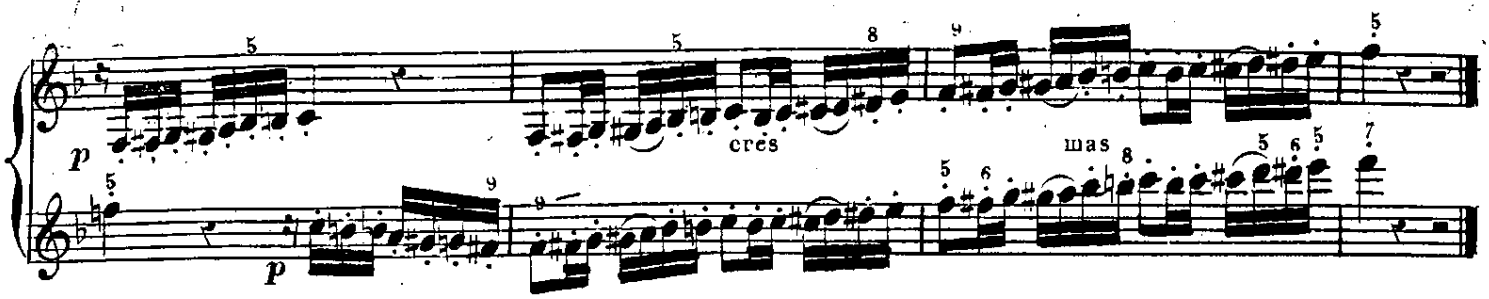
EJERCICIO 33.



LECCION

31.

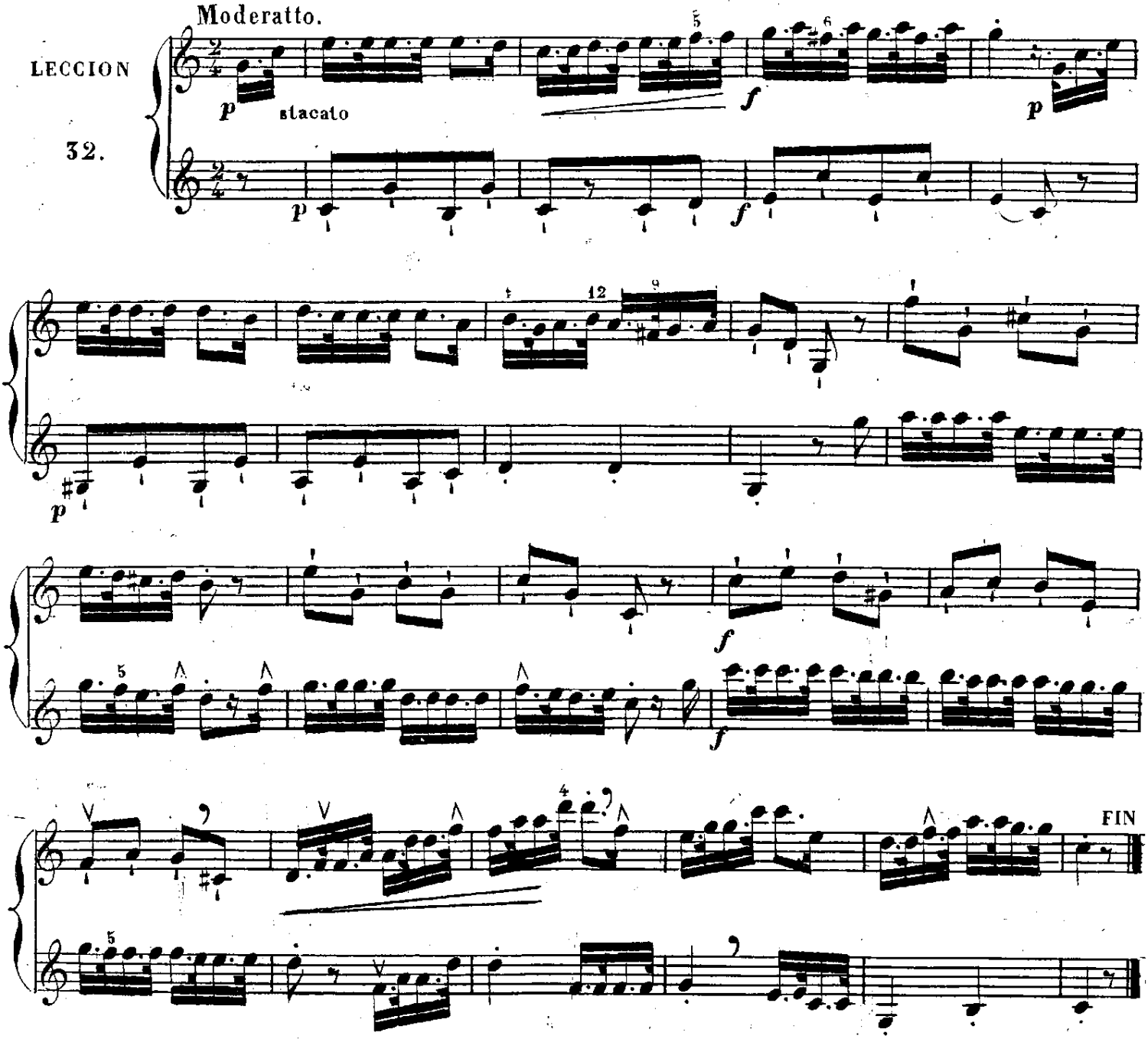

All.o con brio.
mf
cres - - - - - - mas
dol
p
pp
mf
pp
cres - - - - - mas
pp
dol
pp
f
pp
f
p
p
f
f

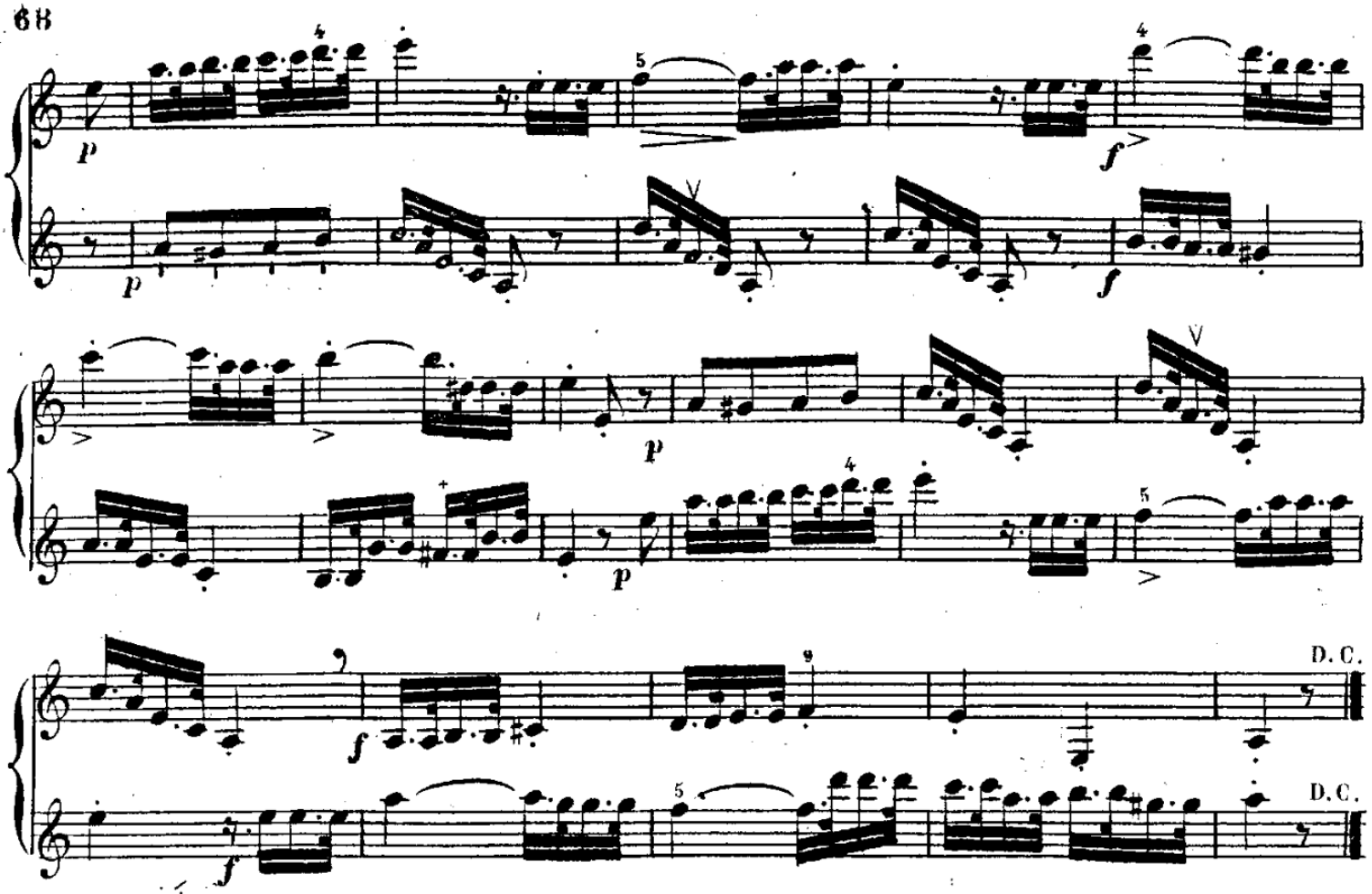


Nota Aunque otros métodos no dedican particularmente ejercicios ni lecciones para acostumbrar á la practica de sonidos de distinto valor repetidos con rapidez, en este se hallarán en adelante algunos pasos de esta especie, que deberán estudiarse con cuidado por presentar bastante dificultad. Las 2 lecciones siguientes contienen algunos de ellos mezclados con pasos cromaticos y articulaciones derivadas, cuyas tres dificultades aparecerán tambien de vez en cuando en las sucesibas.

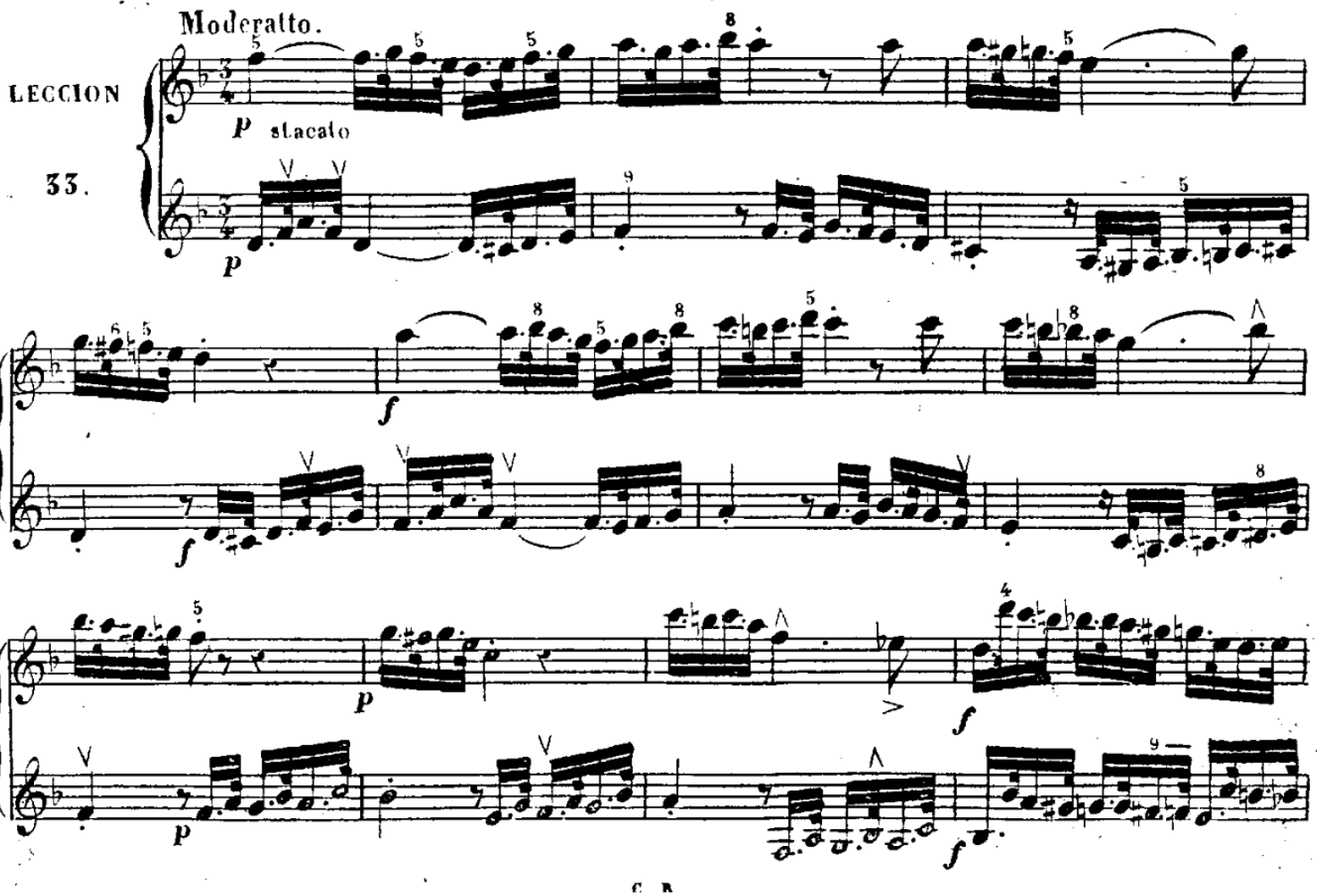
LECCION 32.

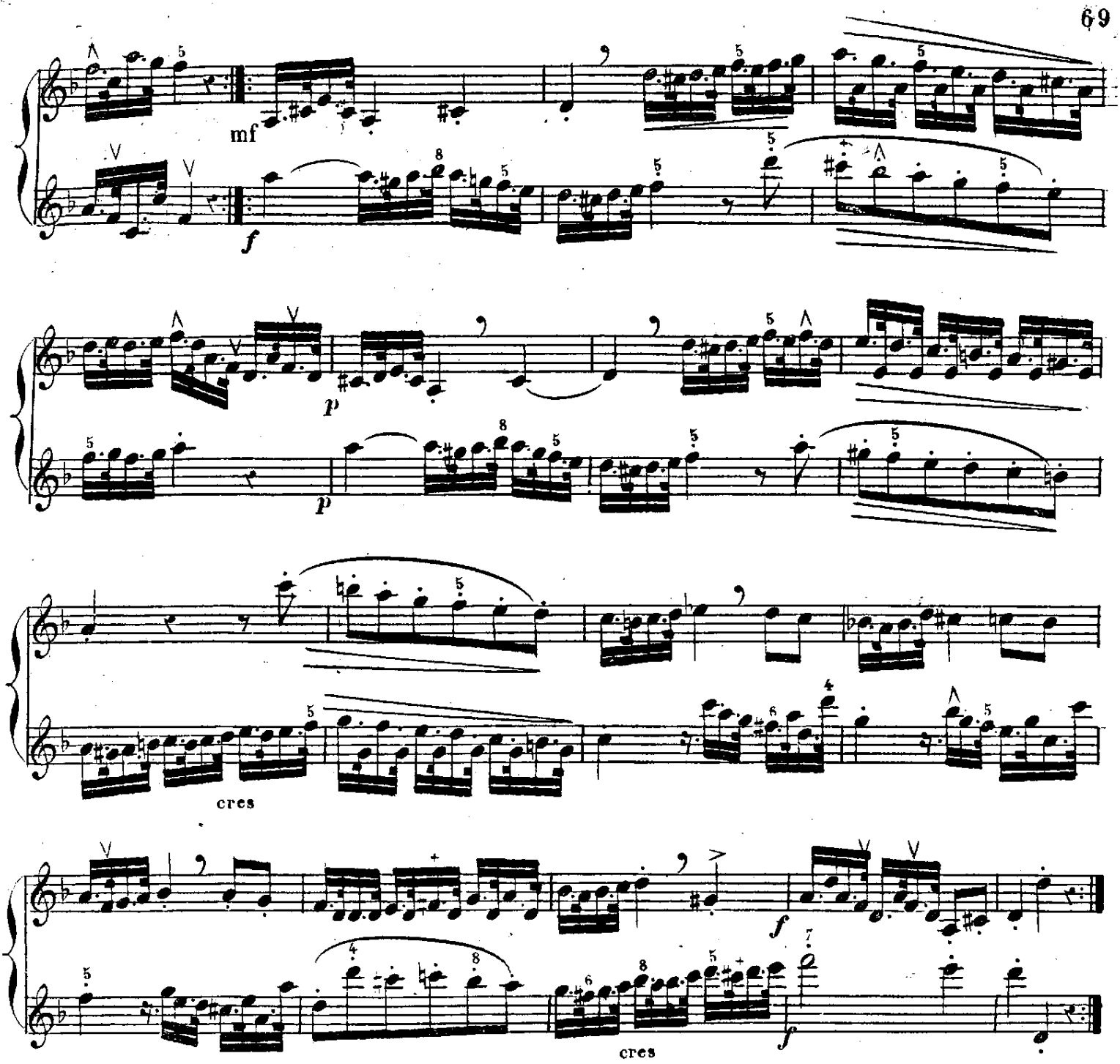
Moderatto.



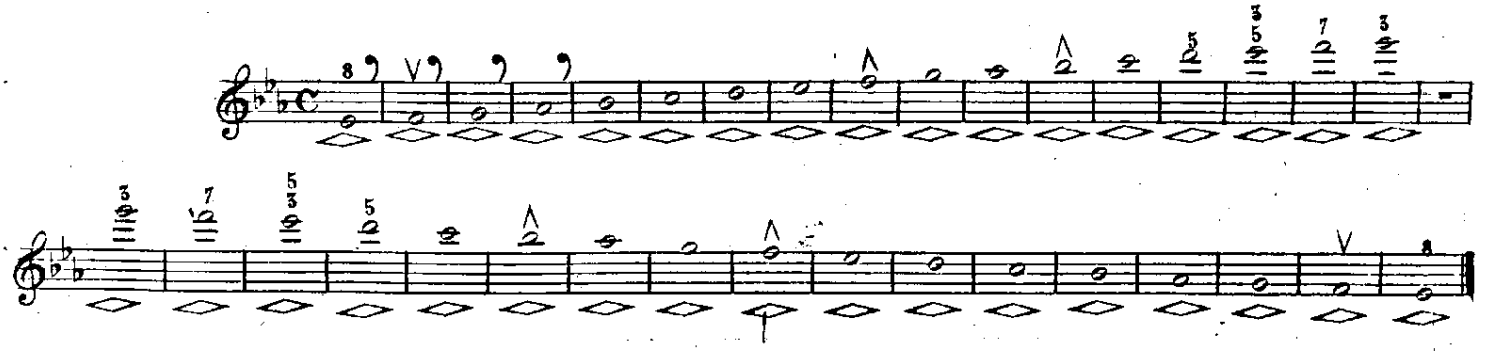


LECCION 33.

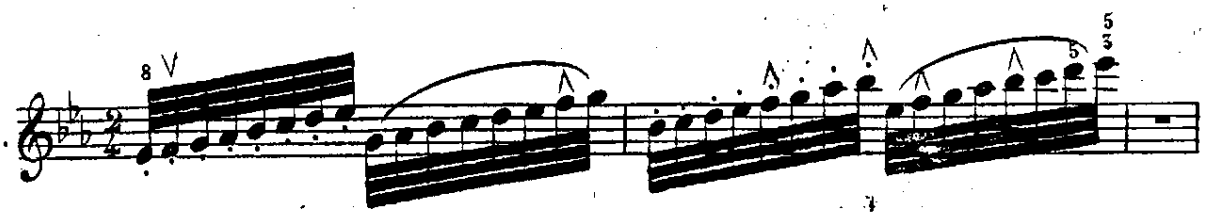




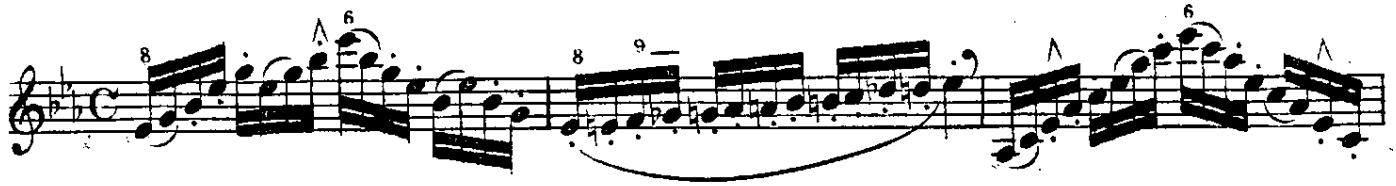
TONO DE *MI* ♭ MAYOR.



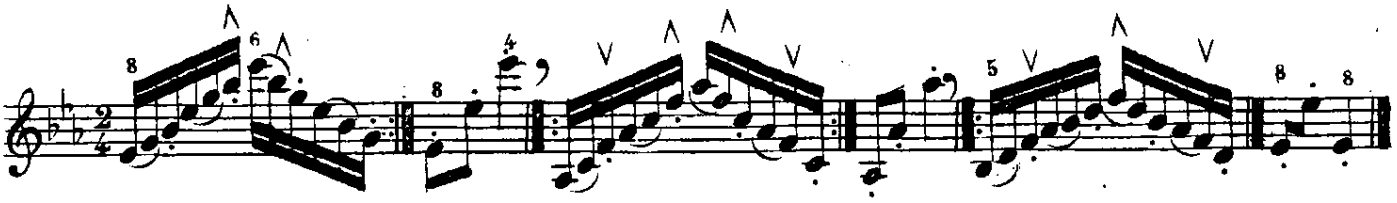
EJERCICIO 34.



35.



36.



TIEMPOS FUERTES.

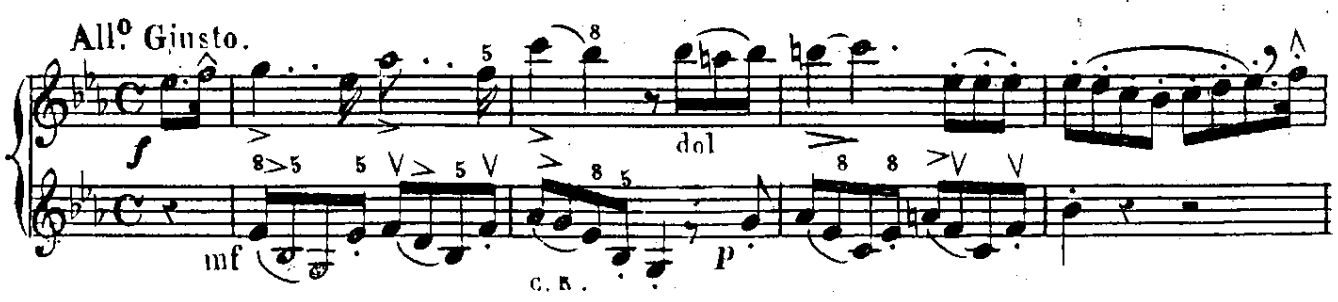
Todos los compases tienen tiempos fuertes y tiempos deviles, es decir que tienen mas ó menos interes tanto en la melodía como en la harmonía.

En el compas de dos tiempos el tiempo fuerte es el 1º y el devil el 2º En el de tres tiempos el fuerte es el 1º y los deviles son 2º y 3º En el de cuatro tiempos los fuertes son 1º y 3º, y los deviles 2º y 4º

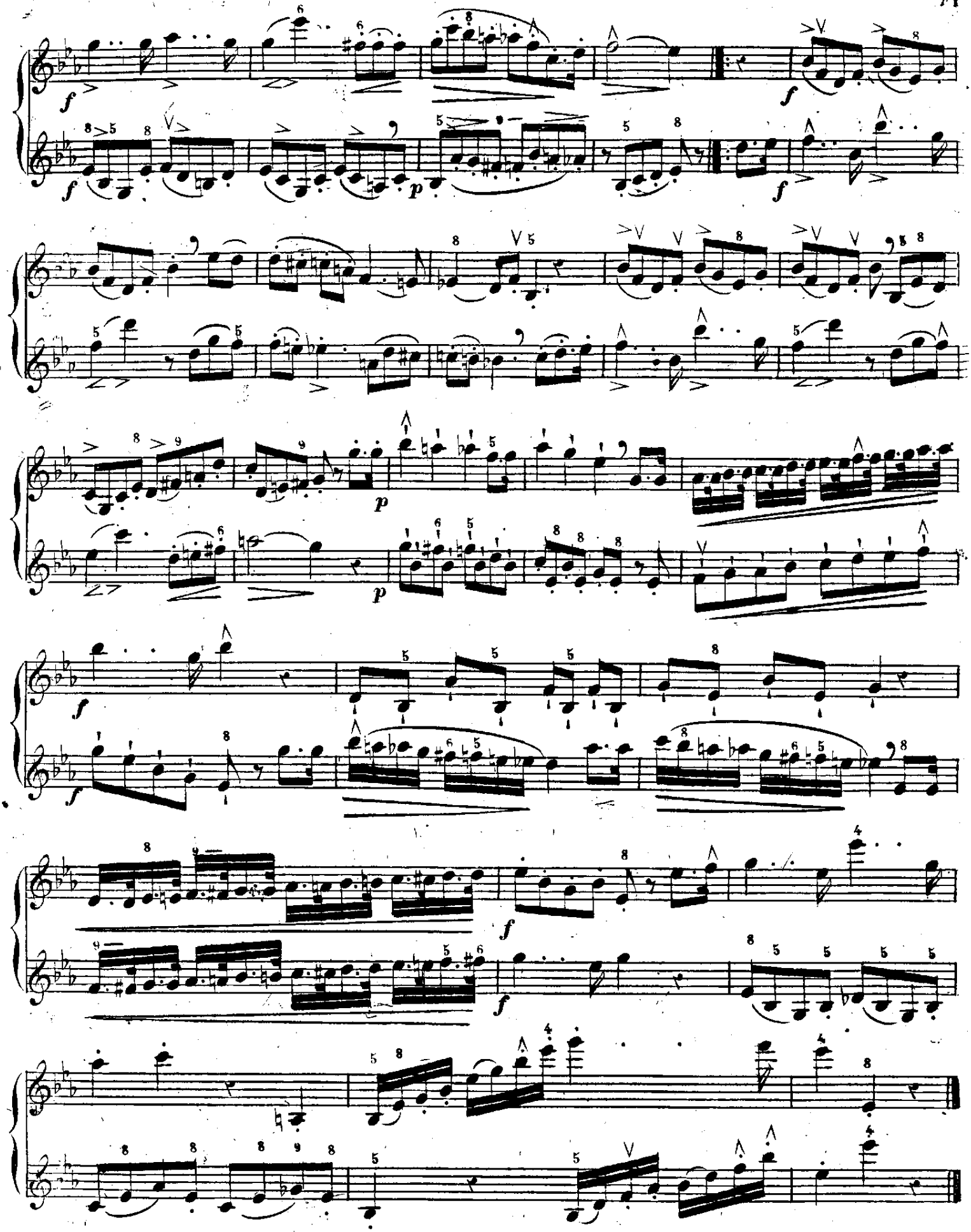
Desde el principio de una leccion ú otra pieza cualquiera deben acentuarse mas los tiempos fuertes que los tiempos deviles para determinar bien el movimiento y el rhytmo.

Cuando el *aire* ó movimiento del compas es muy lento como el *Adagio* y el *Largo*, es tiempo fuerte la 1ª mitad de cada parte y devil la 2ª, y si el valor está repartido por tercios es fuerte el 1º y deviles el 2º y 3º

LECCION 34.

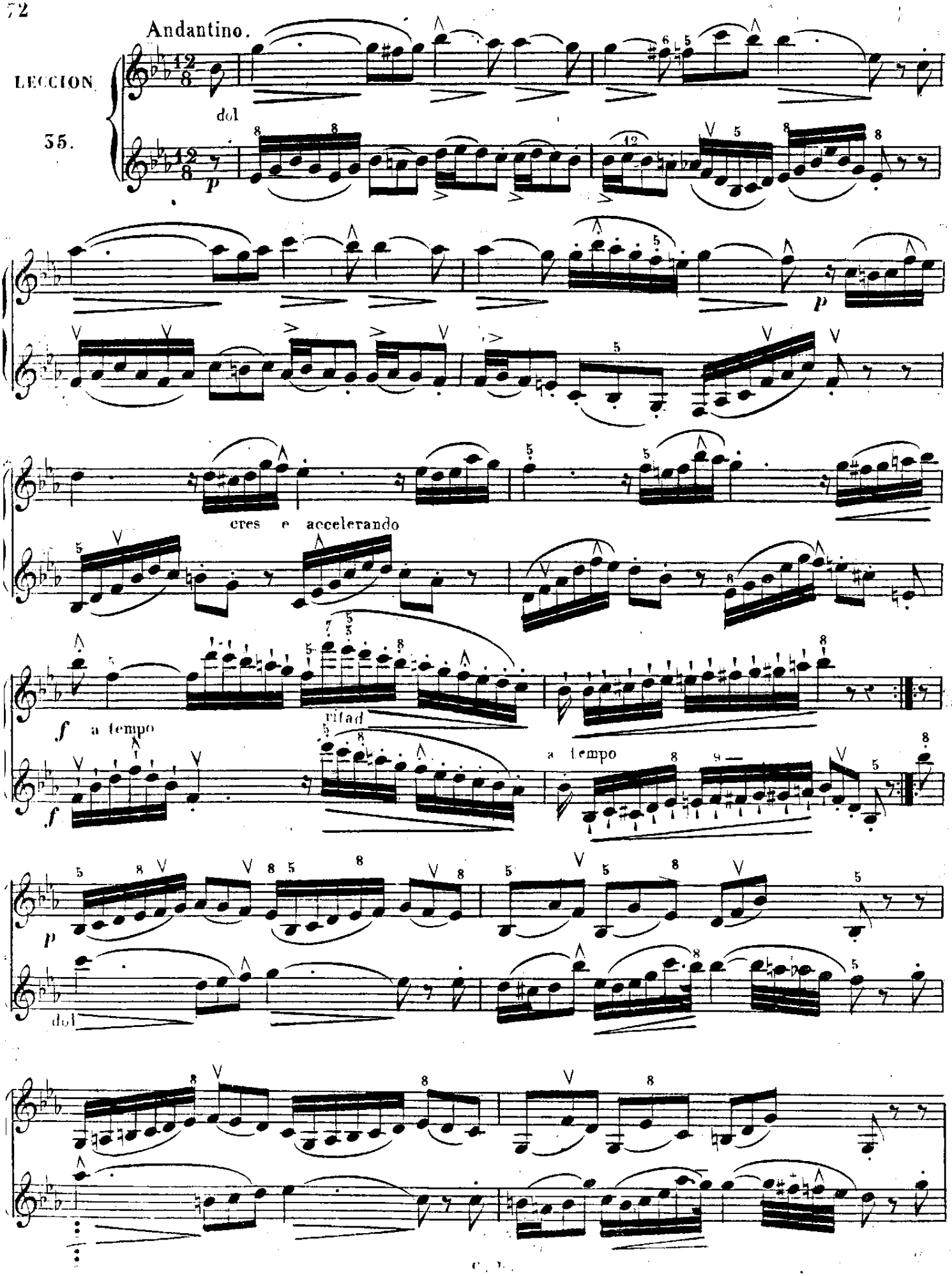


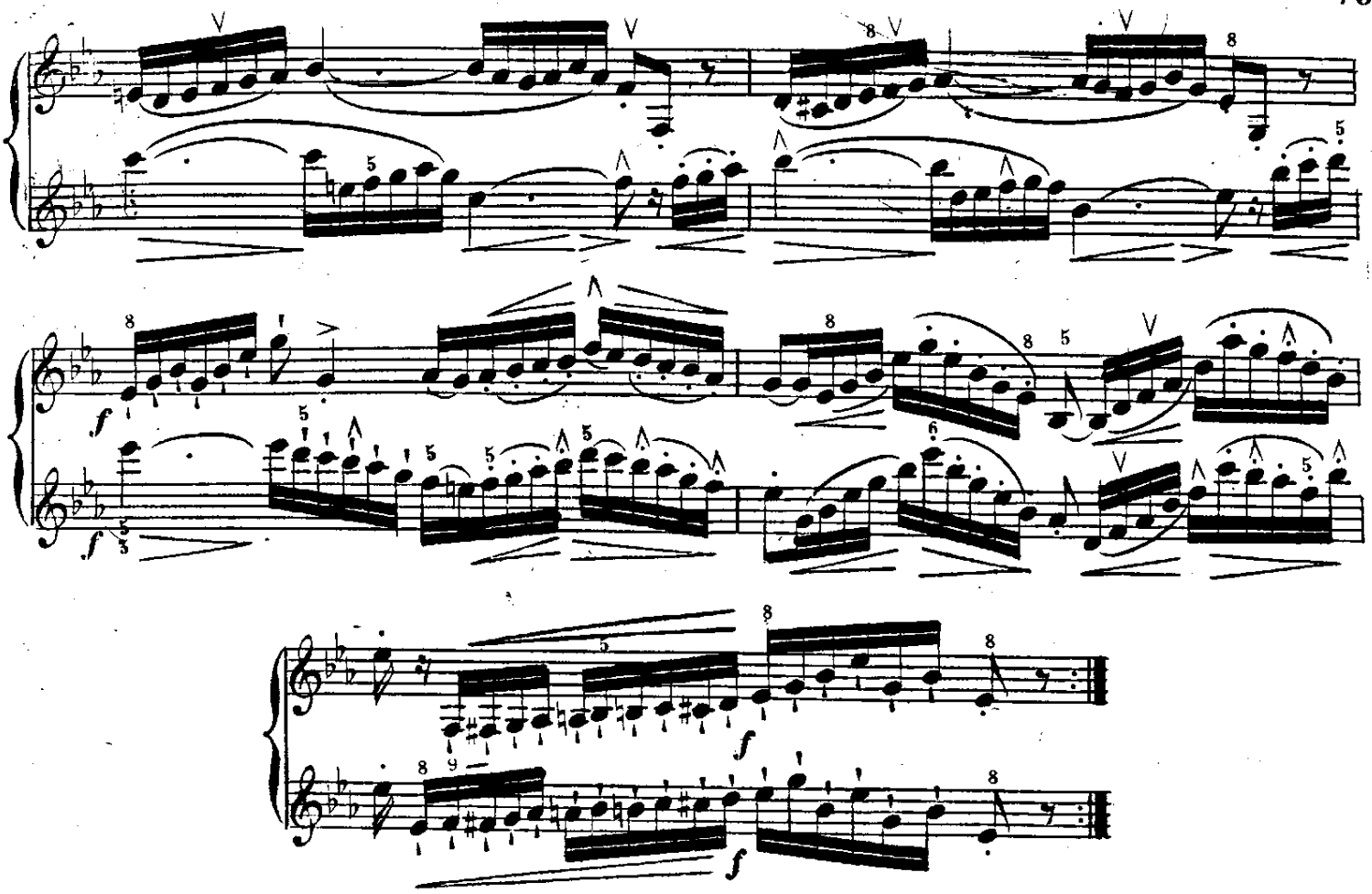
C. B.



LECCION 35.

Andantino.

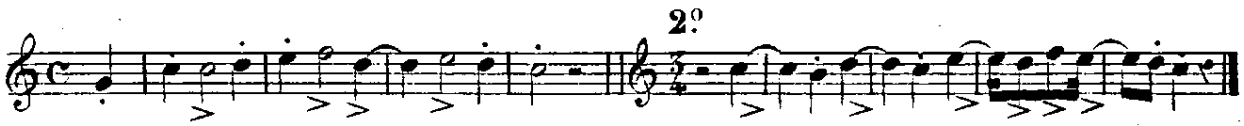




SINCOPADOS

Se entiende por sincopado la prolongacion sobre un tiempo fuerte de una nota que empieza en el tiempo devil anterior. Veanse los ejemplos siguientes.

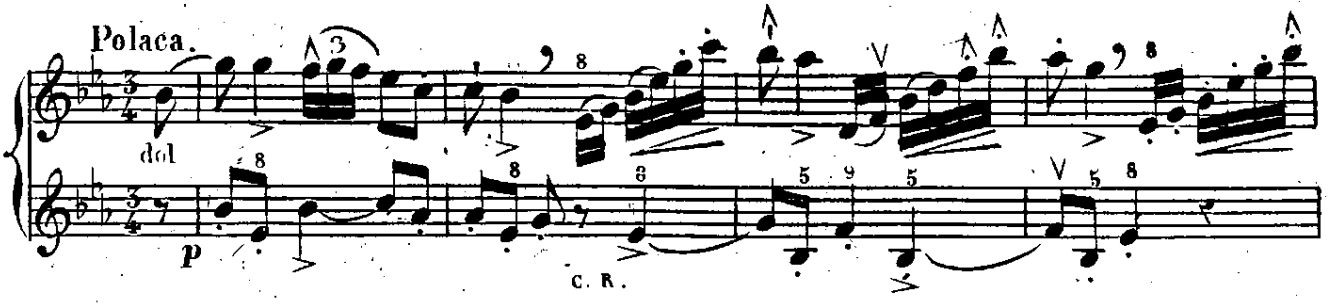
EJEMPLO 1º

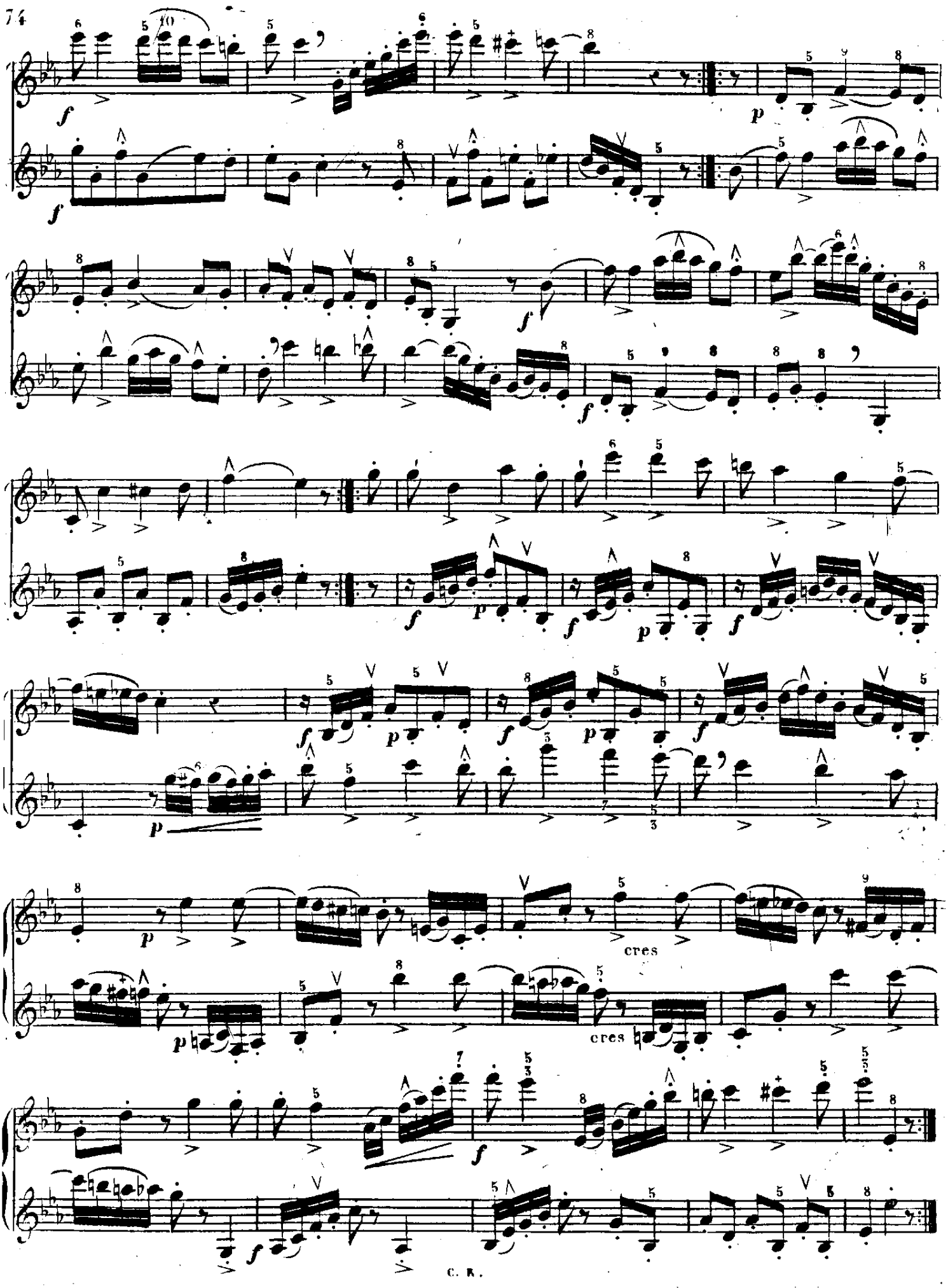


La palabra *sincopar* viene de *cortar*, y asi es como se entiende en la música, por que el sincopado corta la regularidad de los tiempos del compas, y cuando hay muchos seguidos forman una marcha á contratiempo, por lo cual se deben ejecutar atacandolos de *fuerte* á *piano* para que produzcan su verdadero efecto, que es, cortar la marcha ordinaria de la música haciendo resaltar los tiempos deviles mas que los tiempos fuertes.

Para hacer resaltar mas el sincopado se destaca la nota que le precede quitandola la mitad de su valor y pasando la otra mitad en silencio ó tomando en ella media respiracion, y se ataca enerjica y francamente el sincopado, pero sin esceso de fuerza y apianando al instante.

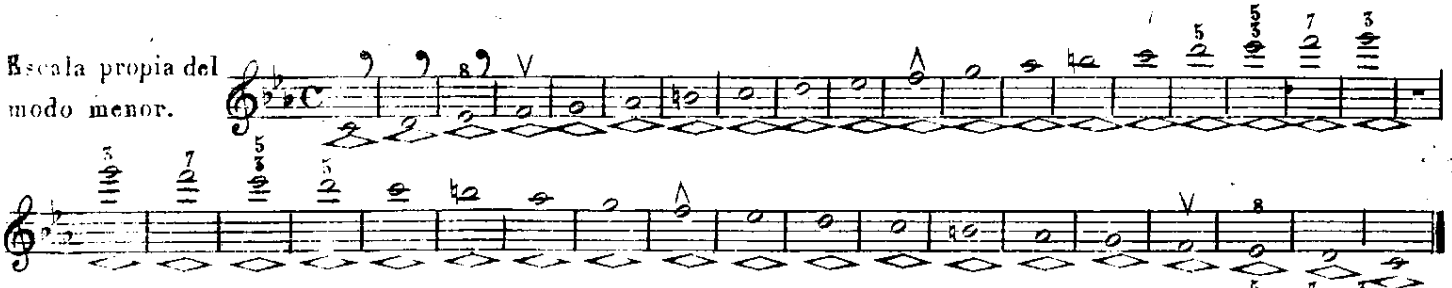
LECCION 36.



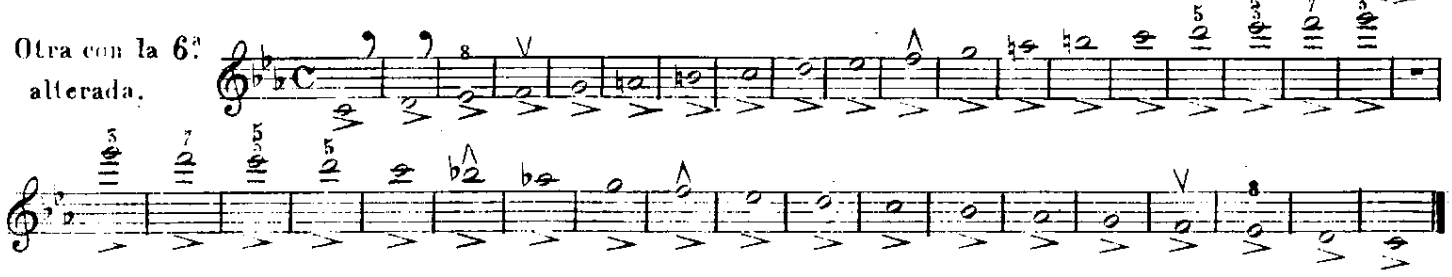

cres
cres

TONO DE DO MENOR

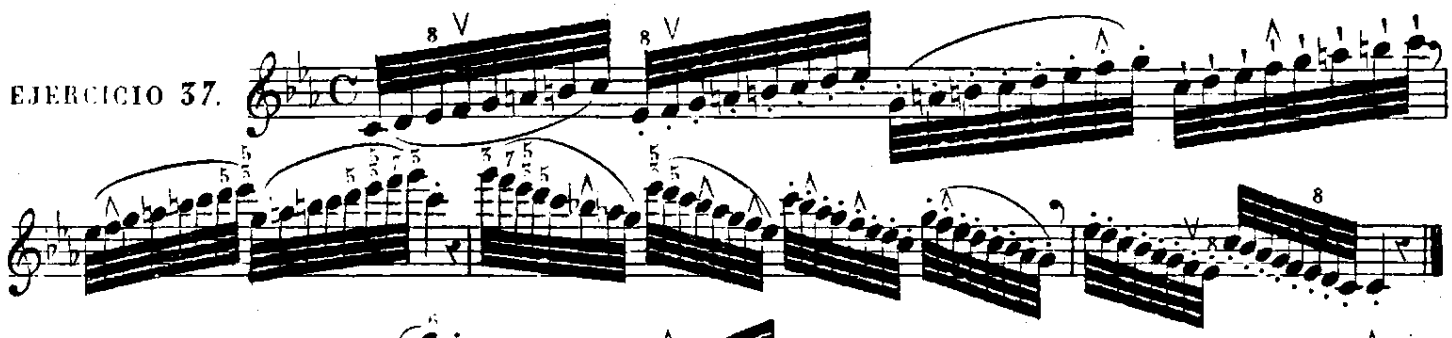
Escala propia del modo menor.



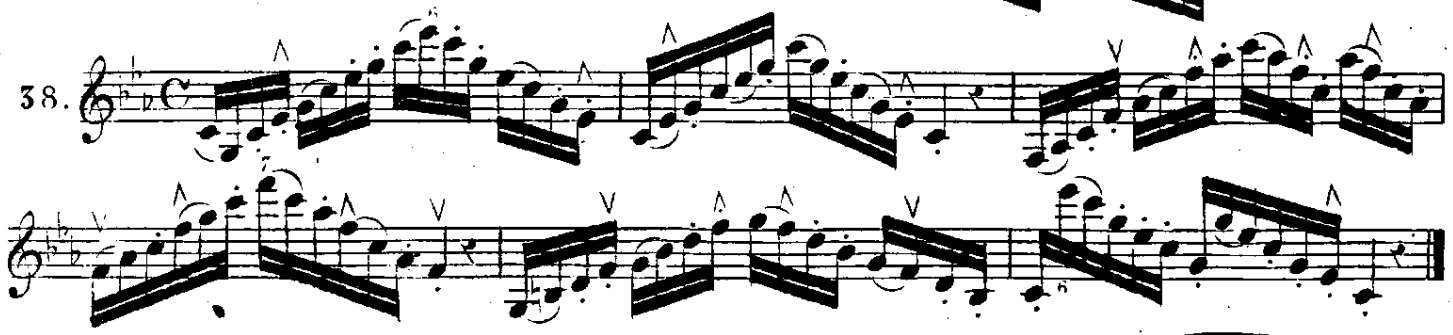
Otra con la 6.ª alterada.



EJERCICIO 37.



38.

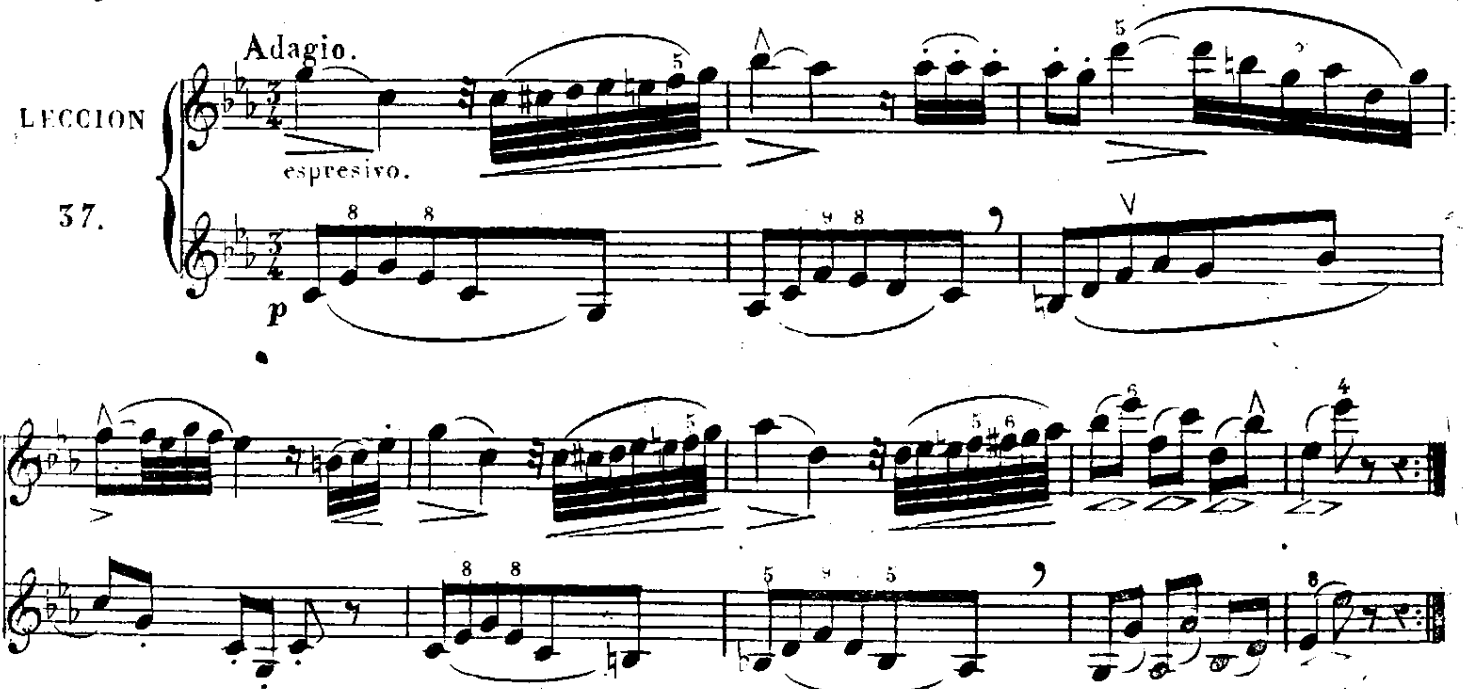


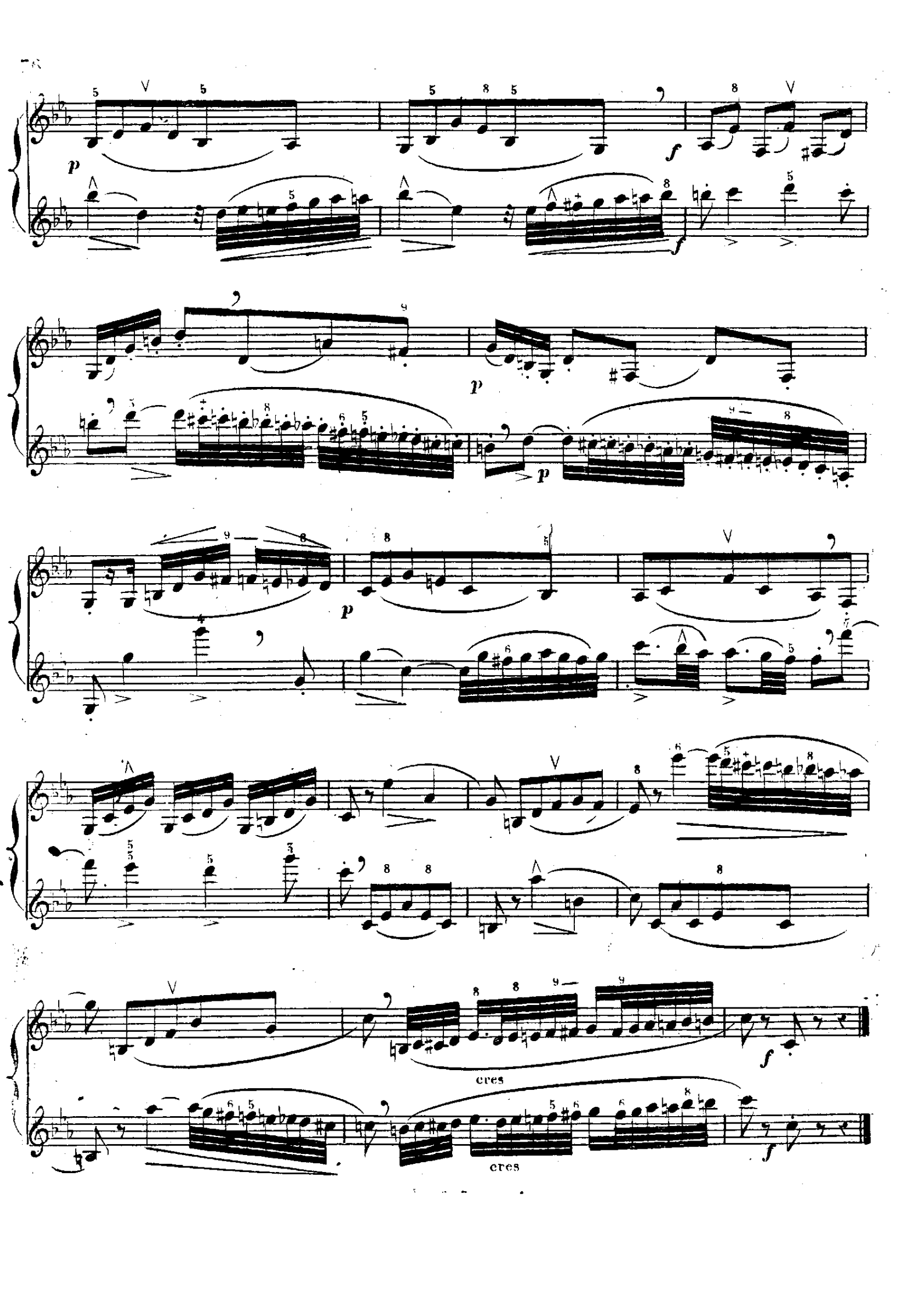
LECCION 37.

Adagio.

espresivo.

p

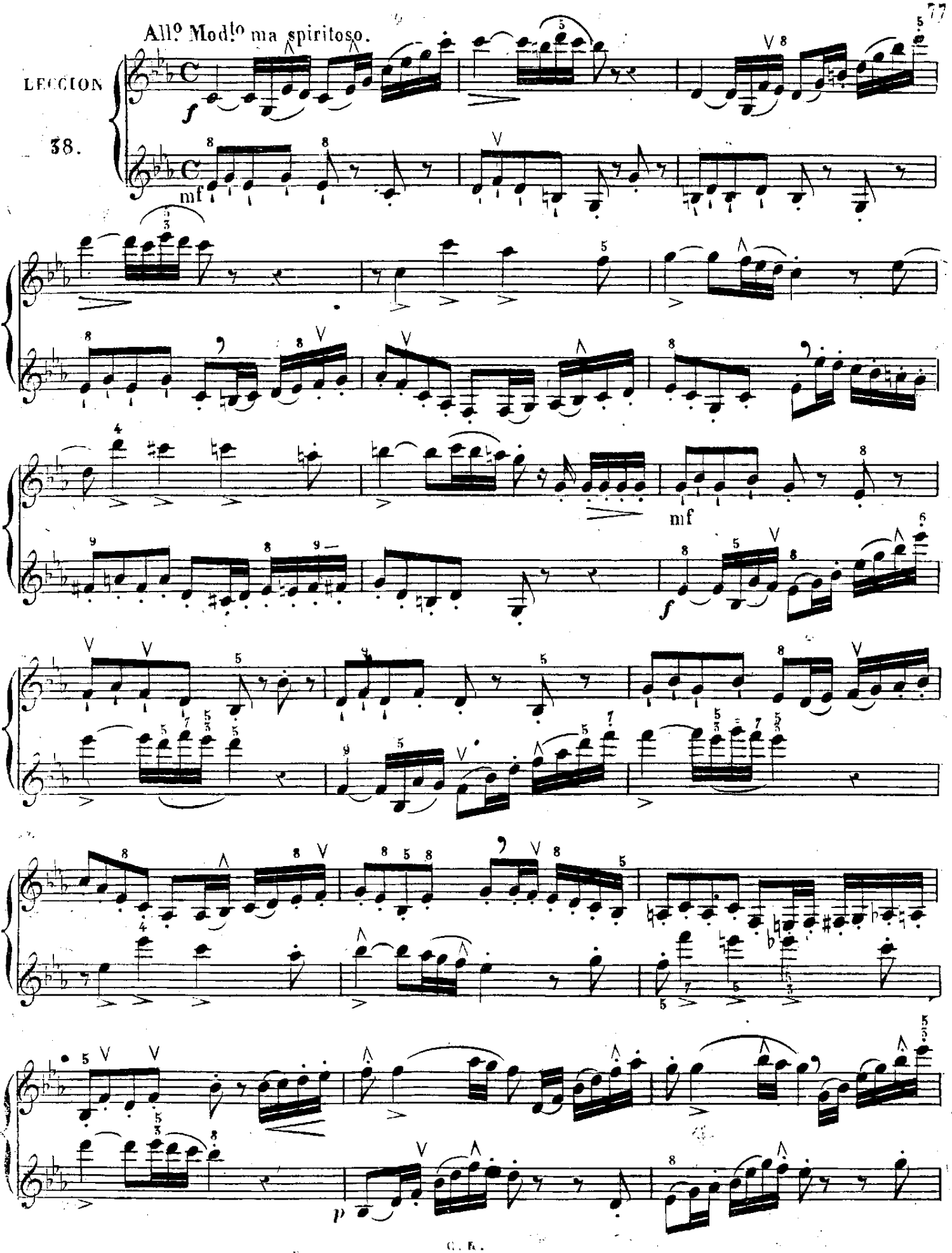


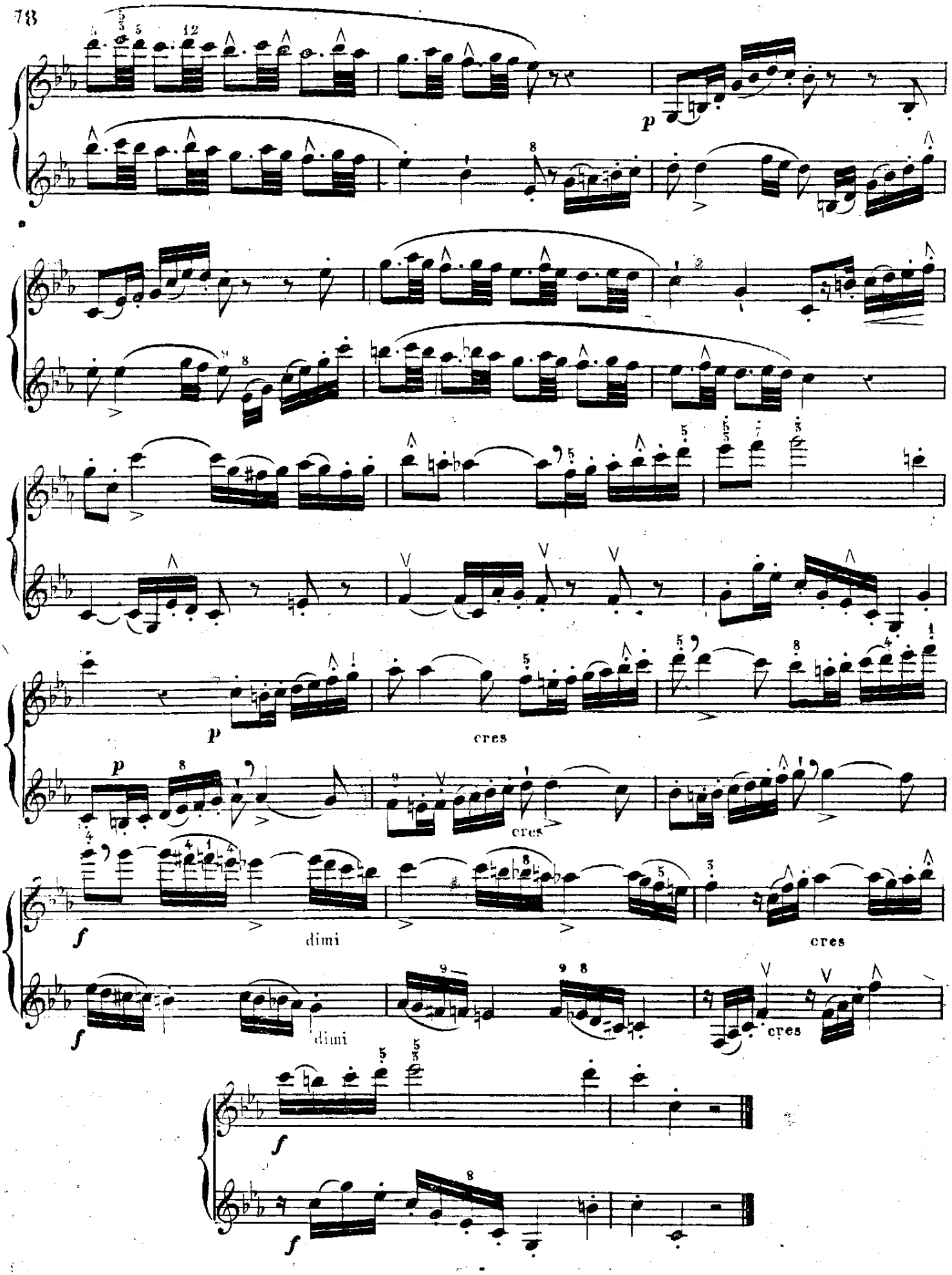

p
f
p
p
p
cres
cres
f
f

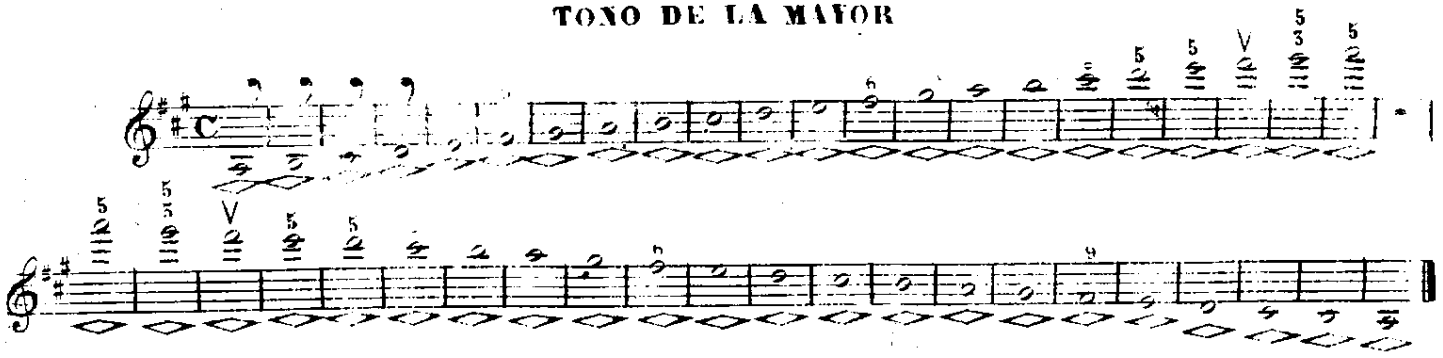
LECCION

38.

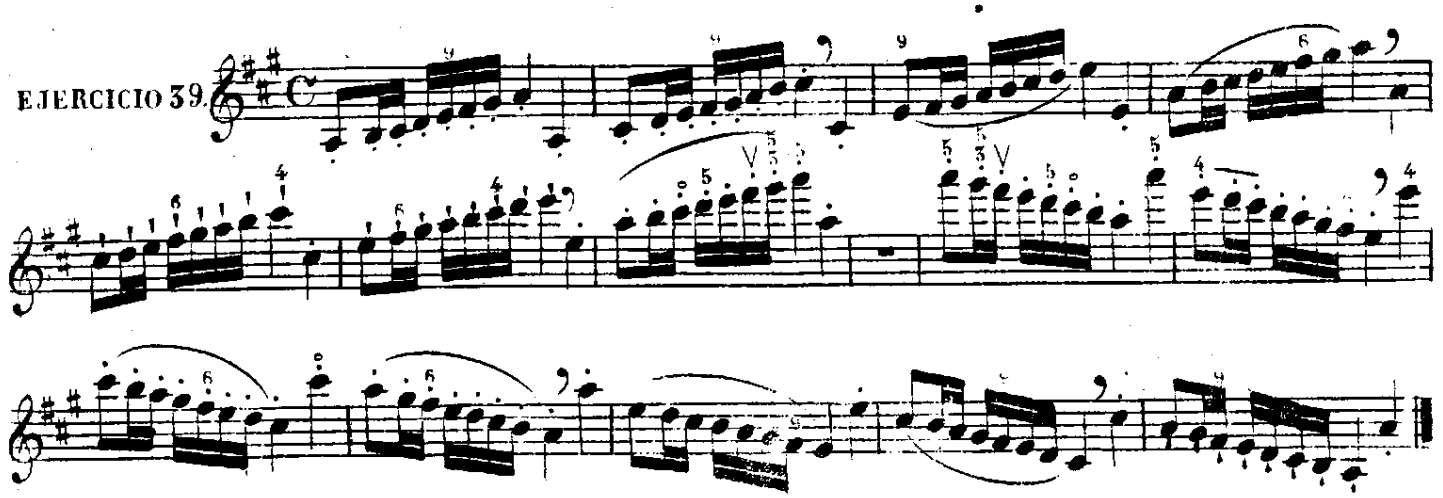
All.º Mod.to ma spiritoso.



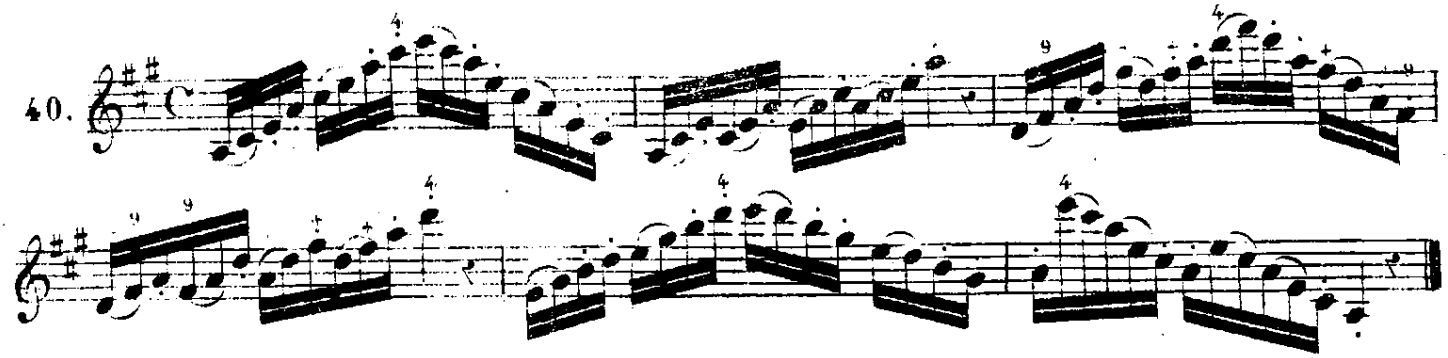

p
cres
p
cres
f
dimi
cres
f
dimi
cres
f
f



EJERCICIO 39.



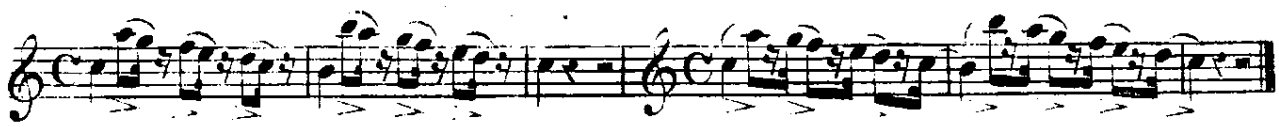
40.



SONIDOS CORTADOS.

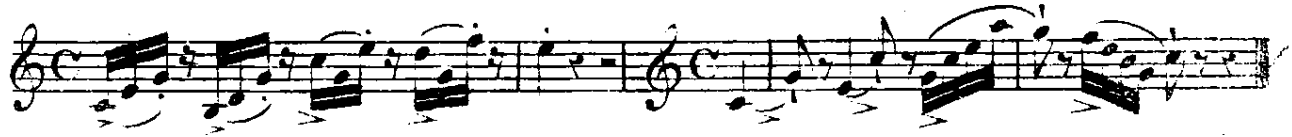
Cuando las notas están ligadas de dos en dos y separadas de las siguientes por un silencio de corta duracion deben ejecutarse apoyando bien la 1ª y resbalando el sonido sobre la 2ª que se abandona inmediatamente: á estas 2ªs notas de cada par se da el nombre de sonidos cortados.

EJEMPLOS.

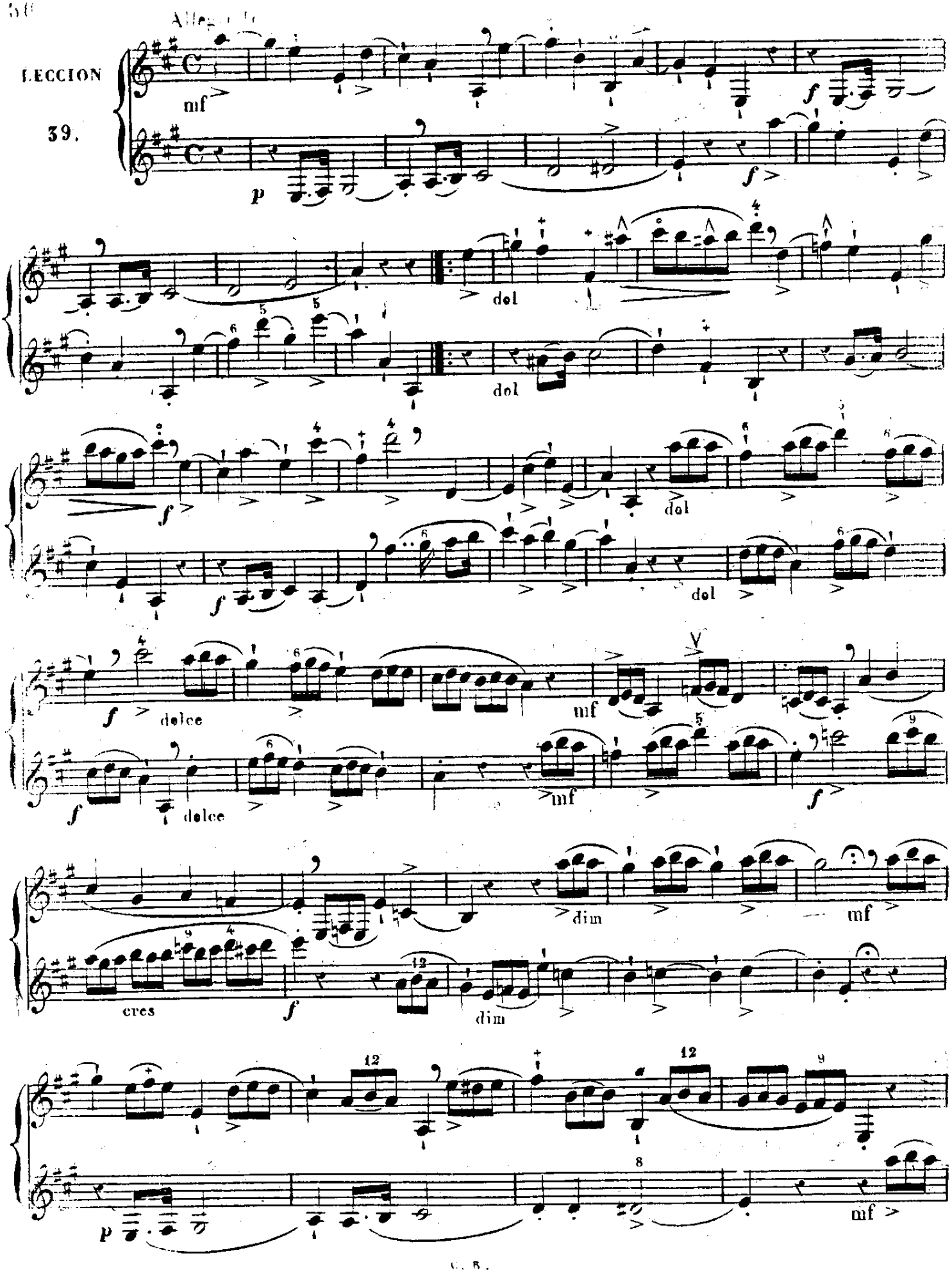


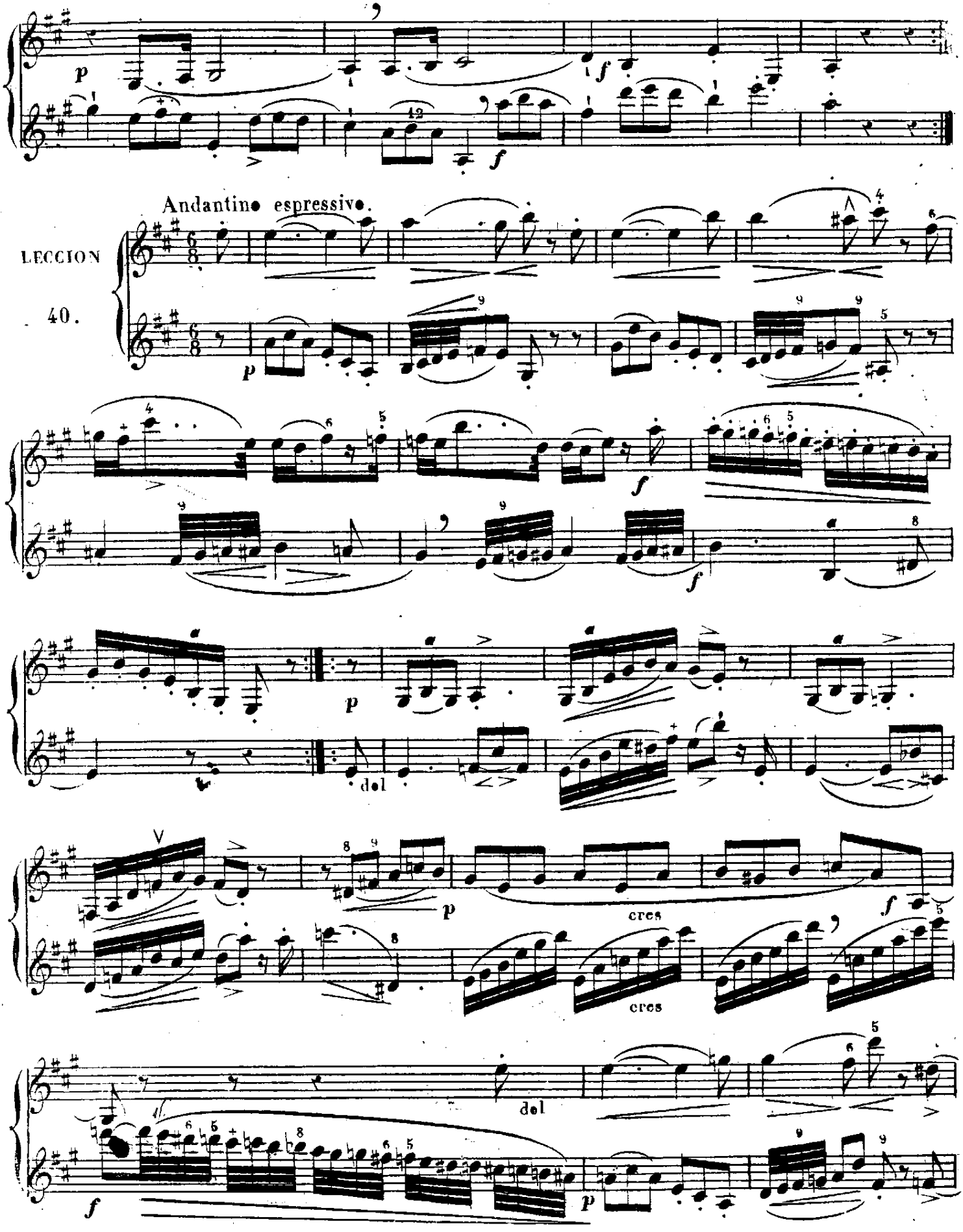
Hay otra especie de sonidos cortados, que los franceses llaman *Notes jetées*, y es cuando dos, tres, cuatro ó mas notas ligadas concluyen por una con un punto encima, lo que parece indicar que dicha última nota se debe picar; pero no, estos pasos se ejecutan acentuando bien la 1ª nota, pasando ligeramente y por el mismo impulso por las siguientes y cortando la última.

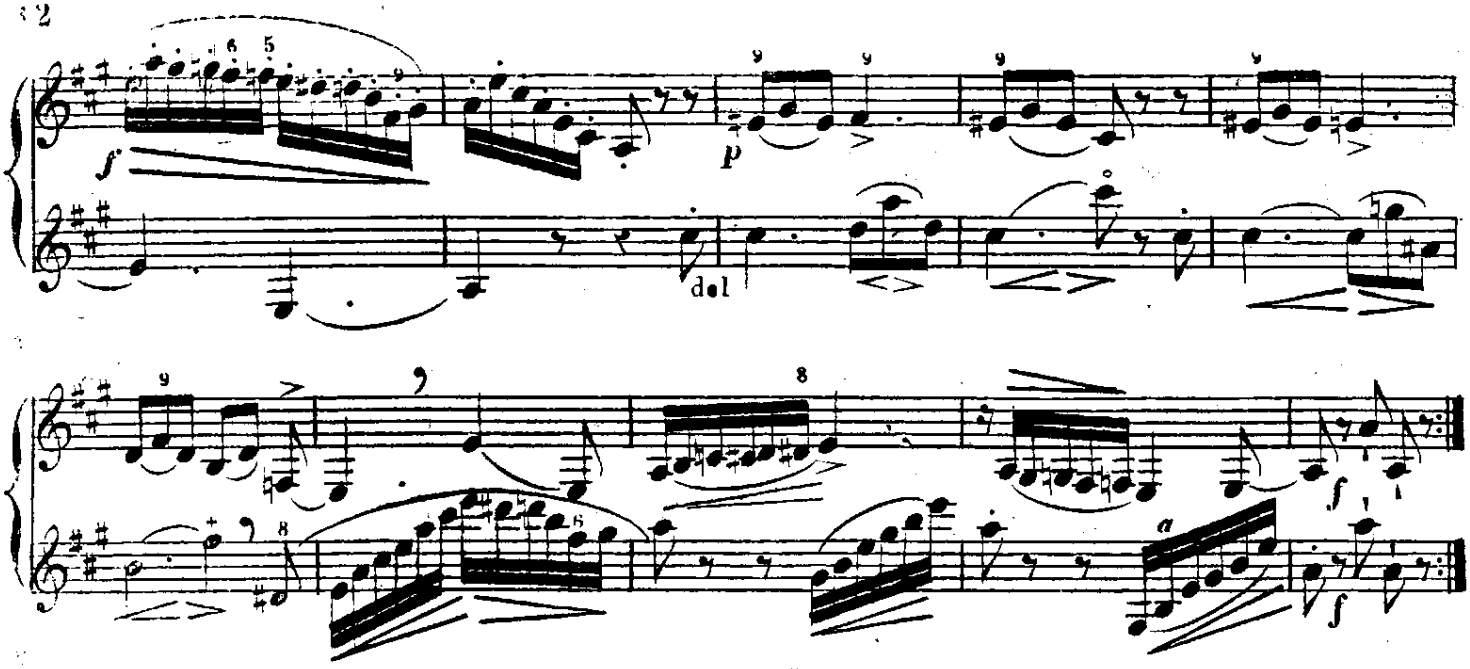
EJEMPLOS



LECCION 39.

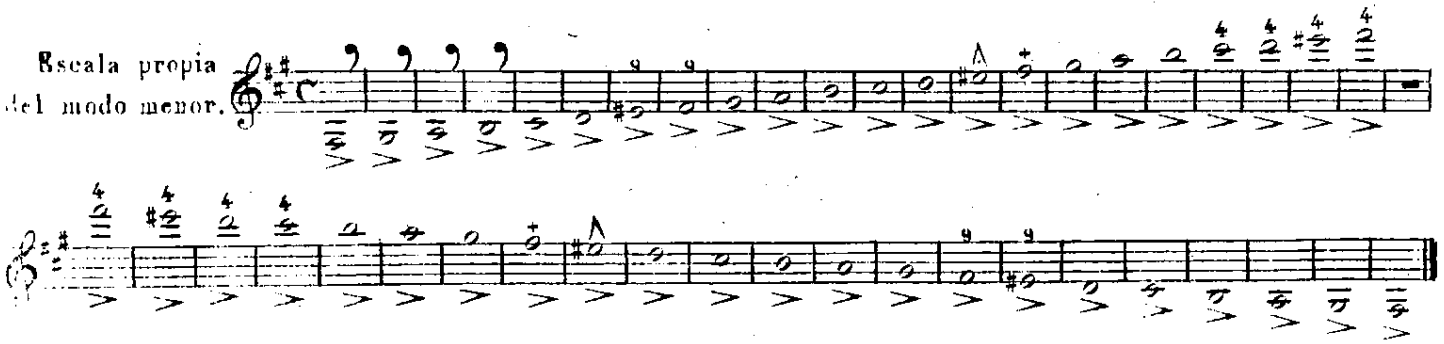



Andantino espressivo.
LECCION
40.
del
cres
cres
del

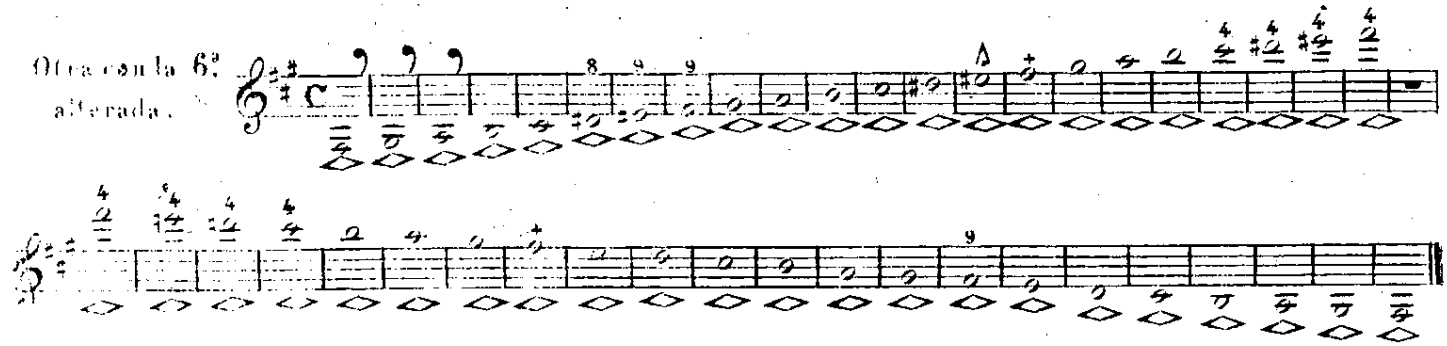


TONO DE FA ♯ MENOR.

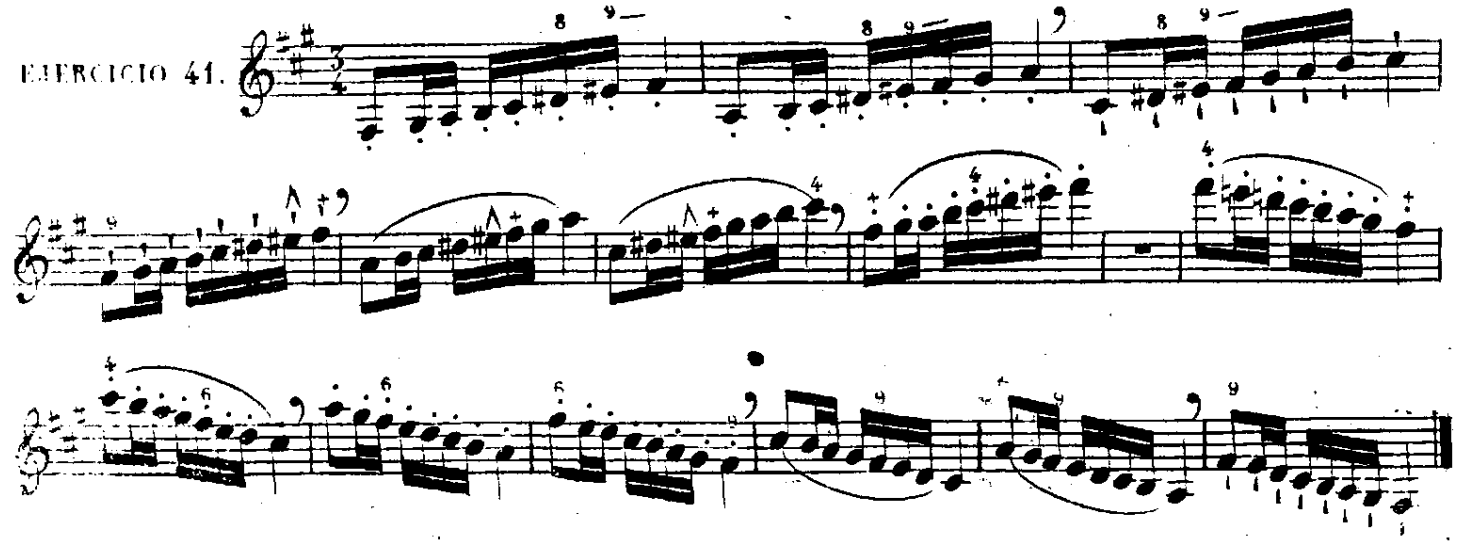
Escala propia del modo menor.



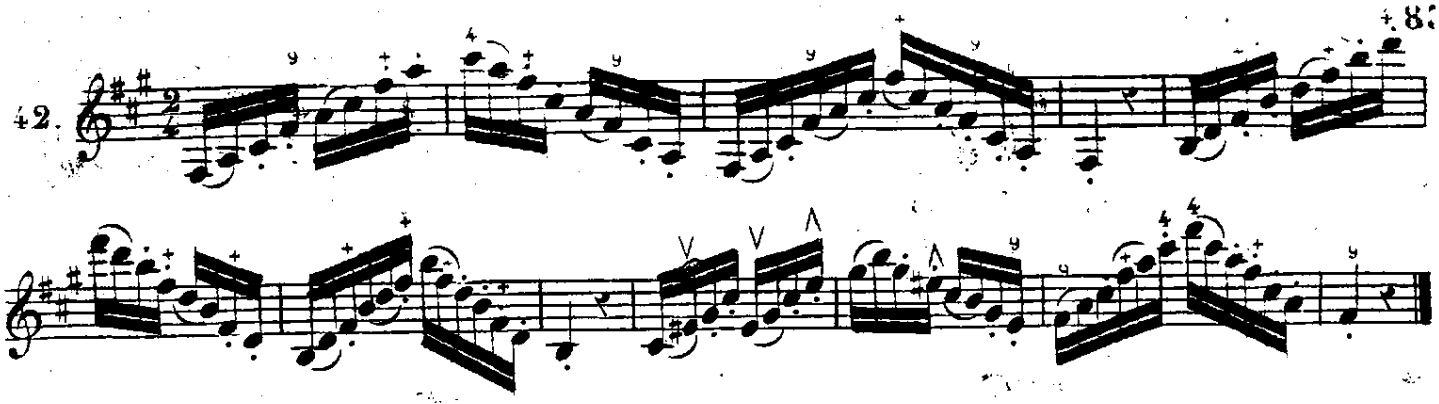
Otra con la 6ª alterada.



EJERCICIO 41.



42.

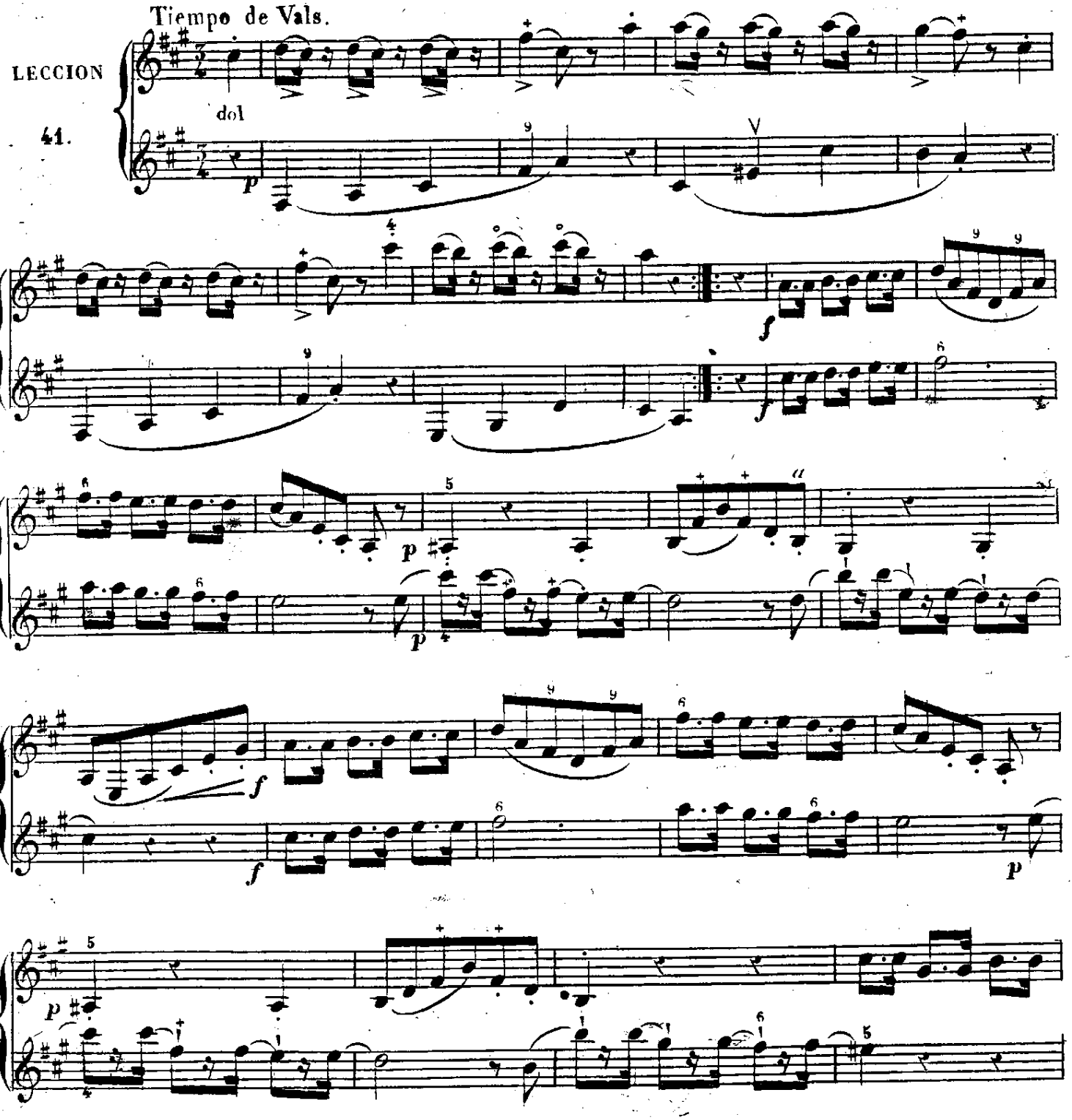


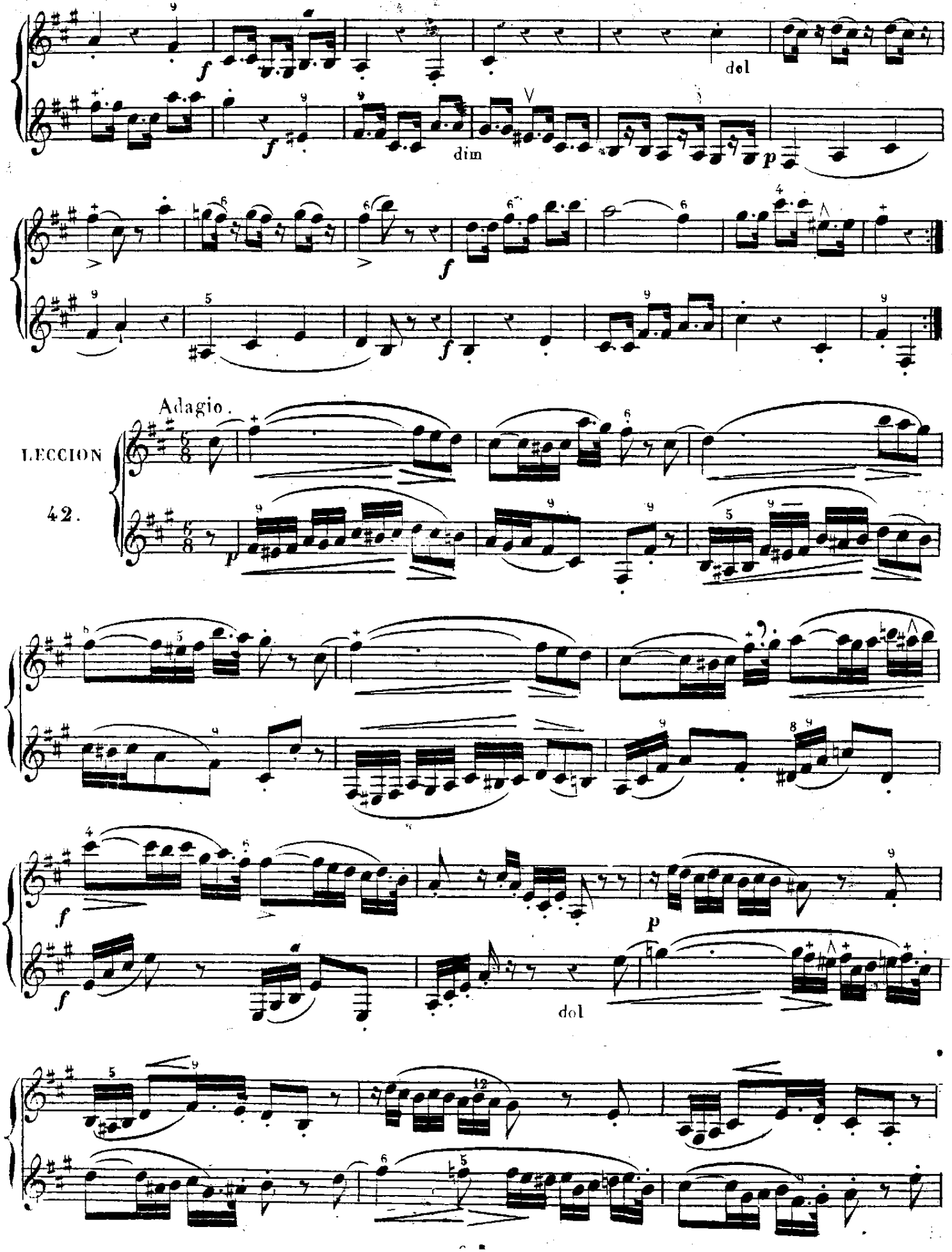
Tiempo de Vals.

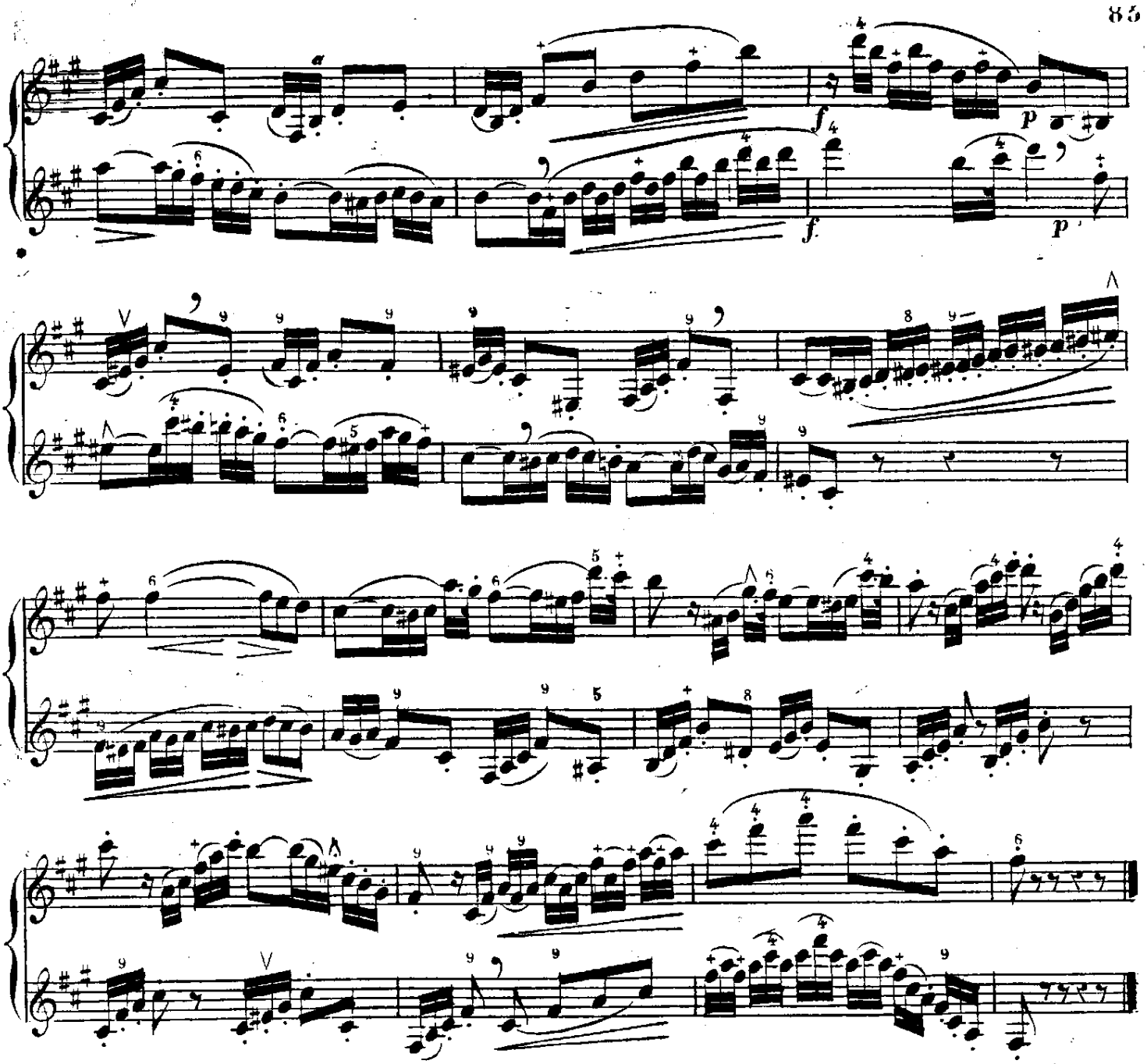
LECCION

41.

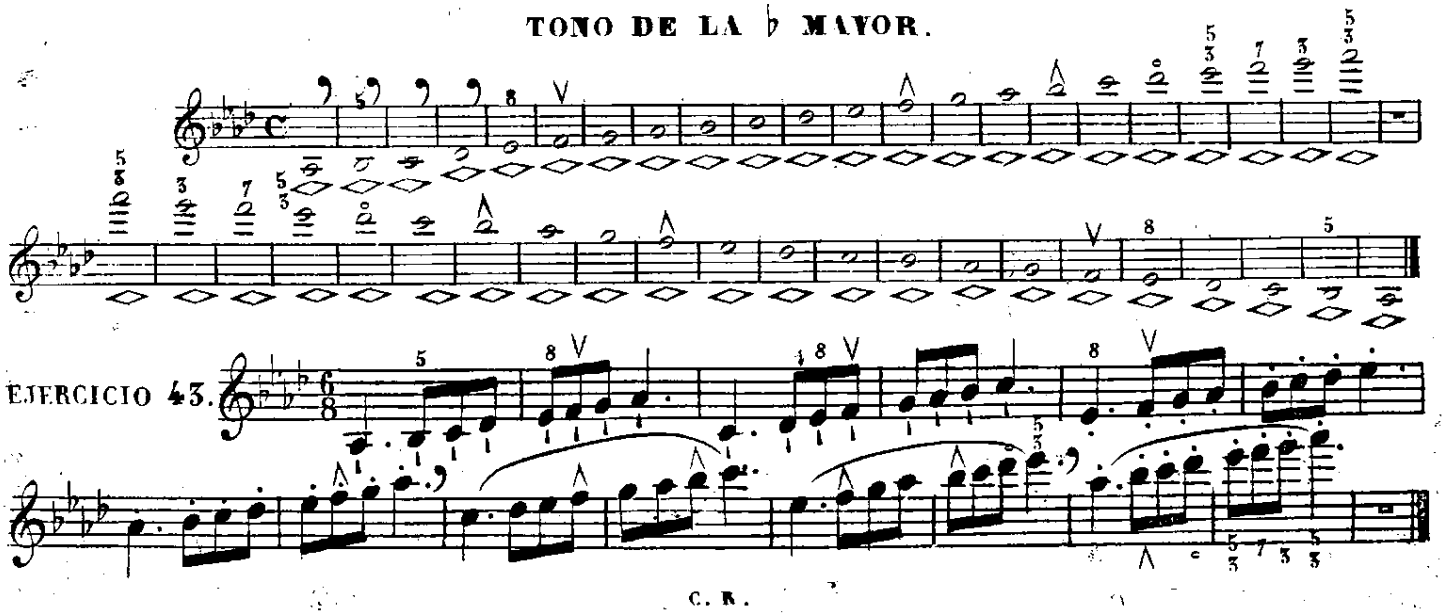
dol



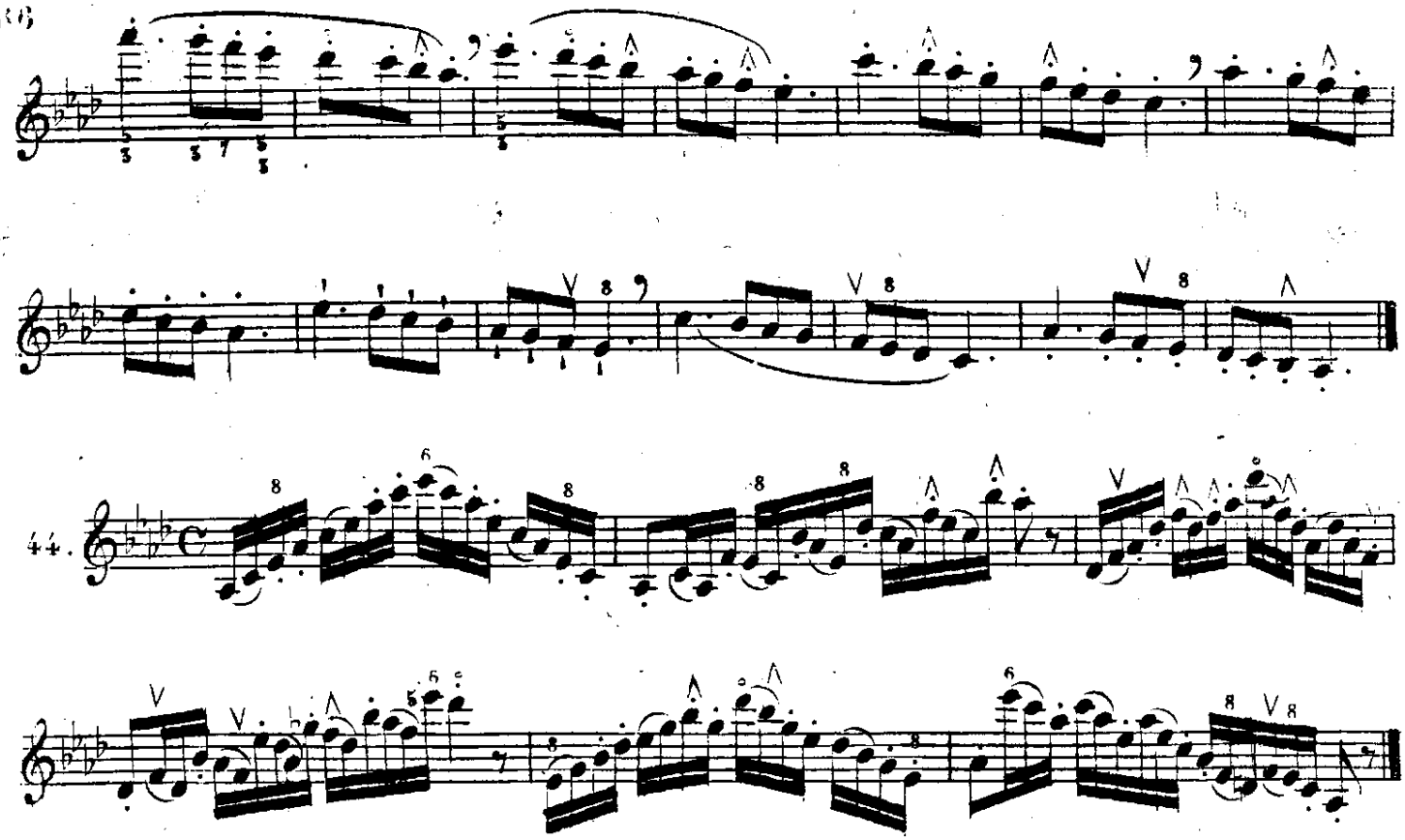

dol
dim
Adagio.
LECCION
42.
dol



TONO DE LA ♭ MAYOR.



EJERCICIO 43.



APOYATURAS.

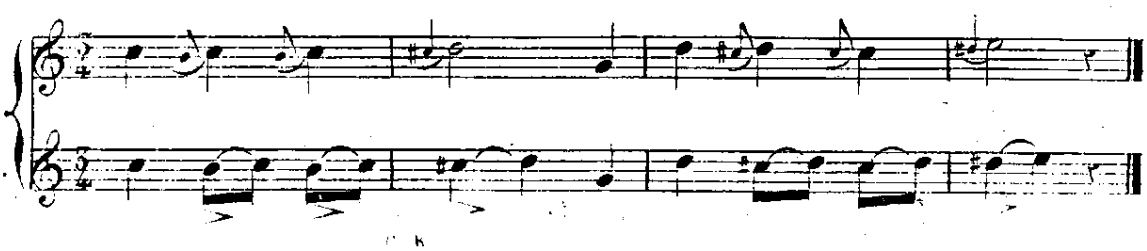
La apoyatura es una pequeña nota sobre la cual se apoya el sonido pasando despues con dulzura á la nota principal que le sigue y puede colocarse encima ó debajo de esta á uno ó mas grados de distancia. Cuando la apoyatura se coloca un grado mas abajo que la nota principal debe formar siempre el intervalo de un semitono, vease el ejemplo número 1; cuando se coloca un grado mas arriba puede formar el intervalo de un tono ó de un semitono segun resulte de la escala, vease el ejemplo nº 2, y cuando está á mayor distancia es muchas veces una nota de la harmonia que hace el oficio de apoyatura y entonces puede formar un intervalo cualquiera de los que se compone el acorde. Vease el ejemplo nº 3.

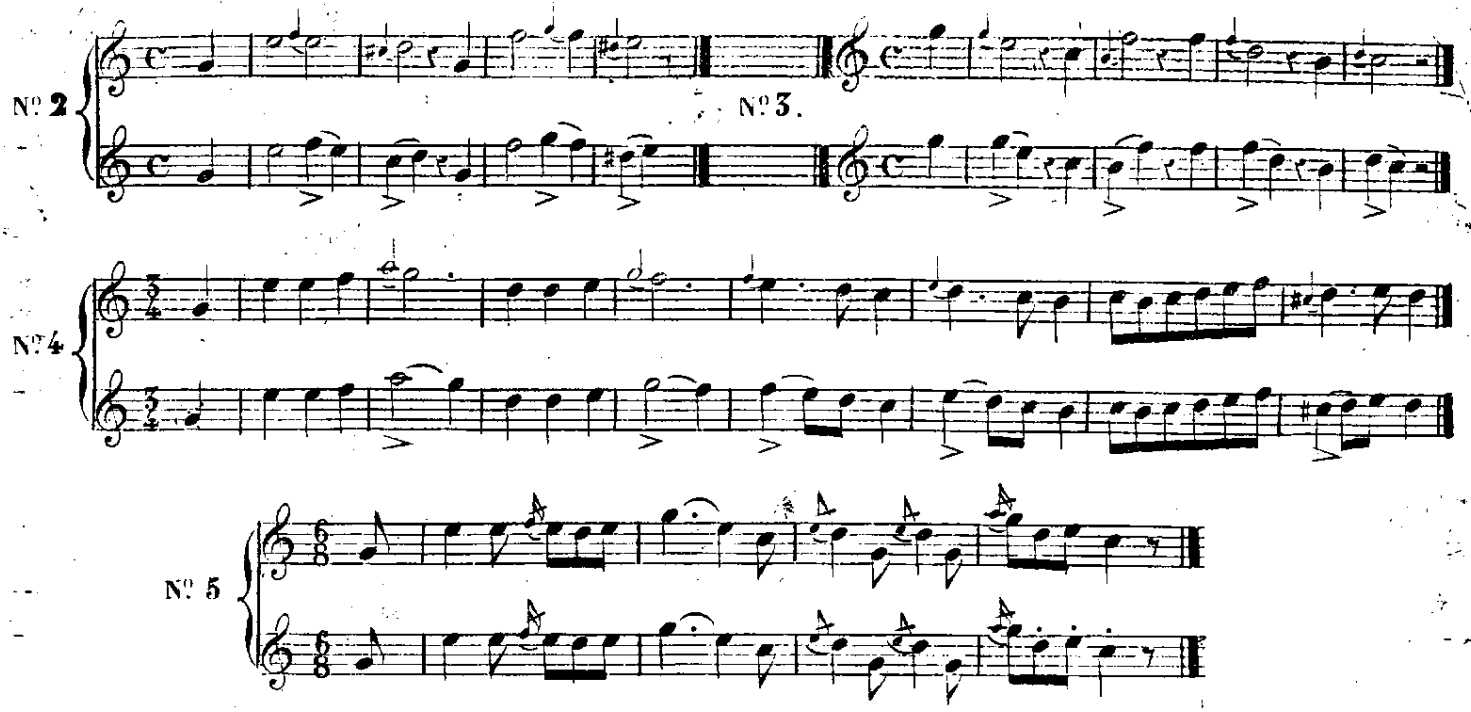
La duracion de la apoyatura varía segun los casos. En los compases de dos y cuatro tiempos toma jeneralmente la mitad del valor de la nota principal, como se ve en los ejemplos nºs 1, 2 y 3. En los compases de tres tiempos y cuando la nota principal tiene puntillo la apoyatura suele tomar las dos terceras partes del valor de aquella. Vease el ejemplo nº 4.

Hay otras apoyaturas cuya duracion es tan corta que ningun valor quitan á la nota principal, las cuales se indican con una notita que tenga menos de la mitad del valor de dicha nota y se ejecutan con rapidez. Vease el ejemplo nº 5.

Toda apoyatura debe acentuarse pero sin exageracion y sin alterar el caracter de la frase en que se halle

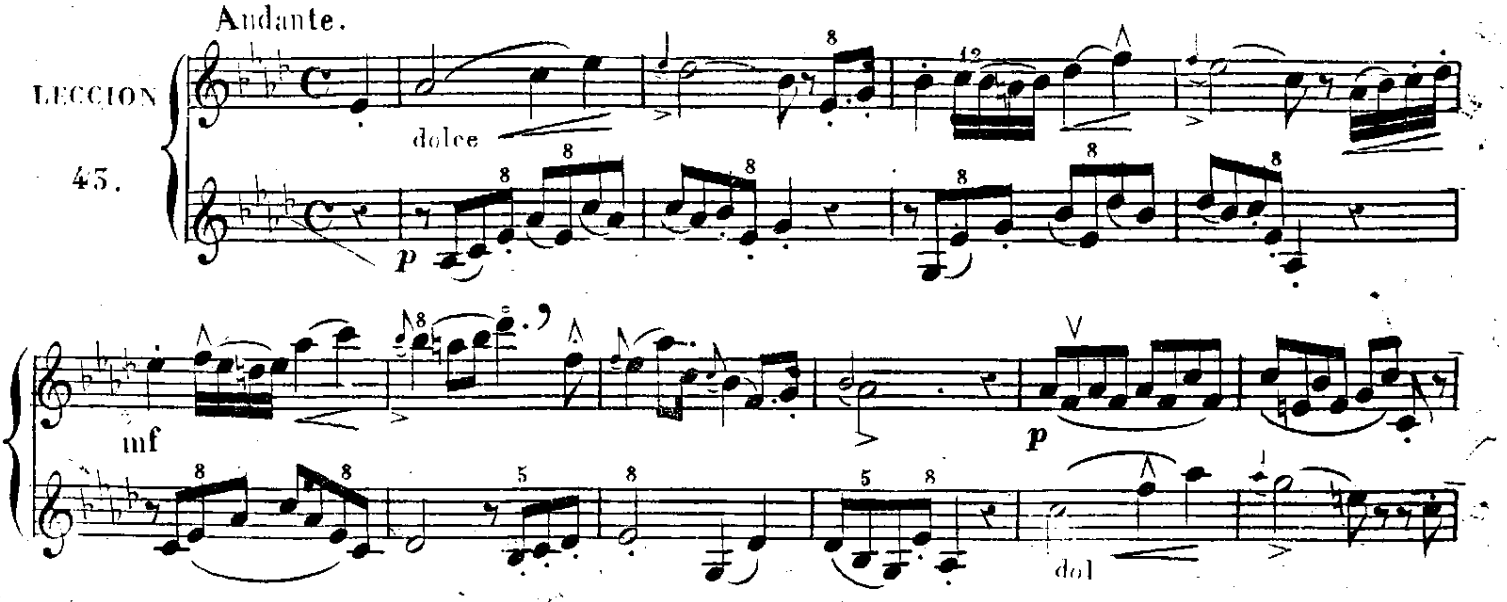
Modo de indicar las apoyaturas.
EJEMPLOS Nº 1.
Modo de ejecutarlas.

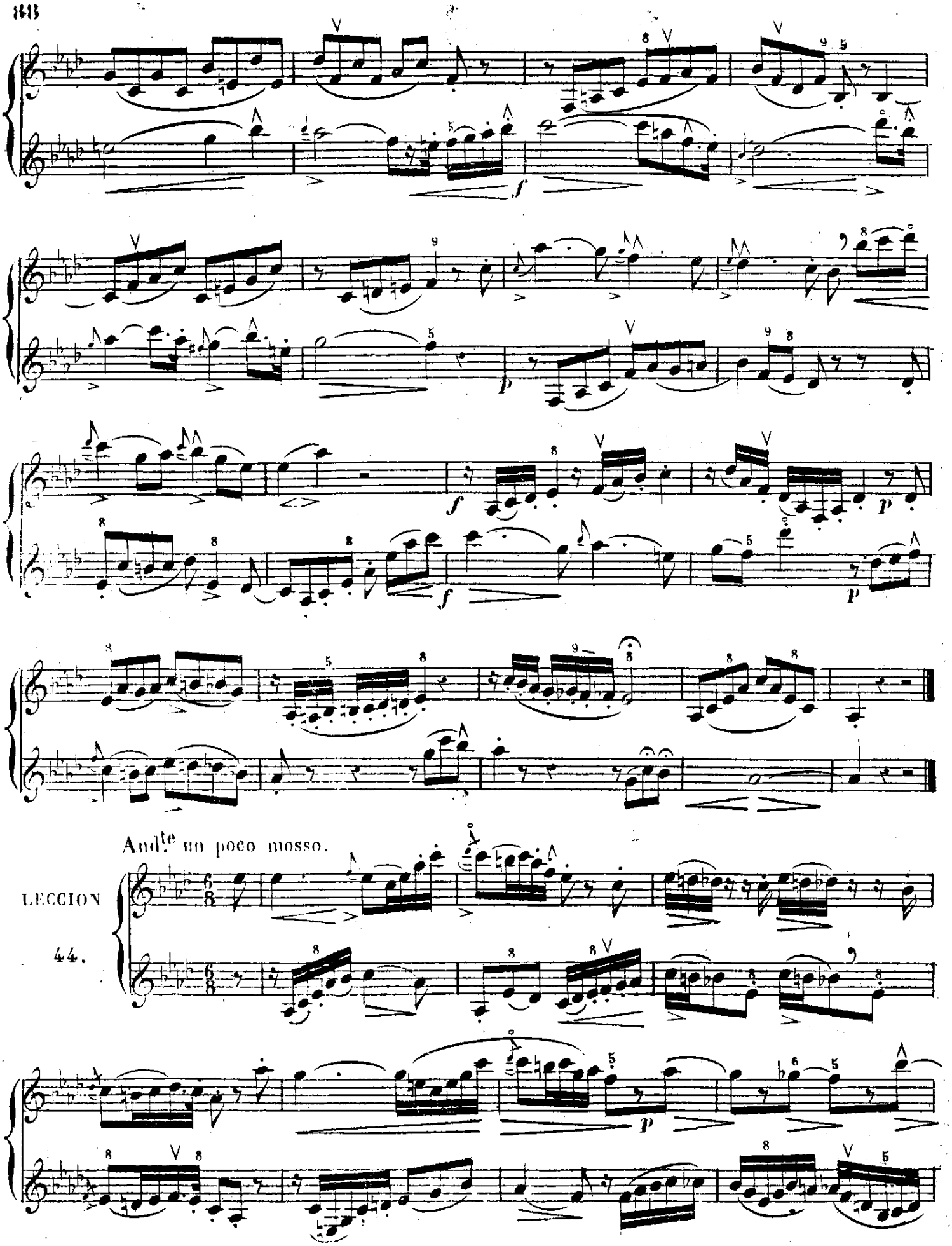


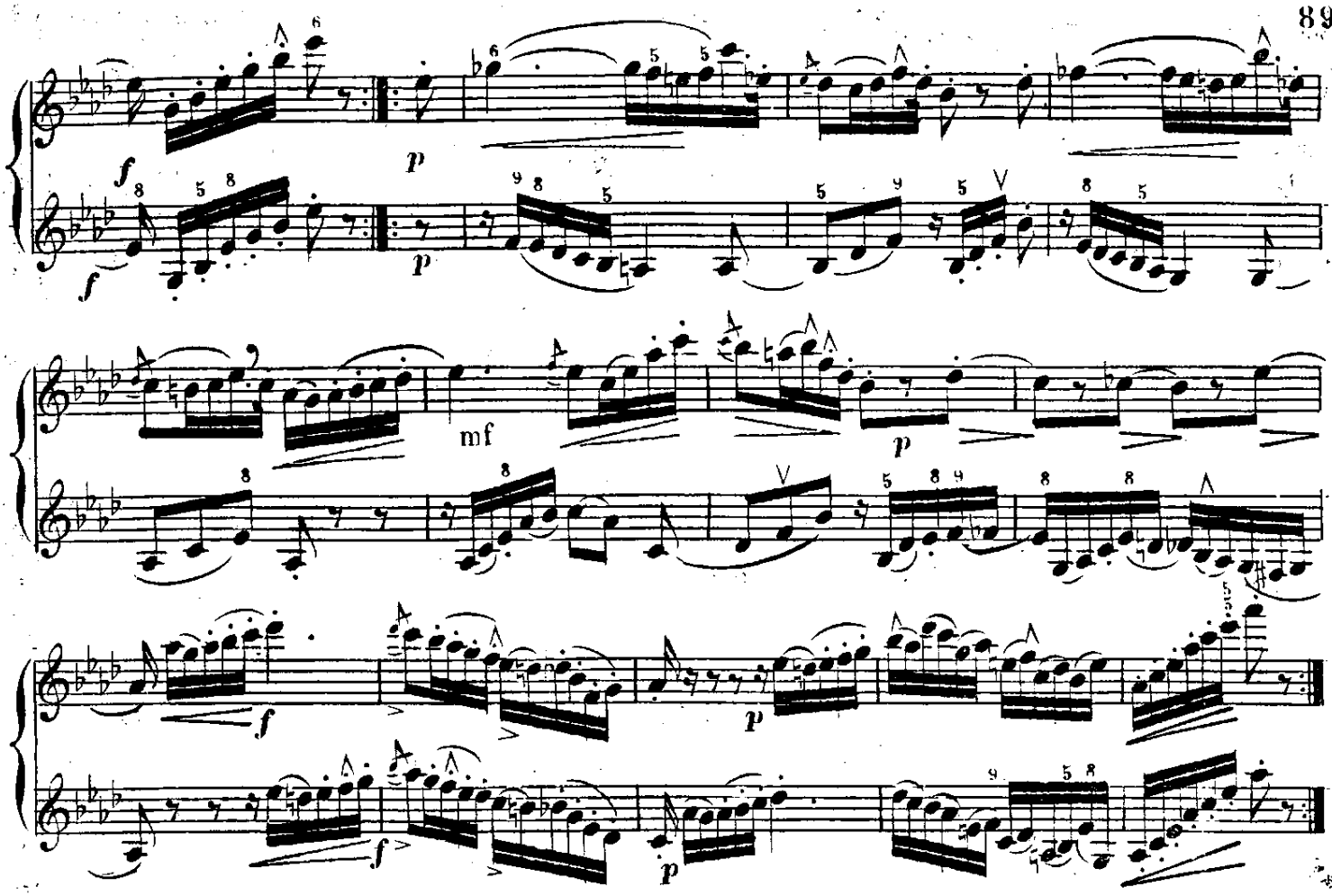


Cuando la música está bien escrita cada apoyatura representa el valor que se la debe dar como se observará en los ejemplos anteriores, pero como hay algunos compositores y muchos copiantes que descuidan esta parte de la ortografia de la música, he dado las esplicaciones y ejemplos anteriores y añadiré que el buen gusto y una buena organizacion son la mejor guia, pues siendo las apoyaturas uno de los adornos del canto pertenecen al gusto del ejecutante que debe tratar en todo de identificarse con la idea del autor. Lo mejor y menos confuso segun mi opinion es el sistema adoptado por algunos compositores modernos, que consiste en escribir todas las apoyaturas con notas ordinarias menos las de corta duracion que se citan en el ejemplo numero 5 no obstante las escribiré de los dos modos en adelante para que los discipulos se acostumbren á todo.

Las apoyaturas colocadas con tino por el ejecutante dan colorido y cierta gracia á algunas melodias, sobre todo en el jénero antiguo, pero hoy que los compositores escriben todas las que juzgan á proposito no se deben hacer mas que las que se hallen escritas.

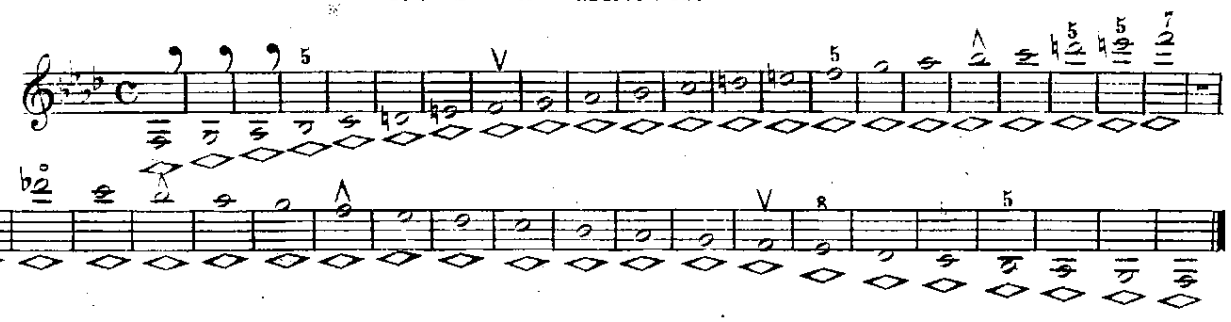



f
p
f
f
p
p
And.te un poco mosso.
LECCION
44.
p

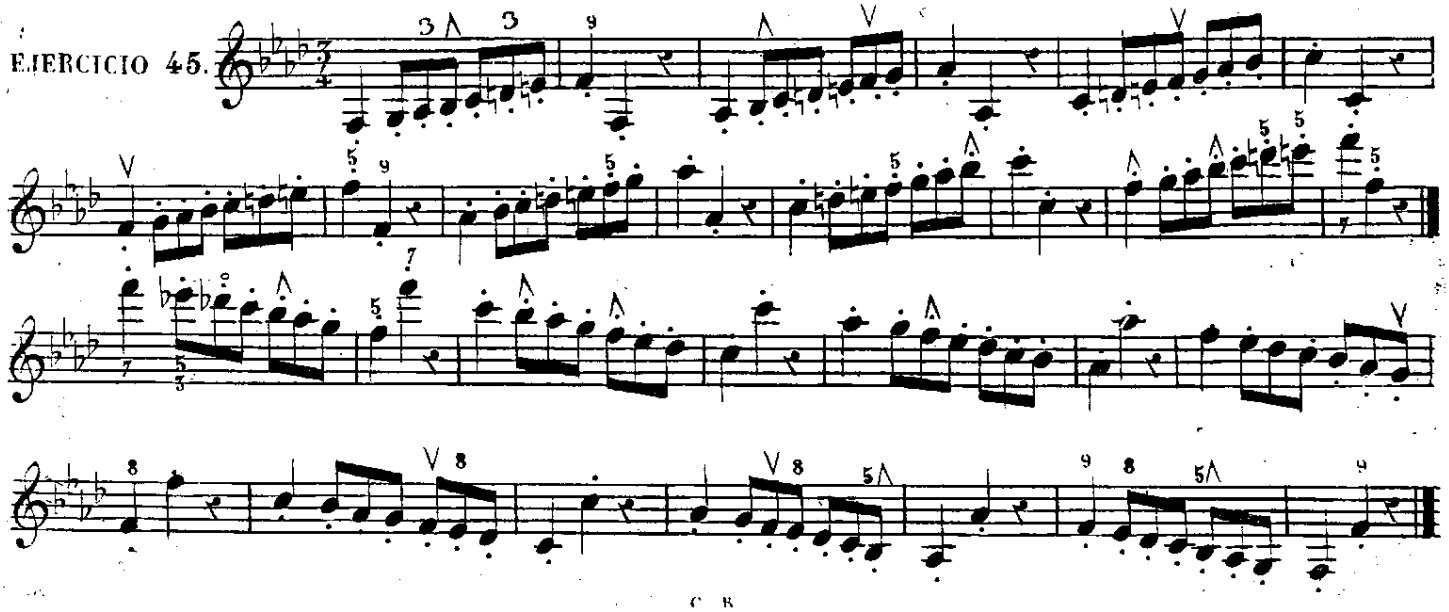


TONO DE FA MENOR.

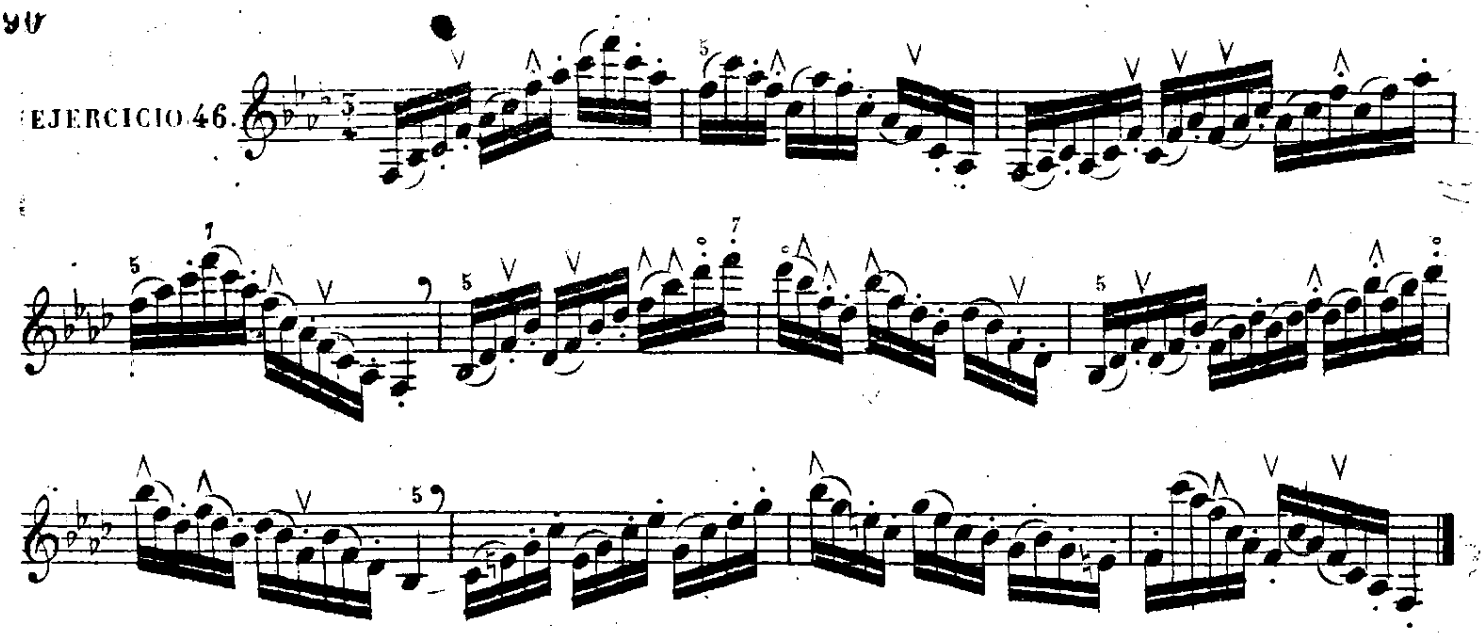
Escala del modo menor con la 6ª alterada.



EJERCICIO 45.

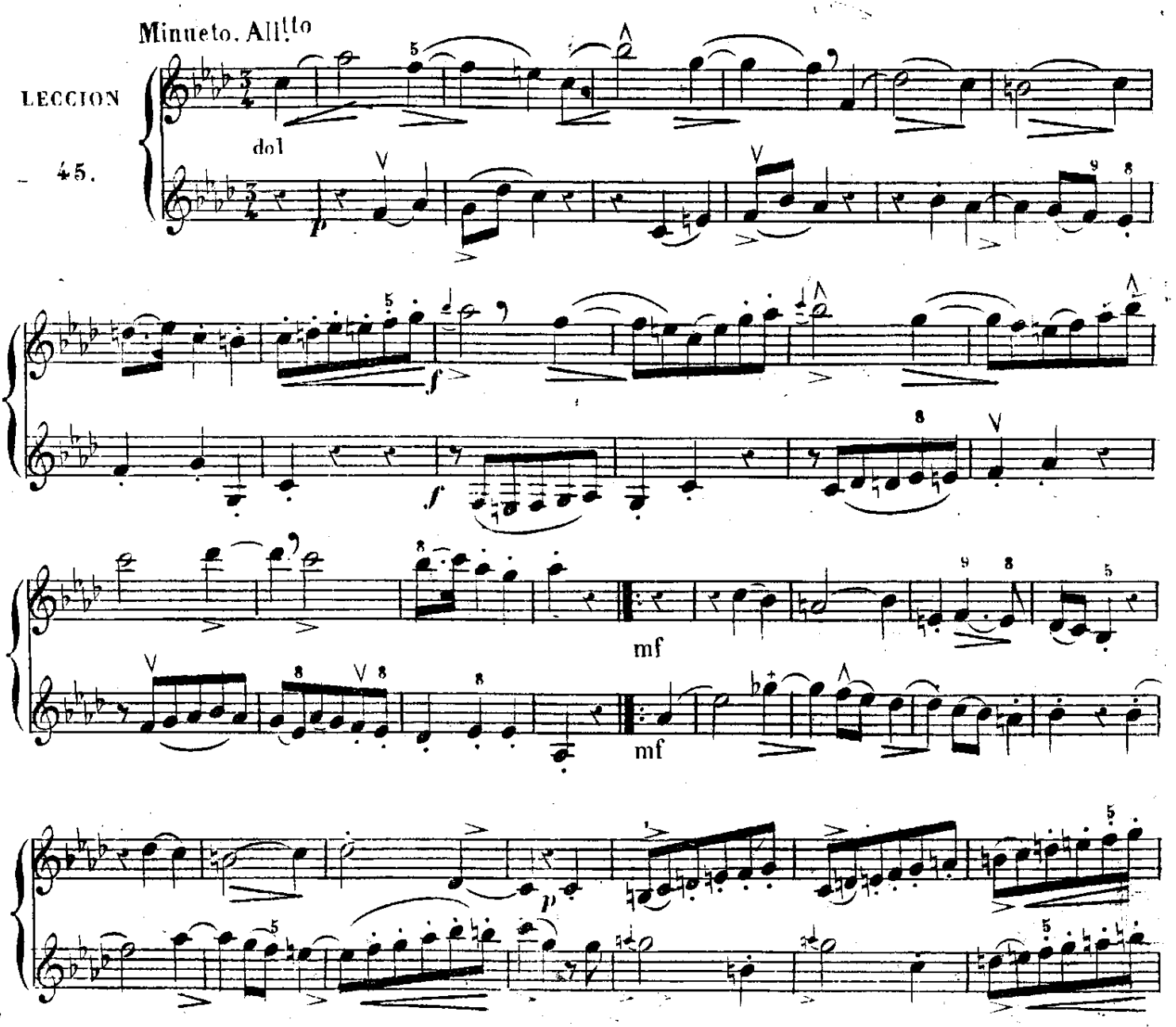


EJERCICIO 46.



LECCION 45.

Minueto. Allto



cres

Aire de Vals.

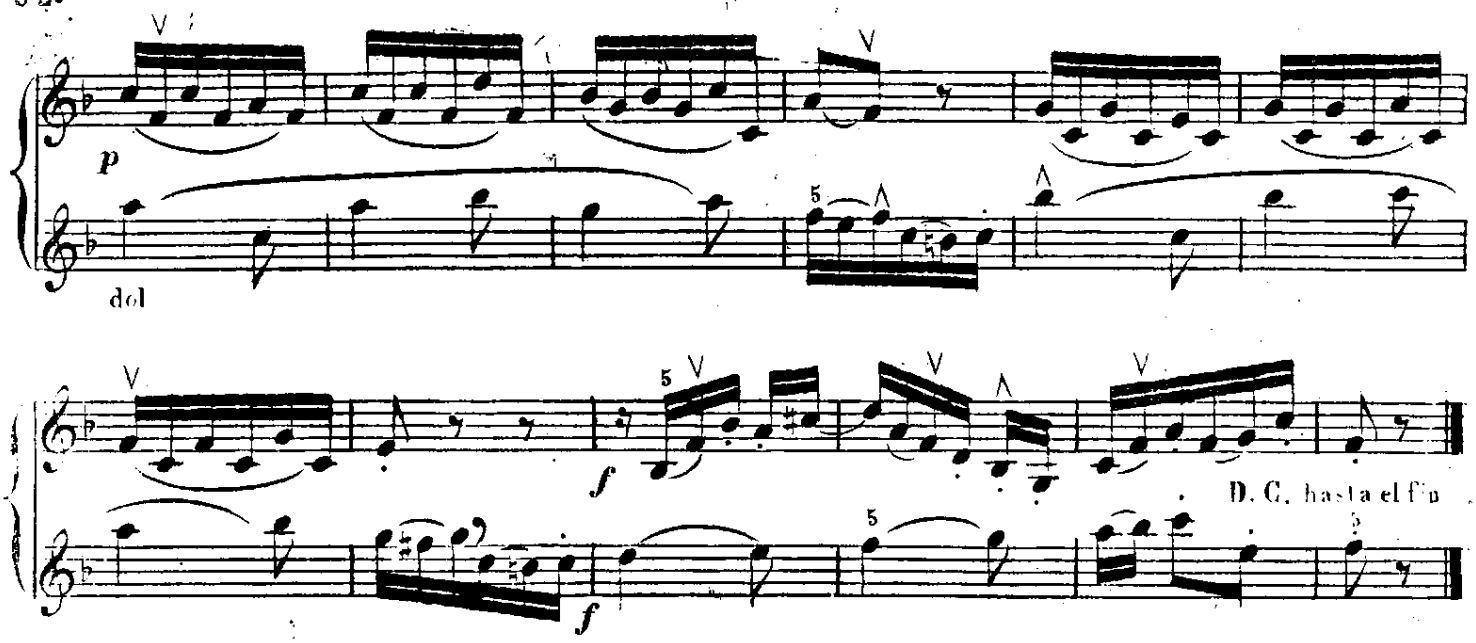
LECCION

46.

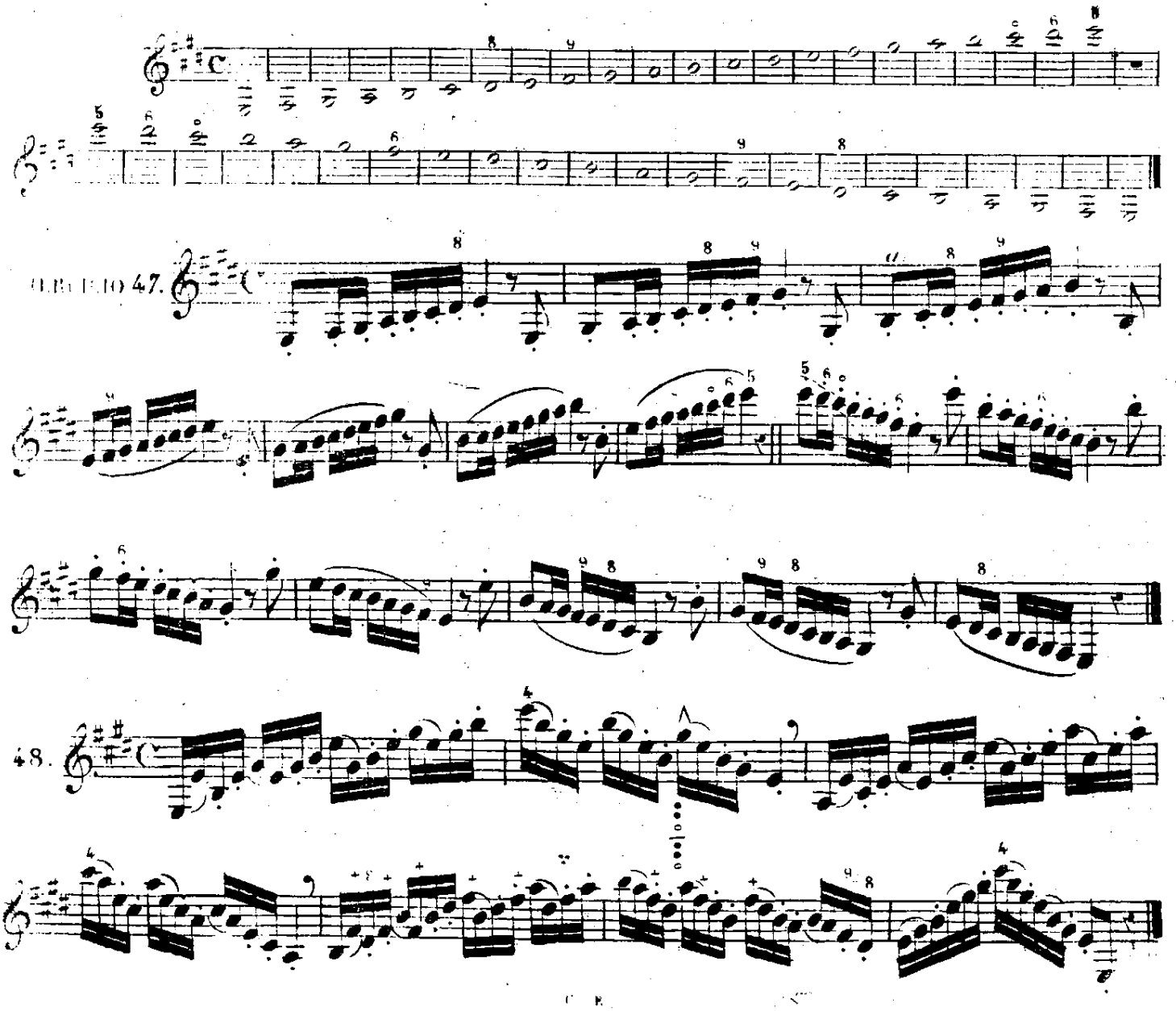
cres

dol

dol

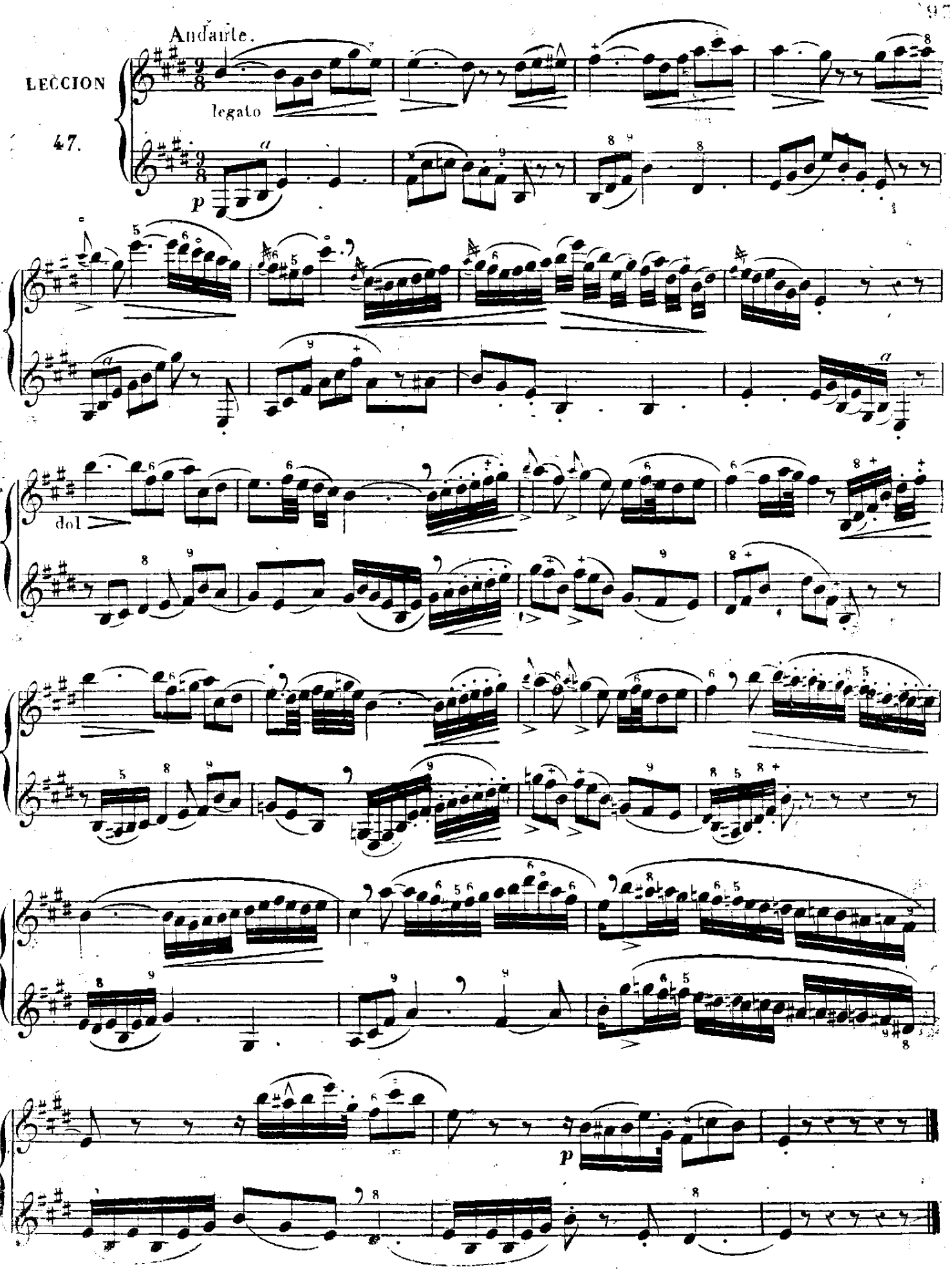


TONO DE MI MAYOR.



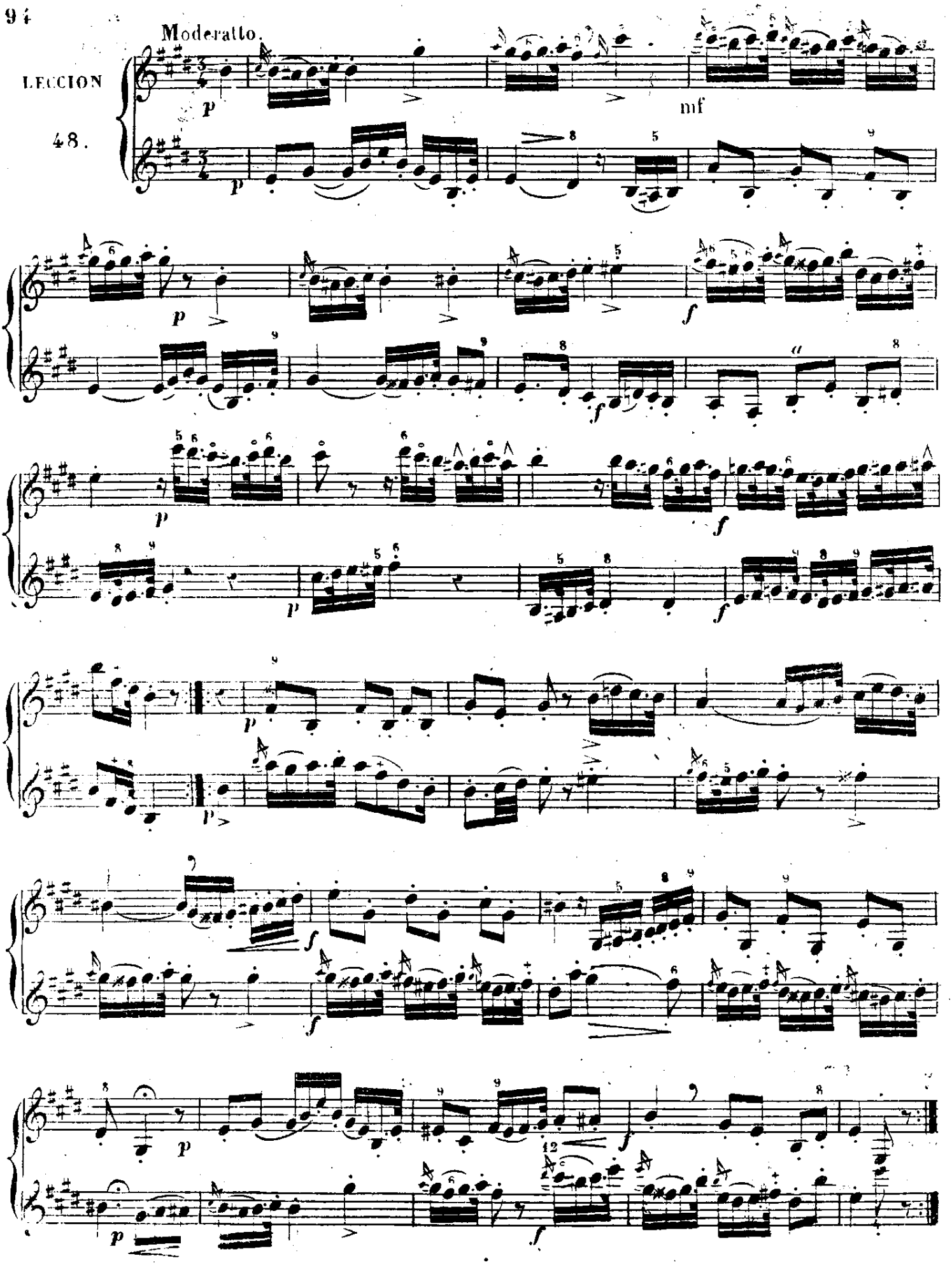
LECCION

47.



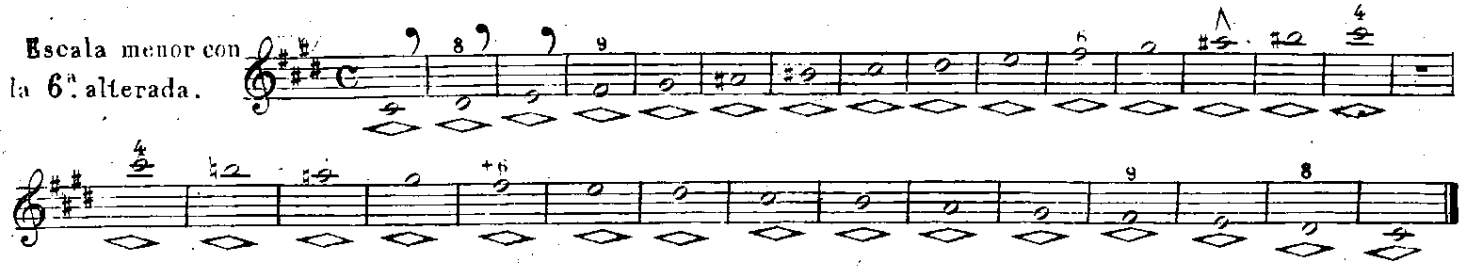
LECCION 48.

Moderatto.

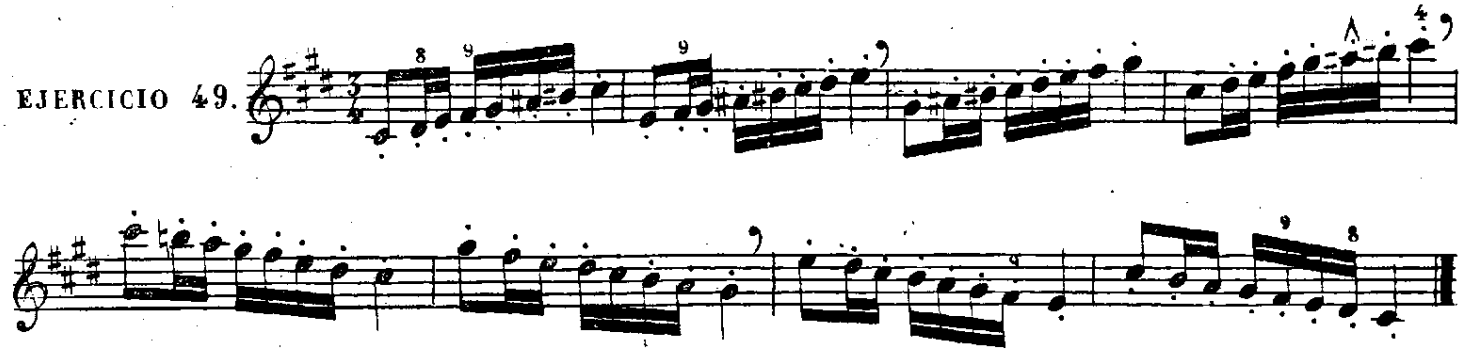


TONO DE DO ♯ MENOR.

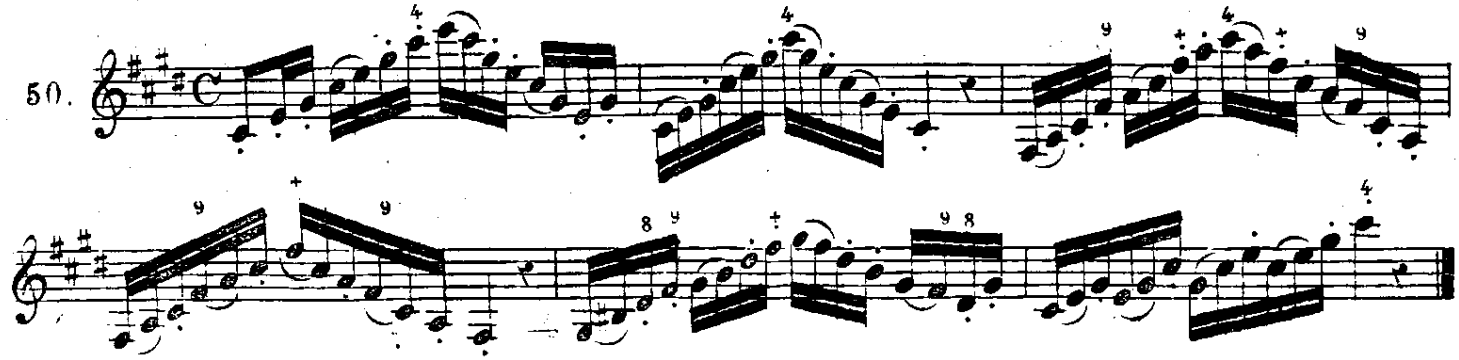
Escala menor con la 6ª. alterada.



EJERCICIO 49.



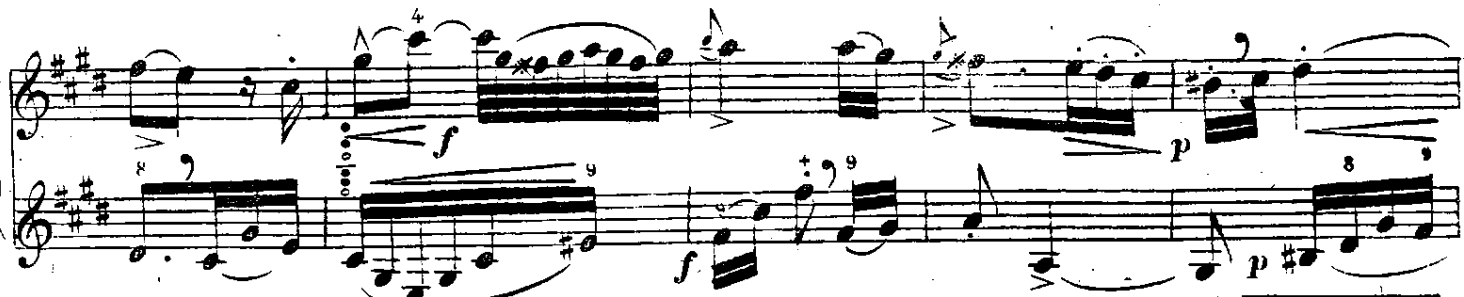
50.



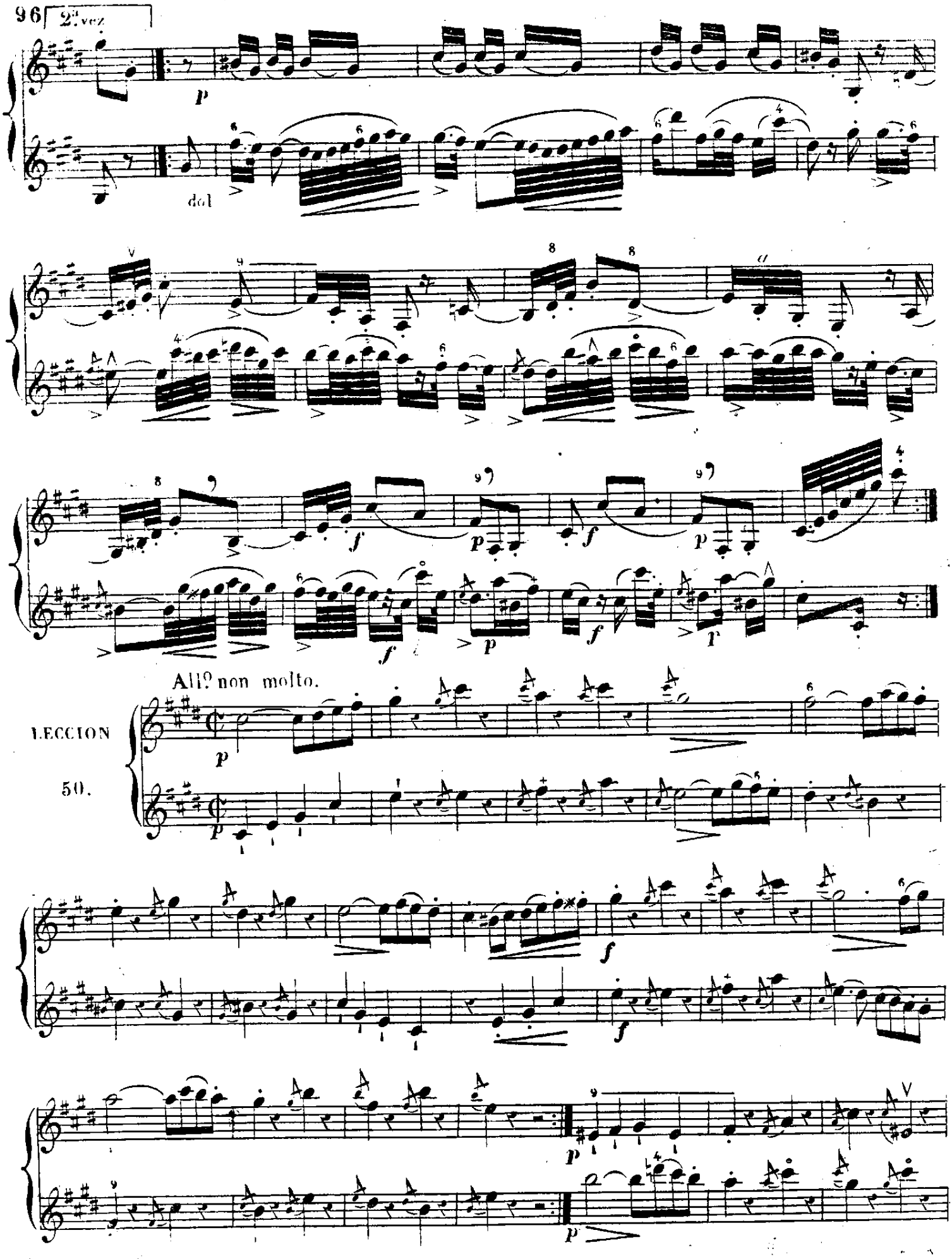
Larghetto.

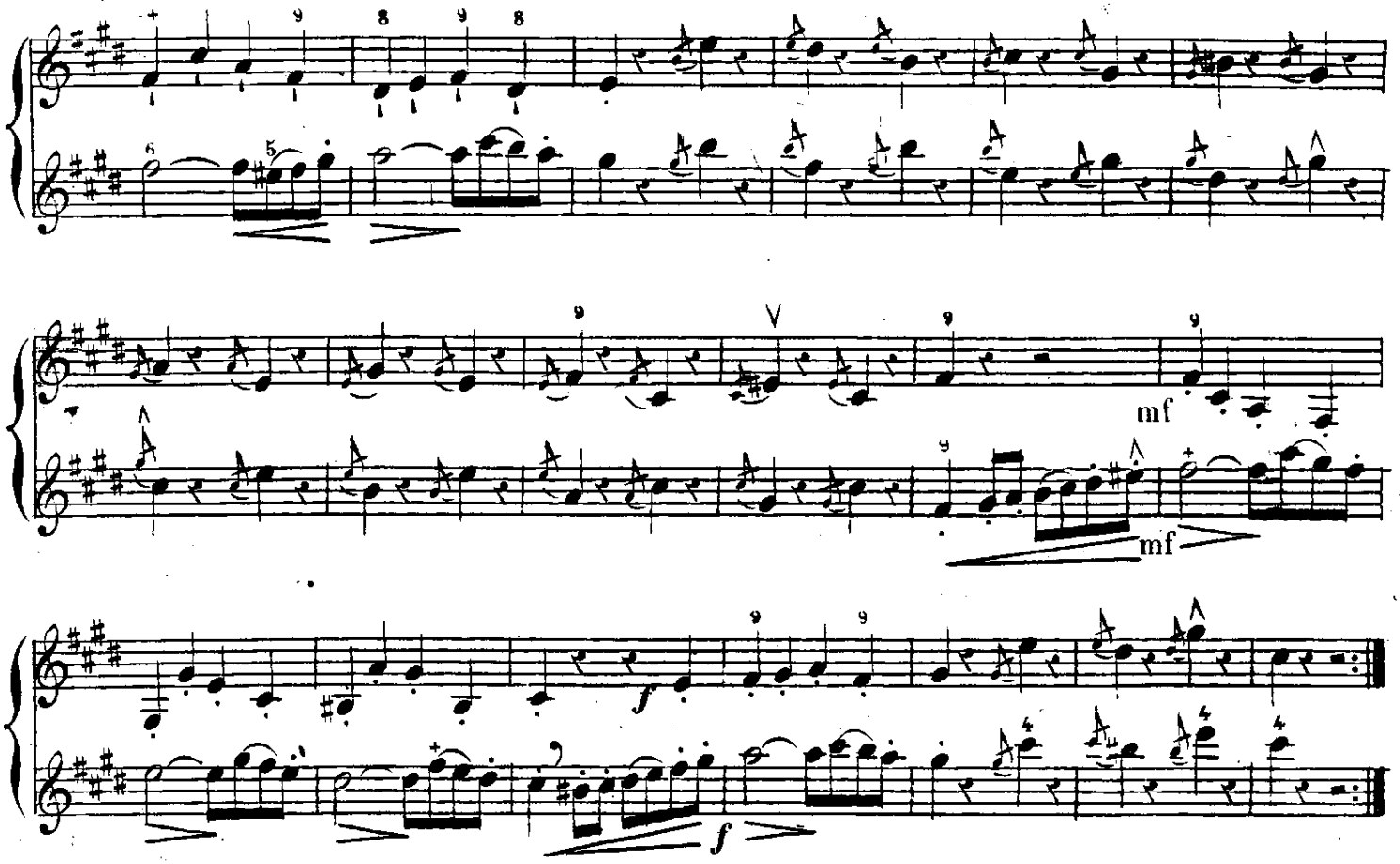
LECCION 49.

dolce con espresion.



1ª vez.

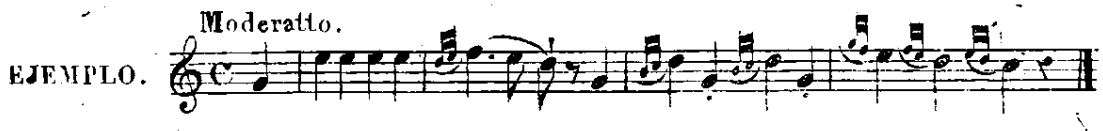

2ª vez
dol
All.º non molto.
LECCION
50.



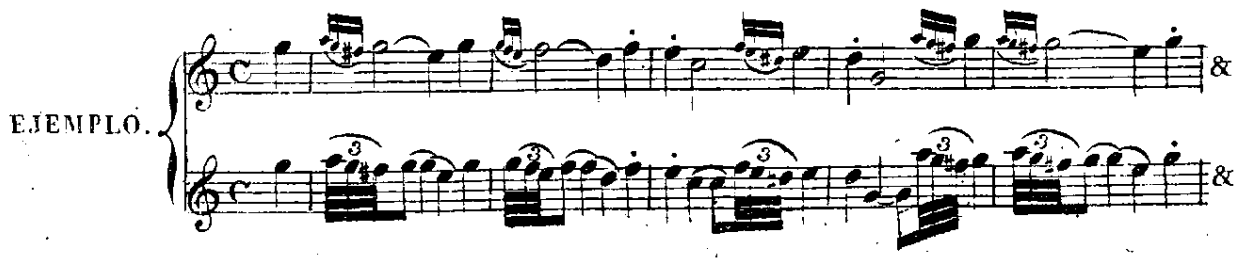
DE LOS GRUPETOS.

Grupeto es un adorno compuesto de dos, tres ó cuatro notitas unidas, las cuales deben ejecutarse con soltura apoyandose un poco sobre la primera.

El grupeto de dos notas se pone delante de la nota principal, de la cual toma generalmente el valor, y se ejecuta con rapidez. Vease el ejemplo siguiente.

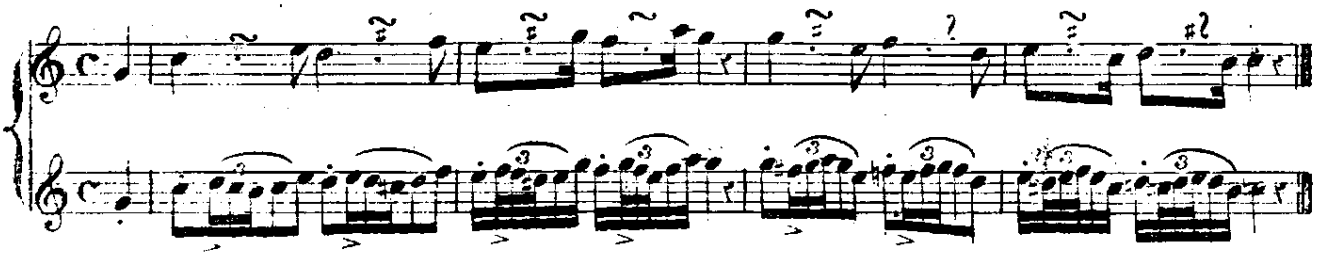


El grupeto de tres notas puede estar antes ó despues de la nota principal, si está antes unas veces toma el valor de la misma nota y otras del silencio ó nota que le antecede siendo jeneralmente de la que tiene mayor duracion. Dichas tres notas deben de estar en escala ascendente ó descendente y formar desde la 1ª á la 3ª un intervalo de tercera menor ó diminuta. Vease el ejemplo siguiente.



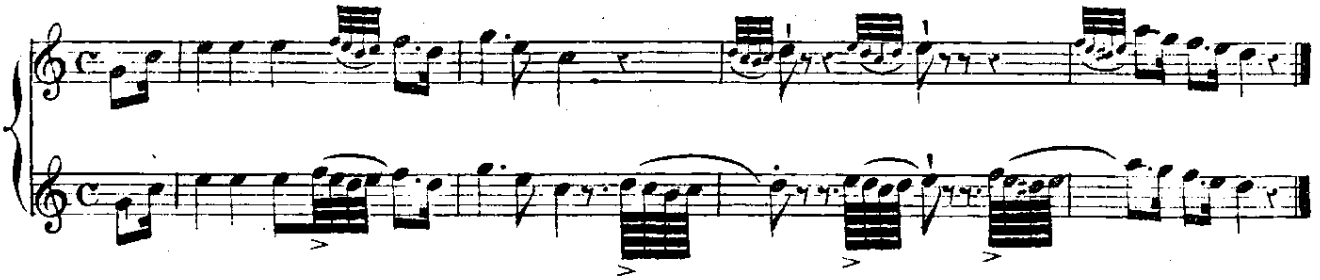
El grupeto de tres notas se escribe tambien en abreviatura sobre el puntillo de una nota principal y en este caso se divide el valor de dicha nota en tres partes iguales, la 1ª se destina á la nota principal, la 2ª al grupeto y la 3ª vuelve á la nota principal. Dicho grupeto puede empezar por la nota superior á la principal ó por la nota inferior, si empieza por la nota superior debe hacerse bajando y se indica con este signo ∾ y si empieza por la inferior debe hacerse subiendo y se indica con cualquiera de estos dos ∾ ʔ. Debajo de estos signos de abreviatura se suele colocar un becuadro ó un sostenido los cuales se deben aplicar á la 1ª nota del grupeto cuando es ascendente y á la 3ª cuando es descendente. Vease el siguiente:

EJEMPLO



El grupeto de cuatro notas puede estar antes ó despues de la nota principal, si está antes sigue la regla de los de tres y si está despues toma siempre su valor de la segunda mitad de la nota principal.

EJEMPLO



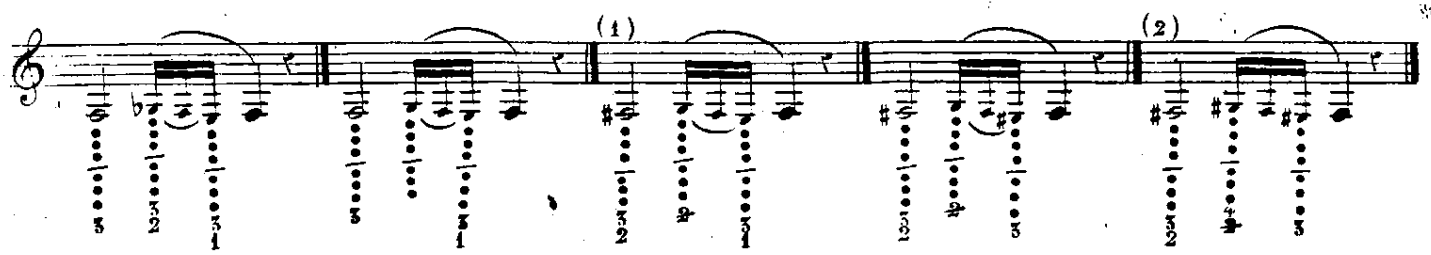
Todas las reglas que se acaban de dar para los grupetos no pueden considerarse como fijas, pues en este como en todos los adornos del canto debe buscarse la naturalidad, lo cual depende del gusto del ejecutante en los solos, y del Director cuando un paso de esta especie lo hacen muchos á la vez en una orquesta ó una banda militar.

Como el estudio seguido de todos los grupetos de la tabla siguiente seria fastidioso y aun perjudicial para el modo de tocar en jeneral, en adelante se dividirá el estudio diario del modo siguiente: 1º Escalas tenidas y filadas todo lo mas despacio posible en un tono distinto cada dia empezando por el de *Do mayor*. 2º Escalas de ajilidad y harpegios del mismo tono haciendo uso de las cuatro articulaciones, acelerando cuanto se pueda el movimiento y pasando por todos los matices. 3º Analizar las lecciones del mismo para despues ejecutarlas dando a cada frase el colorido que la corresponda y matizar cada sonido segun las reglas dadas en el articulo que trata de dicha materia. 4º Estudiar cuatro ó seis grupetos, despacio al principio y acelerando poco á poco hasta ejecutarlos con rapidez y soltura acentuando un poco la primera nota de cada uno.

Este estudio se interrumpirá cada vez que se sienta cansada la embocadura y se continuará un rato despues, sin olvidar esta ultima observacion que es utilisima.

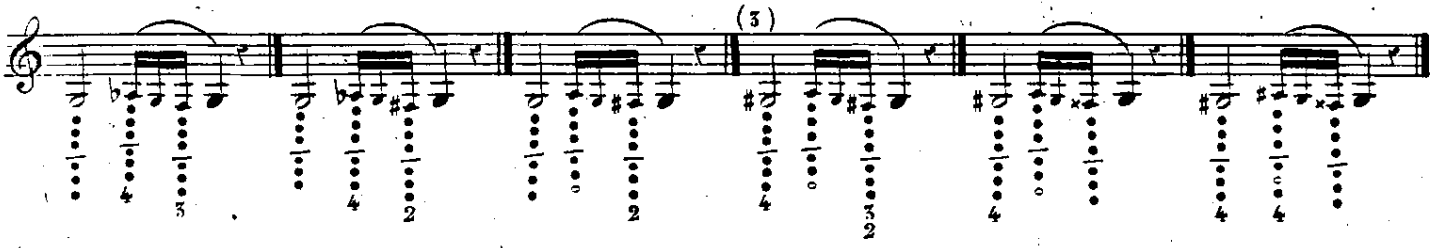
TABLA GENERAL DE GRUPETOS CON LAS POSICIONES DE CADA UNO DE ELLOS.

Nota. En todos los grupetos hasta que se advierta con otra nota, se conservará tapado el 7º agugero.

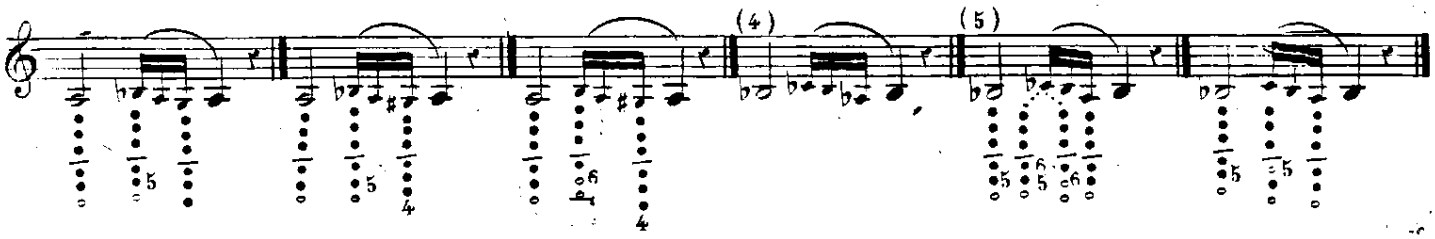


(1) Para ejecutar este grupeto, debe colocarse el dedo pequeño de la mano izquierda estendido sobre las llaves 1 y 2 como ya se ha esplicado en otro lugar. Recuerdese, que el uso de las llaves que estén designadas con números atrabesados con una rayita queda al arbitrio del discipulo.

(2) No se debe levantar el dedo pequeño de la mano derecha para pasarle de la 3ª á la 4ª llave ni de esta á la 3ª, solo se resvalará de la una á la otra como ya se ha esplicado.

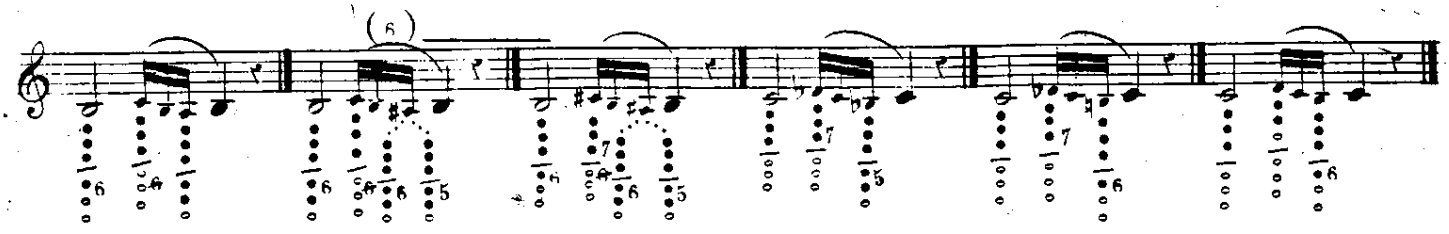


(3) Este grupeto es muy difícil y no debería escribirse para el clarinete, pero como todos los que escriben no pueden estar en las particularidades del instrumento, se estudiará hasta que salga claro, pues no es del todo imposible.

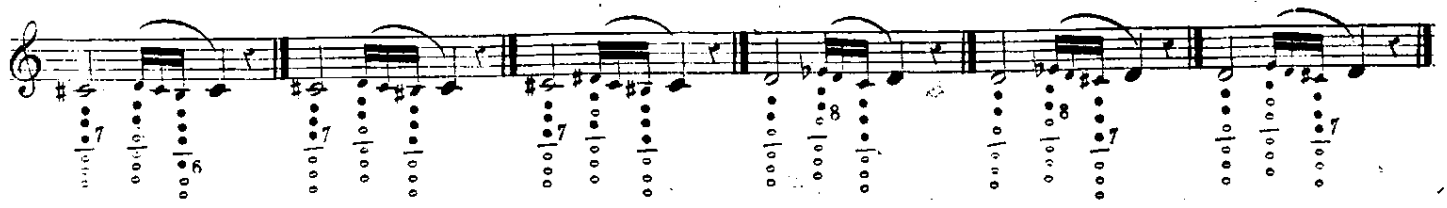


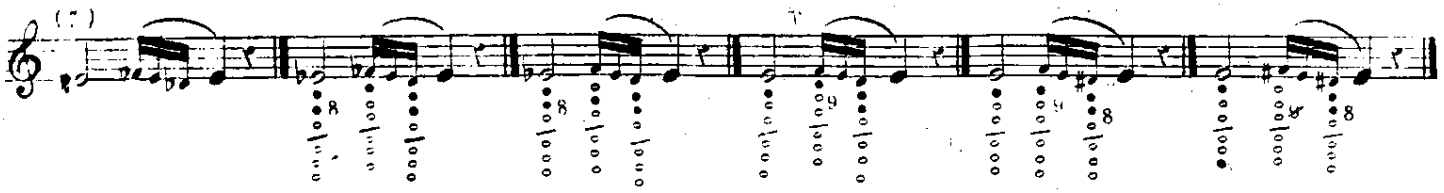
(4) Este grupeto es impracticable bien afinado, si alguna vez se halla escrito podrá sustituirse con el siguiente.

(5) El *do* ♭ de este grupeto se puede hacer con cualquiera de las dos posiciones que tiene marcadas.



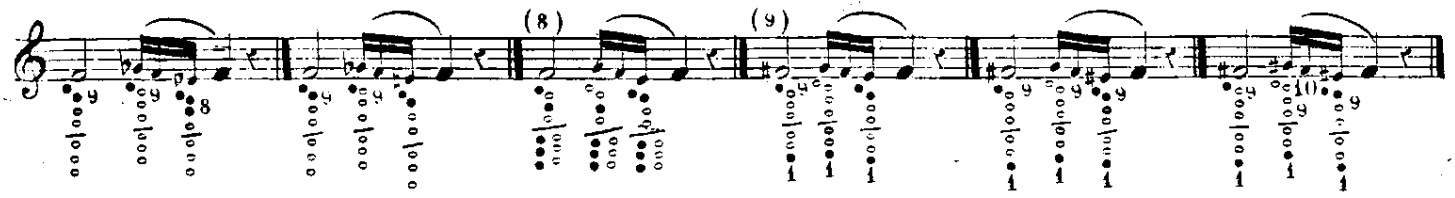
(6) El *la* ♯ de estos dos grupetos puede hacerse con cualquiera de las dos posiciones que tiene, advirtiendo que si se hace con la 1ª no se debe soltar la llave 6 en todo el grupeto, pero si se hace con la 2ª puede usarse á voluntad cuando el seis esta rayado.





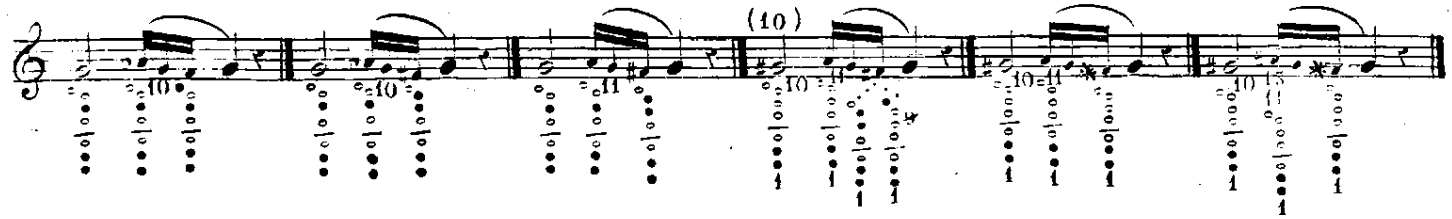
(7) Este es impracticable bien afinado, si se encuentra escrito alguna vez se sustituirá con el siguiente.

Nota Desde aquí hasta que se advierta con otra nota, se marcará siempre cuando el 7º agugero debe estar tapado y cuando debe estar abierto.

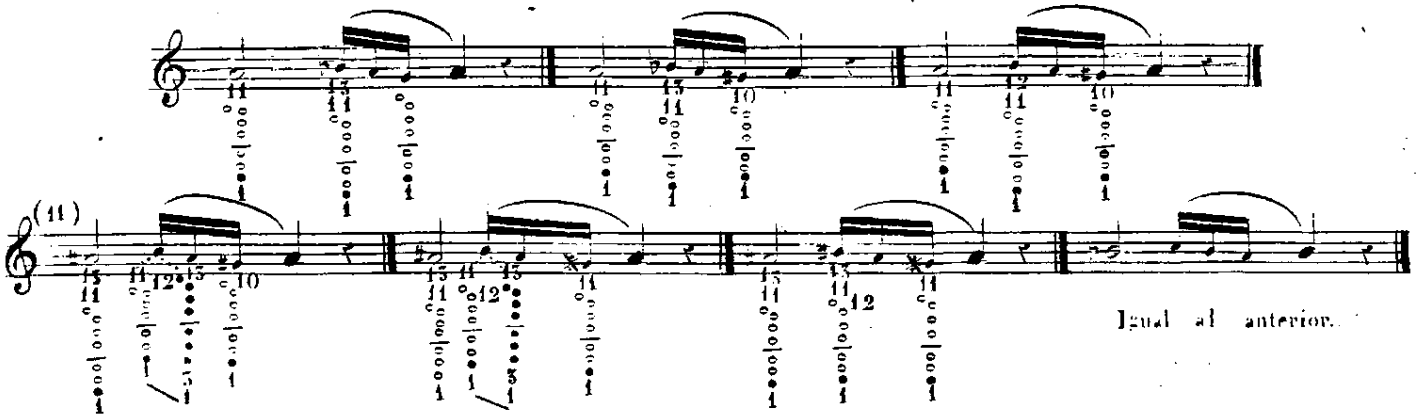


(8) Los tres agugeros de la mano derecha pueden estar abiertos ó tapados, del modo que esté el grupeto mas afinado.

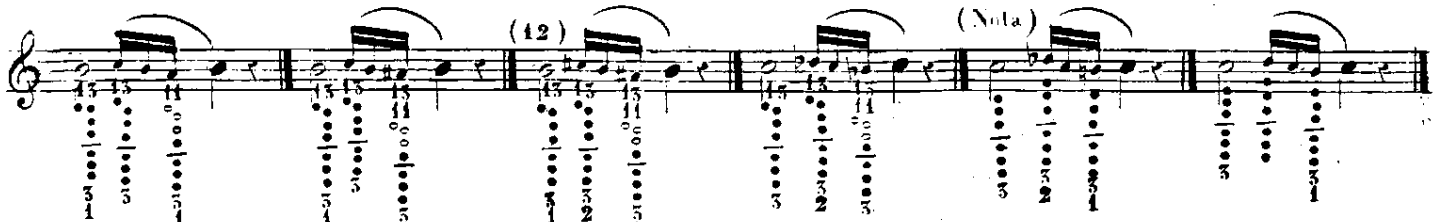
(9) En estos tres grupetos y en los de *sol♯*, *la*, y *la♯* se tapa el 1.º agugero y se cierra la llave 1 con el objeto de sostener el peso del clarinete y evitar que se mueva al tiempo de ejecutarlos de lo cual no habria necesidad si el clarinete tubiera un ganchito para apoyar el dedo pulgar de la mano derecha como ya se ha dicho al principio de este método.



(10) Este grupeto es difícil y no debería escribirse nunca, pero como puede encontrarse alguna vez, se estudiará haciendo el *fa♯* con la posicion que venga mas facil de las dos que tiene marcadas.

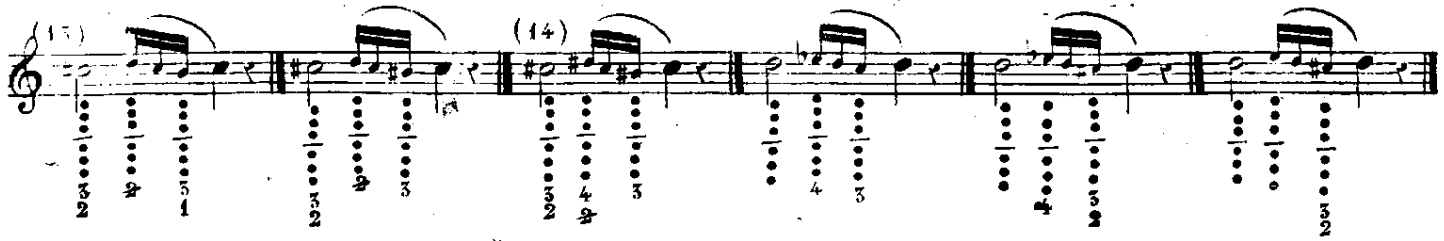


(11) Estos dos grupetos son difíciles, pero se pueden llegar á vencer escojiendo para ello la posicion que mas comoda séa, de las dos que tiene el *si*.



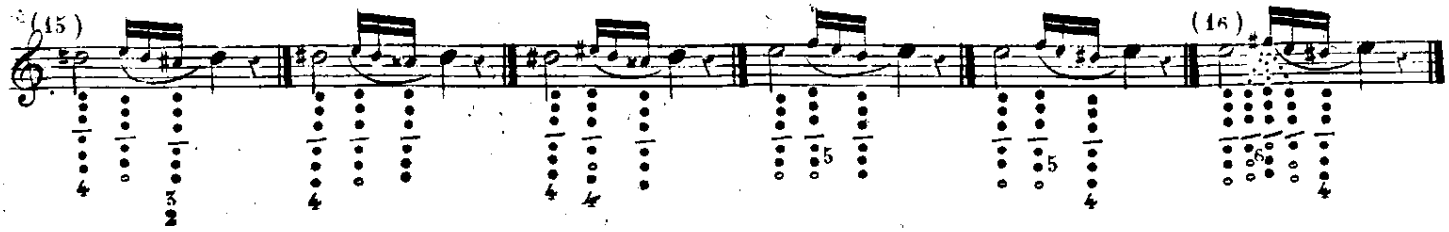
(12) Para este grupeto se colocará el dedo pequeño de la mano izquierda como se ha esplicado anteriormente.

Nota. Desde aqui en adelante no se volverá á hacer mencion del 7º agugero ni de la llave 13 por que siempre deben estar aquel tapado y esta abierta.



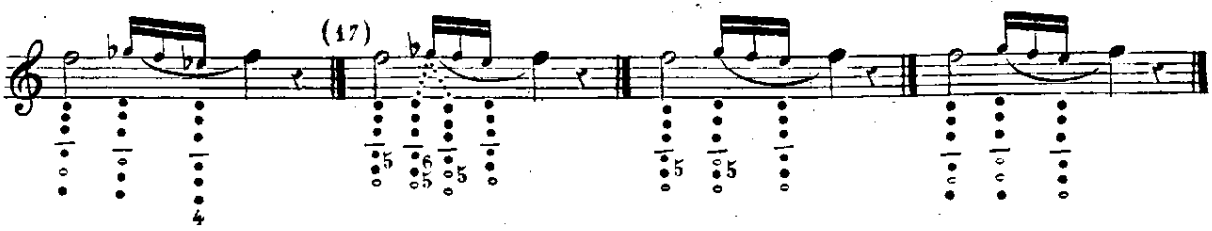
(13) Este grupeto tiene toda su dificultad en la colocacion del dedo pequeño de la mano izquierda.

(14) Este grupeto es bastante difícil si no se save pasar con destreza de la 3ª á la 4ª llave.

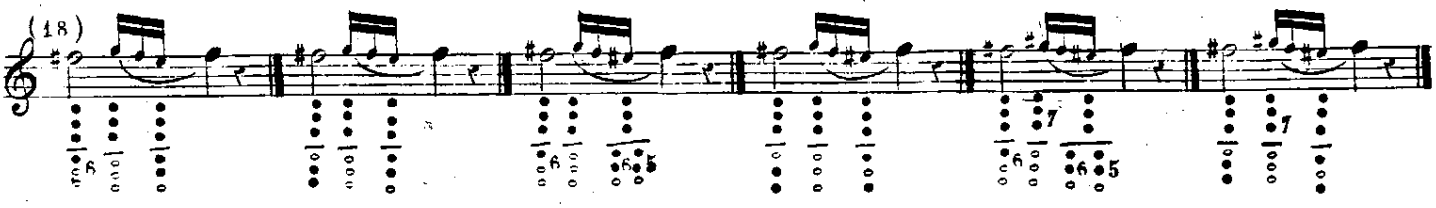


(15) Aunque este grupeto es muy difícil y no deberia escribirse al clarinete, no por eso deberá dejarse de estudiar hasta ejecutarlo claro y sin dejar apercibir la dificultad que encierra.

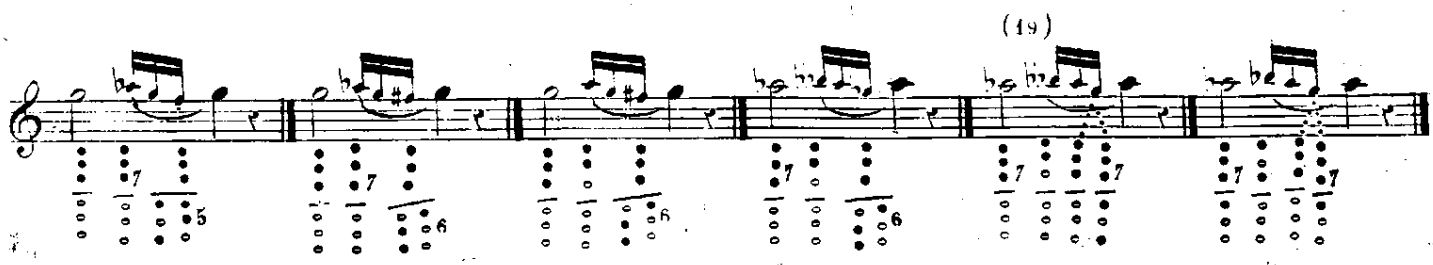
(16) De las tres posiciones que tiene el *la* ♯ en este grupeto la 1ª y 2ª son las mas afinadas y se puede ejecutar con cualquiera de ellas en todos los casos, pero la tercera solo se usará en los pasages muy rapidos, por que si bien es la mas facil tambien es la menos perfecta.



(17) El *sol* ♭ de este grupeto se puede hacer con cualquiera de las dos posiciones que tiene, pero la 1ª es la mejor.

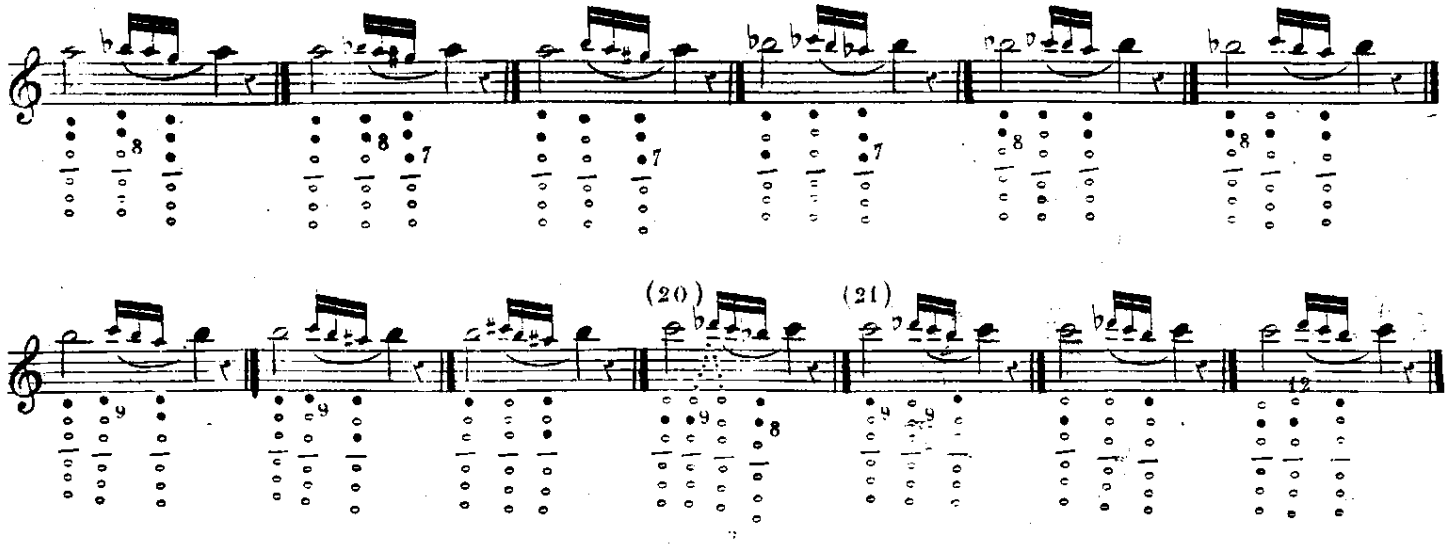


(18) Cada uno de estos tres grupetos debe estudiarse de los dos modos que está escrito, pues no se puede hacer con uno mismo en todos los casos.



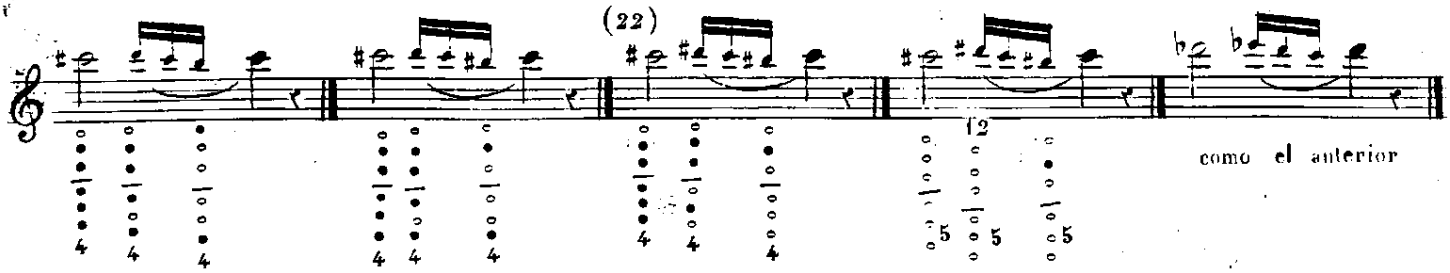
(19) Se puede hacer el *sol* en estos dos grupetos con cualquiera de las dos posiciones, la 2ª es mas dulce.

Advertencia. En todos los grupetos del *la*, *si*♭ *si*♮ y *do* se puede coger la llave 5 ó tapar el 1º agugero, para sostener el clarinete y evitar que se mueva al tiempo de ejecutarlos. Mejor será servirse de la llave en todos los pasos que no aumente la dificultad de las notas que anteceden ó siguen al grupeto.

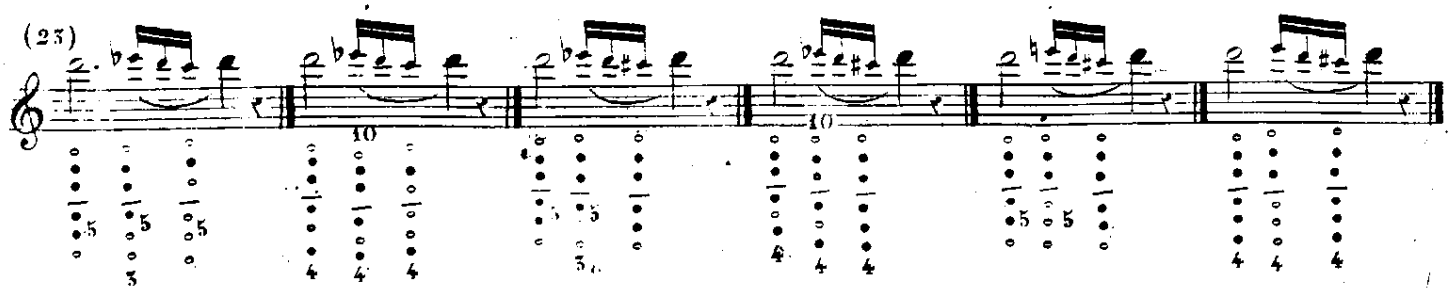


(20) De las dos posiciones que tiene el *re* ♭ en este grupeto, la mejor es la 1ª pero tambien se puede estudiar la 2ª

(21) Este grupeto se debe estudiar de los dos modos que está escrito, para despues servirse del que mas convenga.

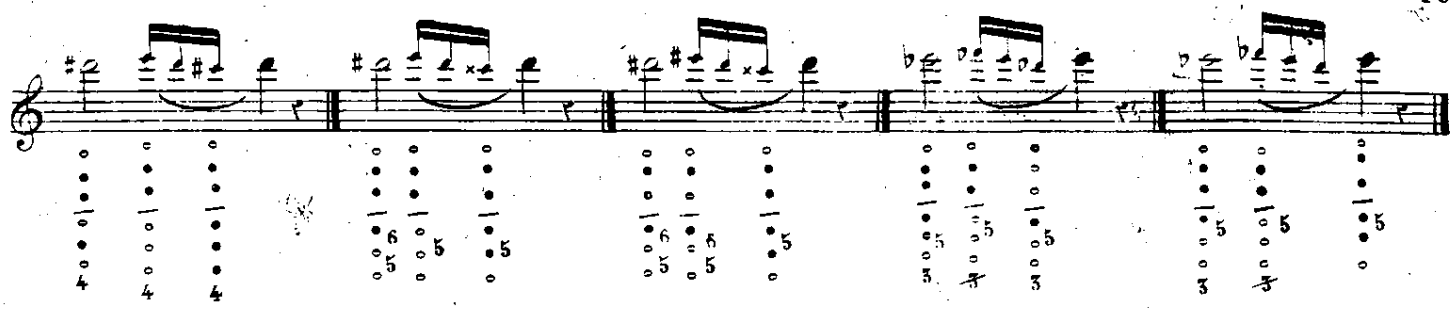


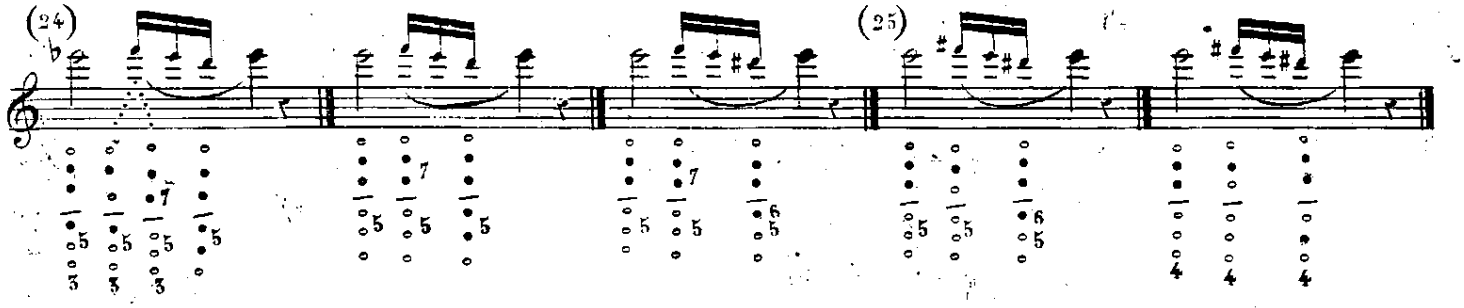
(22) Debe estudiarse este grupeto de los dos modos, para poderlo hacer como mejor convenga á las notas anteriores y posteriores á él; cuando esté sobre *re* ♭ se hará siempre con el 2º



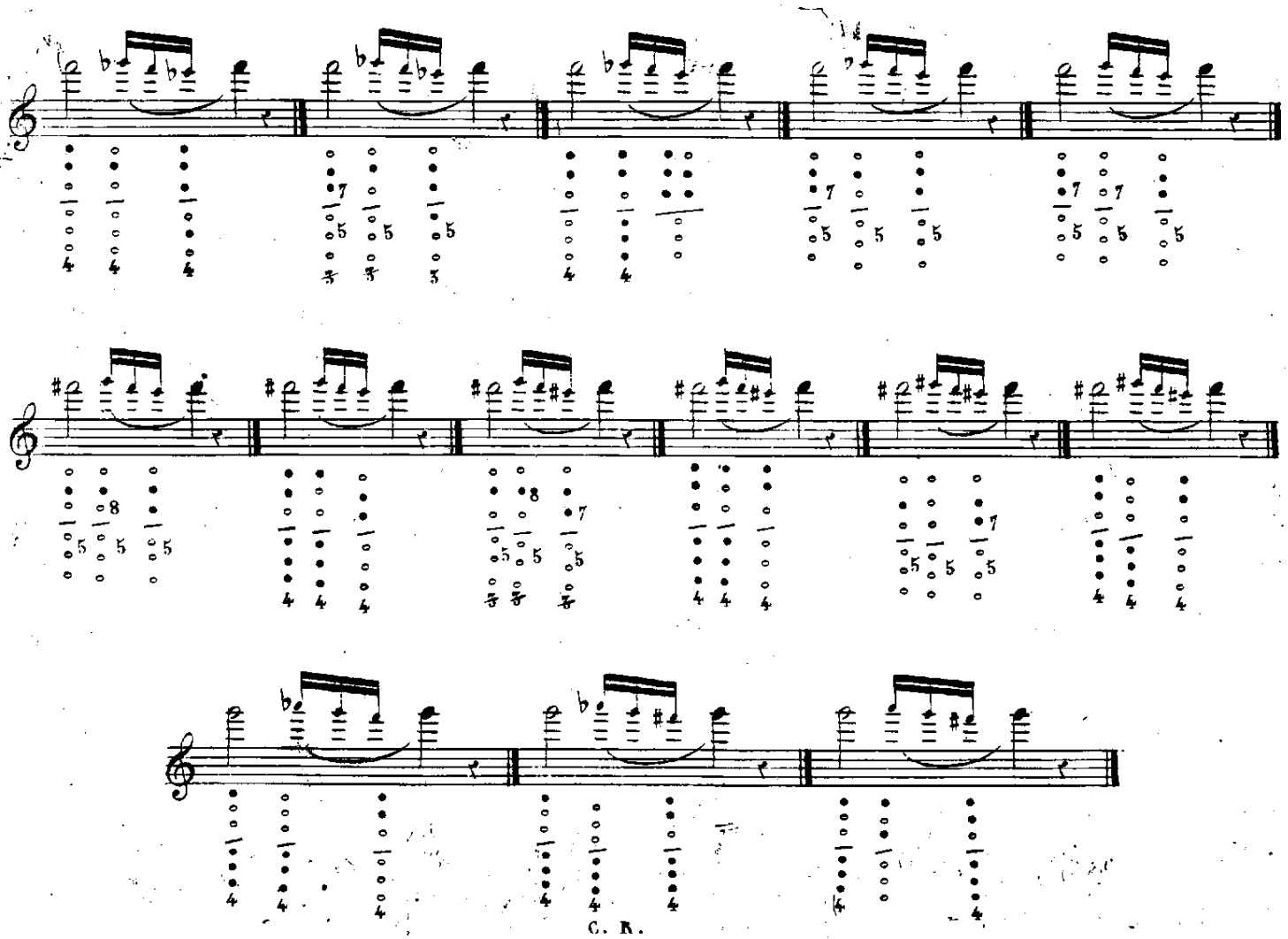
(23) Estos tres grupetos se estudiarán con las dos posiciones que cada uno tiene, pues hay precision de tenerlas practicadas todas.

Nota. La mayor parte de los grupetos que faltan son bastante difíciles de ejecutar y mucho mas de afinar, por lo cual se estudiarán con mucho cuidado, procurando corregir los defectos de afinacion con la embocadura.

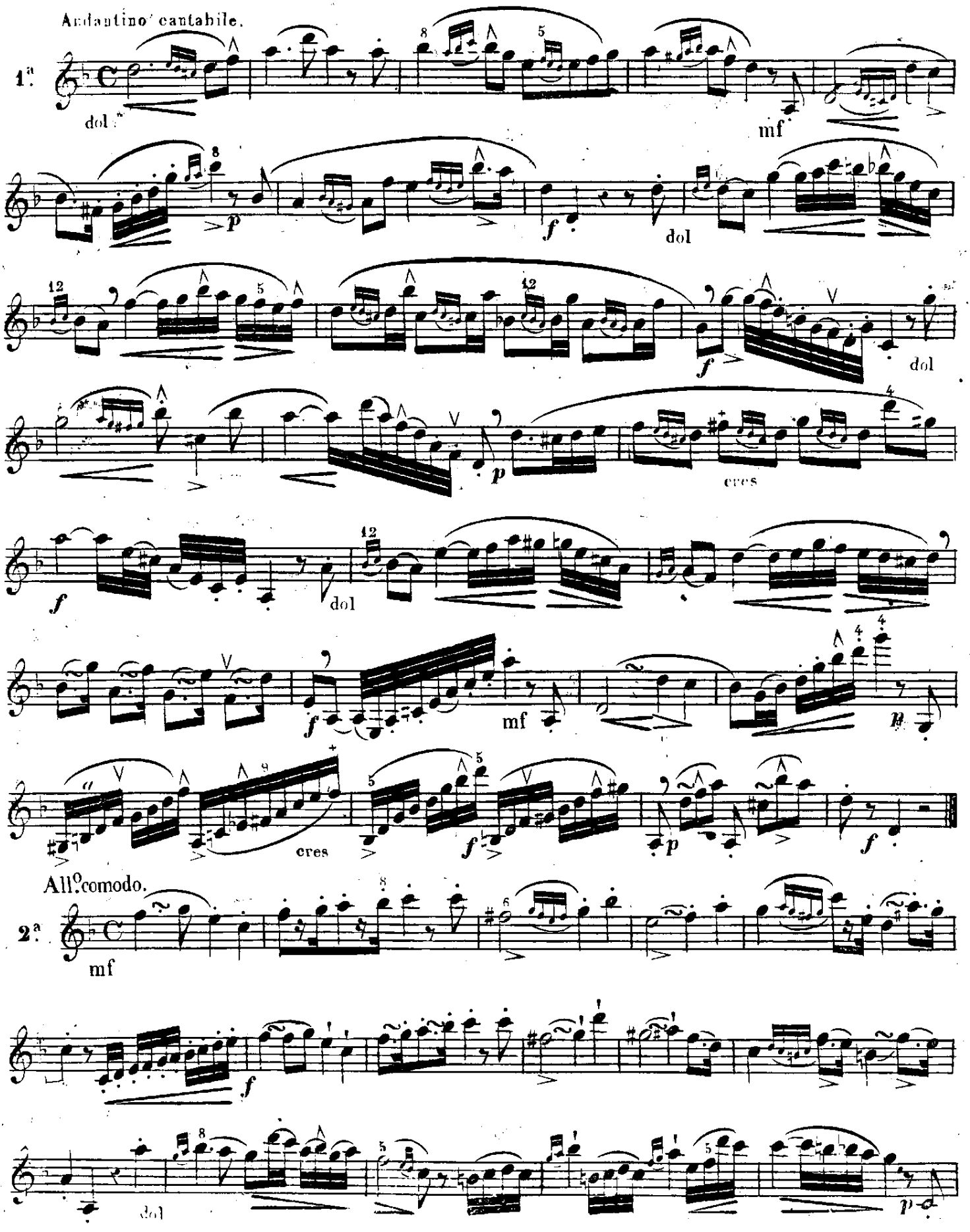


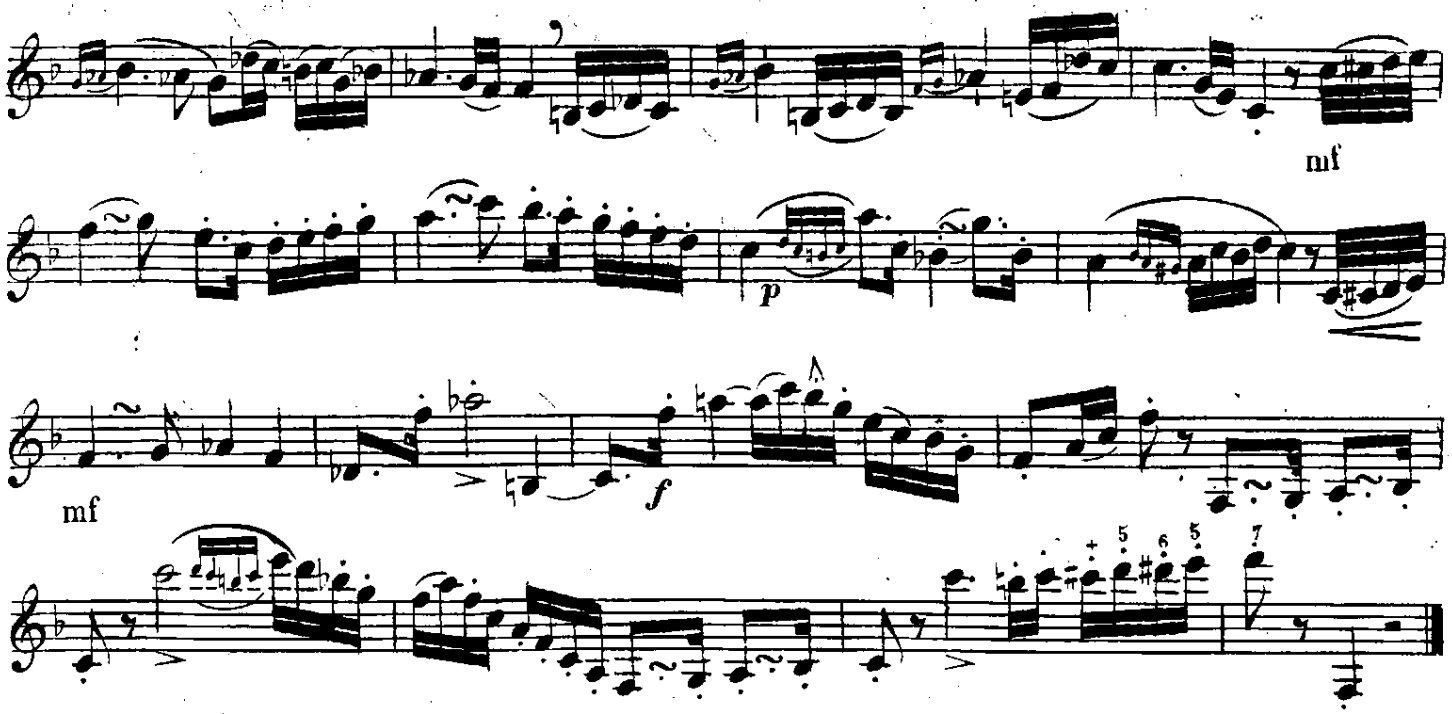


(24) De las dos posiciones que tiene el *fa* en este grupeto, la mejor es la 1ª pero se estudiara con las dos.
(25) Se estudiará el grupeto de *mi* de los dos modos, y lo mismo los de los dos *fas* que siguen hasta que se hagan unos y otros con igual claridad.



LECCIONES PARA PRACTICAR LOS GRUPETOS.

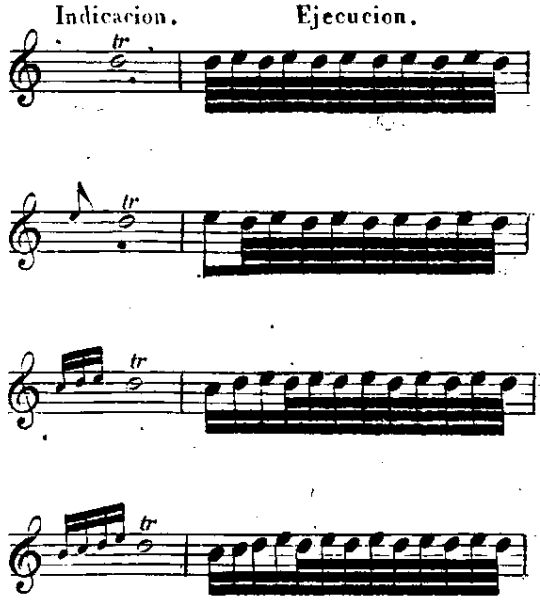




DEL TRINO.

El trino es una sucesion rapida y bien marcada de la nota que lleva este signo *tr* y la superior inmediata. Dichas notas pueden formar el intervalo de un tono ó de un semitono: cuando forman el intervalo de un tono el trino se llama mayor y cuando es de un semitono se llama menor.

Tres cosas hay que considerar en el trino á saber: la preparacion, el batido y la terminacion. La preparacion se hace de los cuatro modos siguientes.



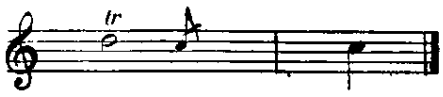
La preparacion se acentúa lijeramente en los movimientos lentos y se ataca con vigor en los vivos.

De los cuatro modos de preparar el trino el 1º y el 2º son los que se pueden usar con mas frecuencia, los otros dos requieren ser empleados á proposito.

El batido es siempre rapido y energico en los movimientos vivos y en todas las notas de corta duracion, mas en los movimientos lentos cuando la nota trinada es larga se debe empezar piano y no muy vivo y aumentar por grados la fuerza y la viveza hasta llegar al fuerte y á la mayor rapidez posible, apianando y retardando un poco la terminacion.

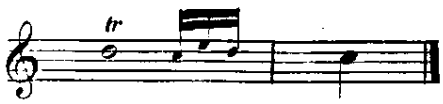
La terminacion se hace tambien de cuatro modos.

1º. Anticipando la nota donde resuelve el trino



2º. Aumentando un grupeto de dos notas.

3º. Aumentando un grupeto de tres notas.

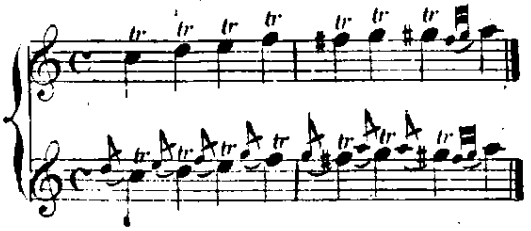


4º. Aumentando un grupeto de cuatro notas.

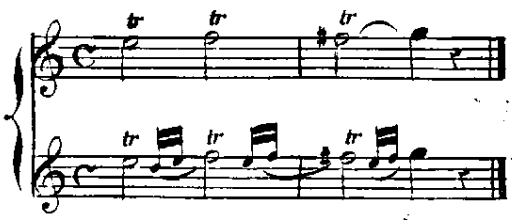
De estas cuatro terminaciones la 2ª es la que se puede emplear con mas frecuencia, la 3ª se usará solo en los movimientos lentos, y las otras dos son de un uso menos frecuente por no ser del mejor gusto.

Cuando se encuentra una sucesion de trinos de corta duracion en escala diatonica ó cromatica ascendente ó descendente, se prepara cada uno del 1º ó del 2º modo y no se dá terminacion mas que al ultimo. Vease el ejemplo 1º En los movimientos lentos y cuando las notas trinadas son de larga duracion se puede dar á cada trino su terminacion y prepararle segun el 1er modo. Vease el ejemplo 2º Cuando se halla una sucesion de trinos por intervalos disjuntos deben prepararse del 1º ó del 2º modo y dar á cada uno su terminacion. Vease el ejemplo 3º

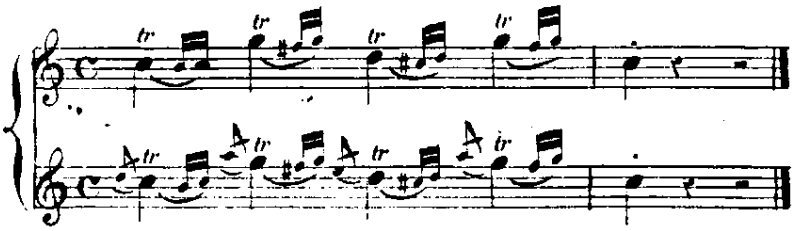
1er modo.
Ejemplo 1º
2º modo.



indicacion.
Ejemplo 2º
ejecucion.



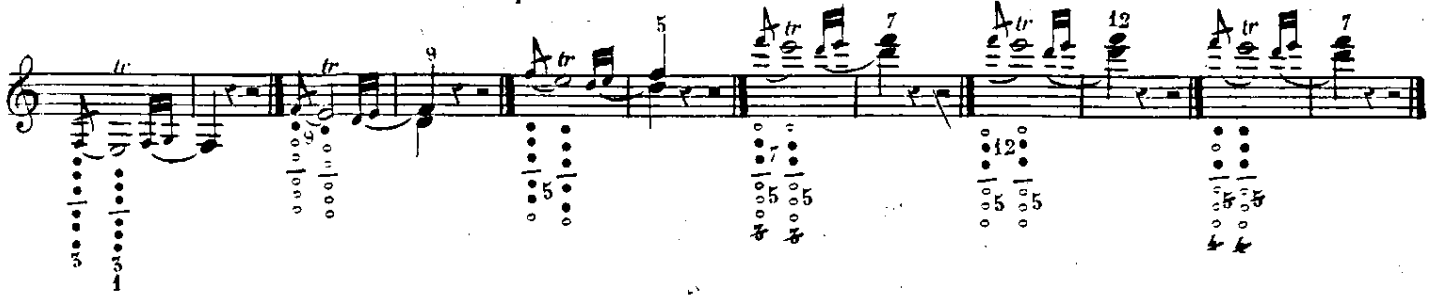
1er modo.
Ejemplo 3º
2º modo.



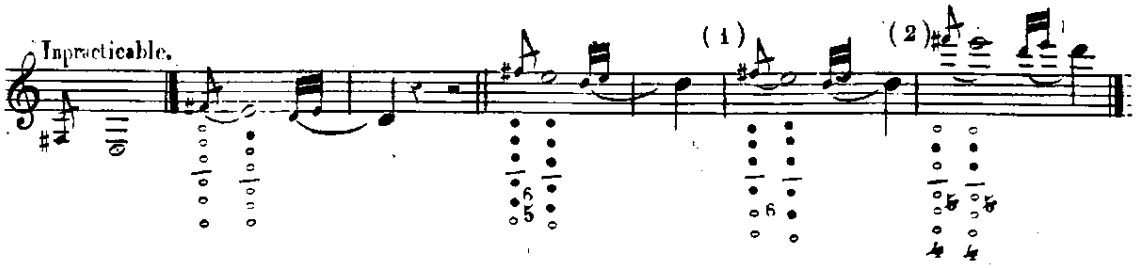
Todos los trinos de la siguiente tabla se estudiaran batiendolos muy despacio al principio y acelerando poco á poco, moviendo los dedos con naturalidad y soltura sin forzarlos ni contraer el brazo.

TABLA GENERAL DE LOS TRINOS CON LAS POSICIONES DE CADA UNO DE ELLOS.

Nota. El 7º agugero no se indicara mas que cuando deba estar abierto.

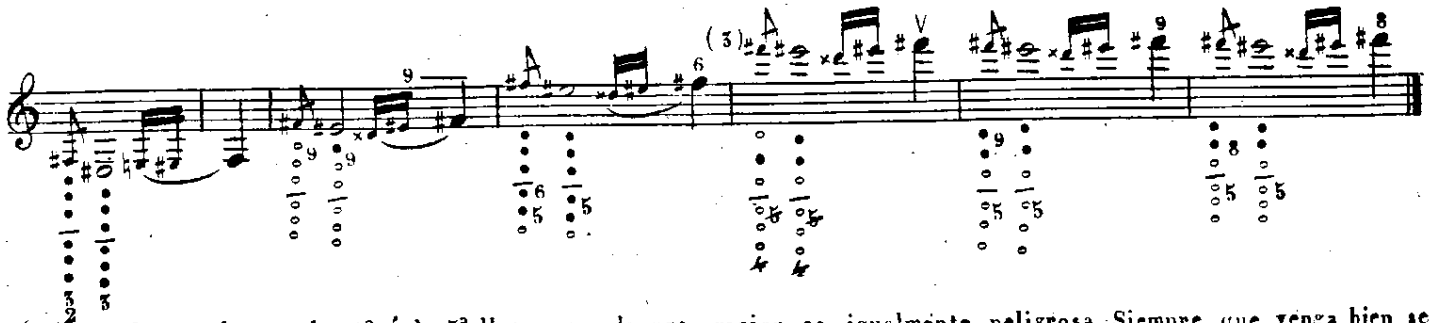


El 1er trino no se puede usar en el tono de *re* menor por que no tiene terminacion, los demás se pueden usar lo mismo en el tono de *fa* mayor que en el de *re* menor como lo indican las notas de resolucion.

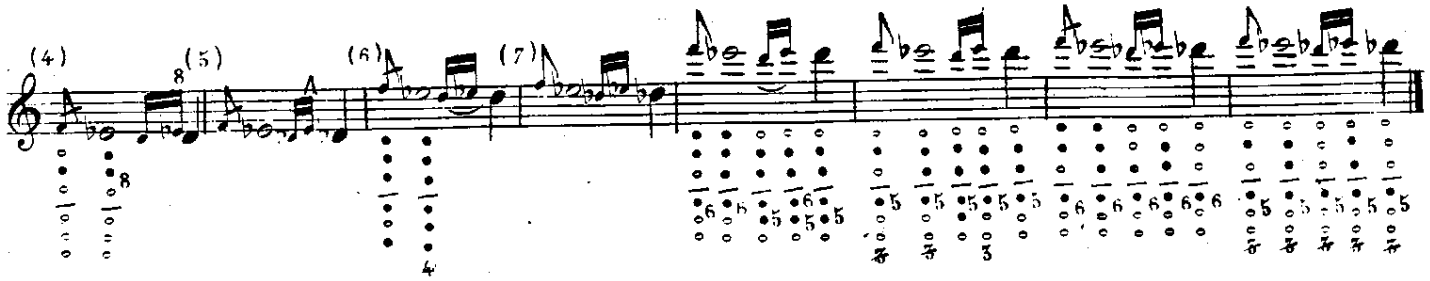


(1) Este trino es mas facil pero menos perfecto que el anterior, se prepara con la posicion del *fa* ♯ pero el batido lo hace solo el dedo del medio de la mano derecha.

(2) Este será mejor usarle sin prepafacion por que el *fa* ♯ es muy falso con esta posicion, se podrá hacer con la 4ª ó la 5ª llave á voluntad.



(3) Puede emplearse la 4ª ó la 5ª llave, pero la preparacion es igualmente peligrosa. Siempre que venga bien se puede hacer con cualquiera de las otras dos posiciones por ser la preparacion mas segura.

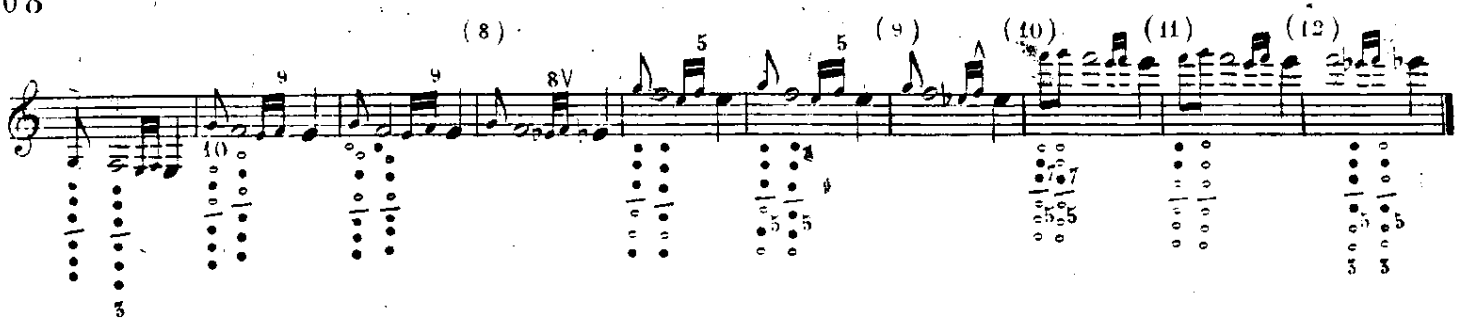


(4) Este trino se bate con el dedo indice de la mano izquierda sin soltar la llave 8.

(5) Se hace como el anterior, pero en el ultimo batido se hace una pequeña suspension para pasar al *re* ♭.

(6) Se trina con el dedo del medio de la mano derecha sin soltar la llave 4.

(7) Se trina como el anterior, pero la terminacion es muy difícil.



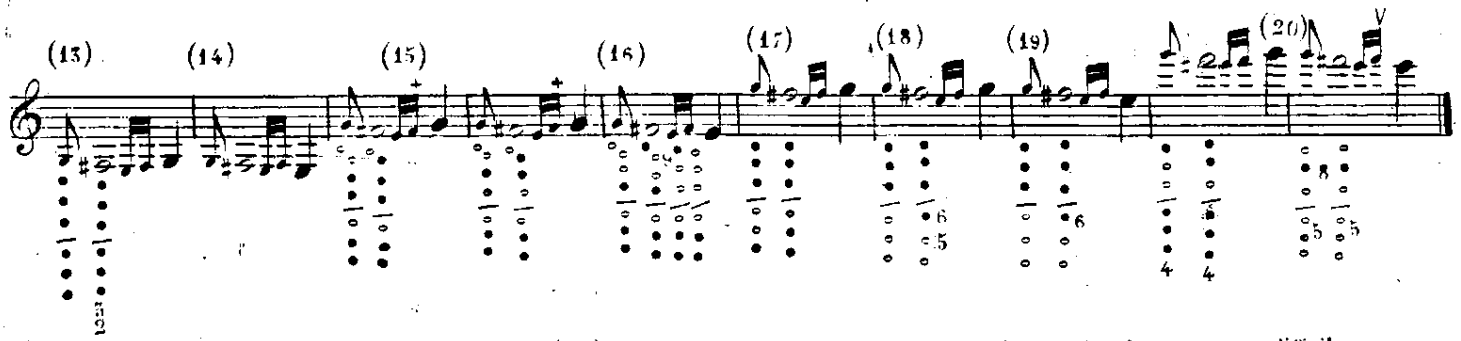
(8) Este se trina como cualquiega de los dos anteriores, pero para hacer el *fa* de la terminacion no se deja la llave 8.

(9) Se trina como el 1º de los dos anteriores, pero no se suelta la llave 4 para hacer el *fa* de la terminacion.

(10) Se oprimirá un poco la embocadura para que el *sol* no salga demasiado bajo, tambien se puede trinar con el dedo anular y el del medio a un tiempo, este y los dos trinos que siguen se usan sin preparacion por que el sol con las posiciones que se tiene que hacer es muy incierto.

(11) Se puede añadir á la posicion indicada, la llave 1 la 4 ó la 5 prefiriendo aquella con que el trino salga mas afinado y seguro, dando cierto temple á la embocadura para que no sea demasiado alto.

(12) Este trino se bate como el 1º de los dos anteriores y la terminacion se hace con las posiciones que están marcadas.



(13) Se trina con la llave 3 sin soltar la 2 (14) Se trina como el anterior pero la terminacion es mas difícil.

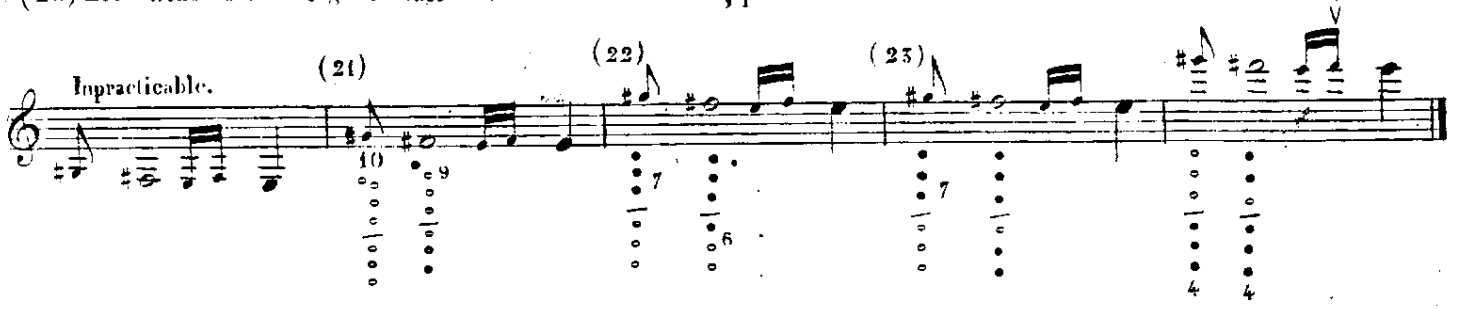
(15) De los dos modos se elegirá el mas afinado. (16) Se trina con el dedo pulgar de la mano izquierda sin soltar la llave 9.

(17) Este trino sería el mas propio del tono de *sol* si no fuera tan opaco el *fa* ♯

(18) Se trina con el indice de la mano derecha sin soltar las llaves 5 y 6.

(19) Se trina como el anterior sin soltar la llave 6.

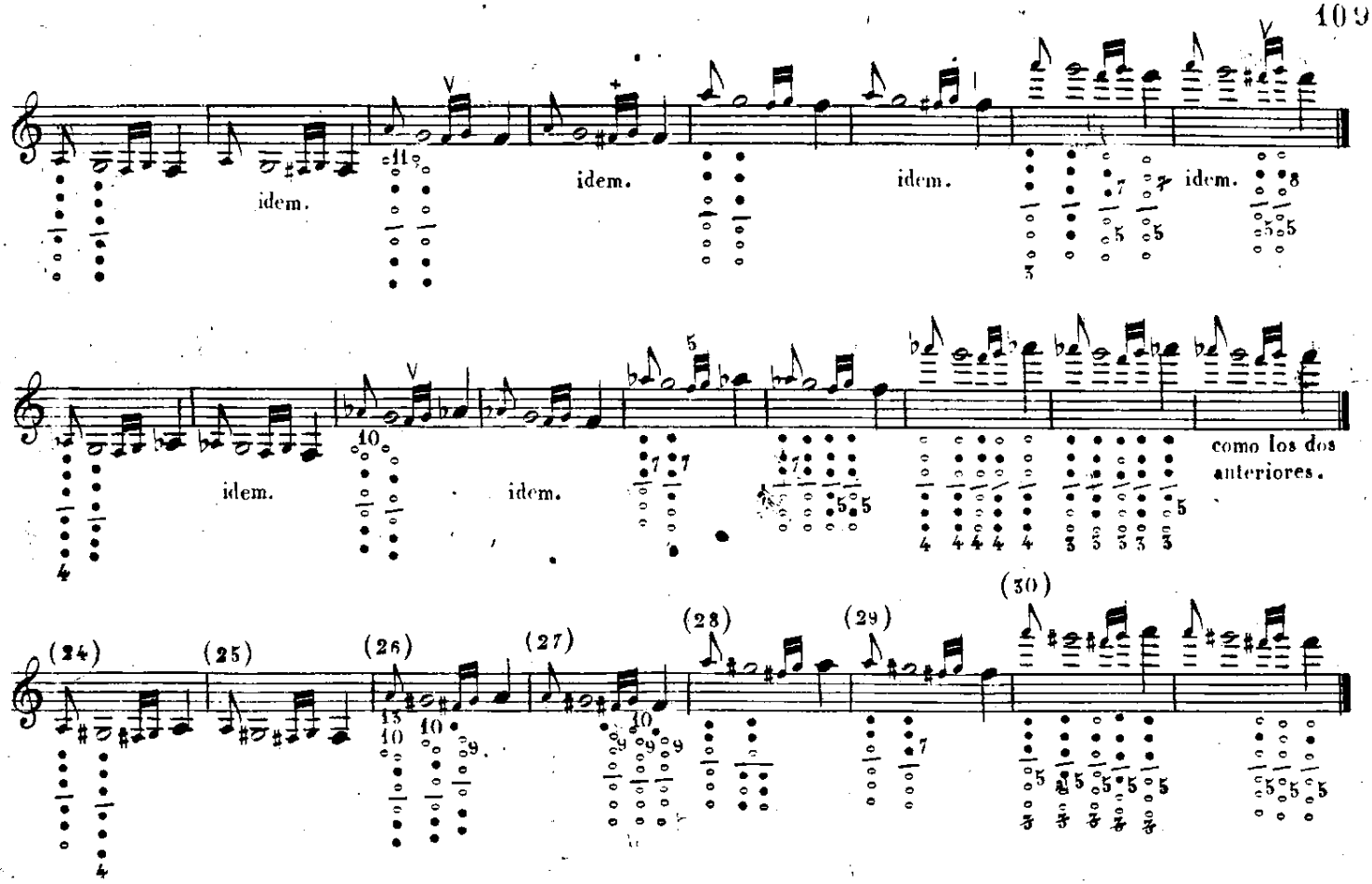
(20) Este trino es mas seguro haciendole como el anterior, pero tambien debe estudiarse con las posiciones que él tiene.



21 Este trino no se debe escribir, pero en caso que se encuentre, se batirá con la llave 10, sin soltar la 9 ni destapar el 7º ahugero, con mucha rapidez para disimular su imperfeccion.

22 Se trina con la llave 7 conservando la posicion del *fa* ♯ pero el *sol* ♯ sale demasiado bajo.

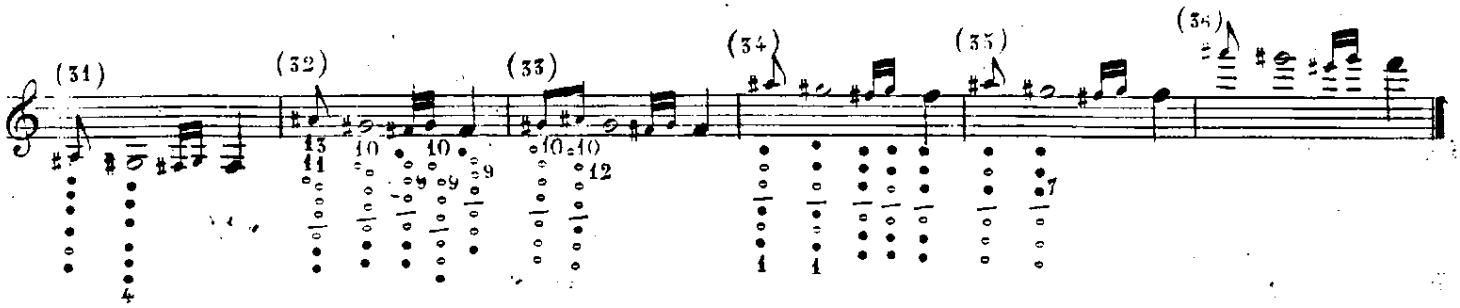
23 La llave 7 no se abre mas que para la preparacion, el batido se hace con el dedo anular de la mano izquierda conservando la derecha con la posicion del *fa* ♯ pero el *sol* ♯ sale muy alto.



(24) Se trina con el anular sin soltar la llave 4, la terminacion es dificil. (25) Se trina como el anterior, la terminacion es mas dificil.

(26) Este trino debe usarse sin preparacion, ó bien haciendo esta con la postura natural del *la*, y el batido con la llave 13 como está marcado. (27) Se trina como el anterior y la terminacion se hace como está indicada.

(28) El *sol*♯ de este trino puede hacerse con cualquiera de las dos posiciones que se ven en la mano derecha, pero el batido lo hará solo el dedo indice de ella en ambos casos (29) Se trina con el dedo anular de la mano izquierda sin soltar la llave 7, aflojando un poco la embocadura para corregir el *la* que sale algo alto. (30) Este trino y el siguiente se ejecutan del mismo modo y solo varian en la terminacion, pero uno y otro son dificiles de afinar.

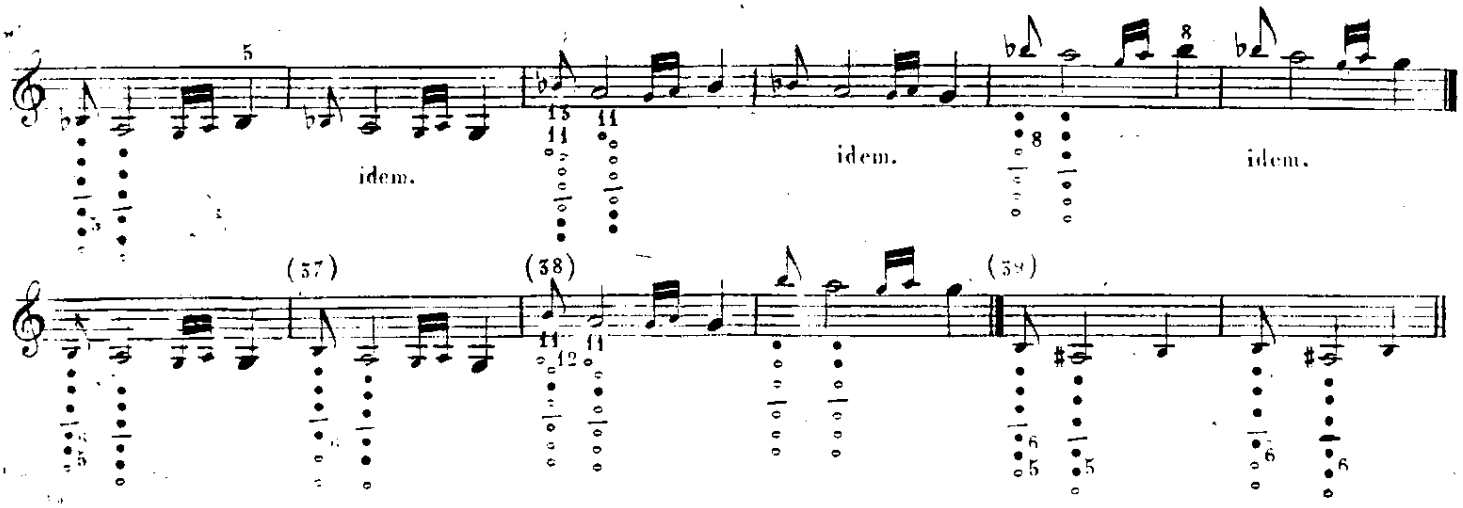


31 Se trina con el dedo del medio sin soltar la llave 4, pero la terminacion es muy dificil. (32) Se trina con las llaves 11 y 13 á un tiempo sin soltar la 10, pero es muy difícil de batir bien.

33 Este trino se usa sin preparacion por ser muy imperfecto, y aunque es mas facil que el anterior no se debe preferir á el. (34) Aflojando un poco la embocadura sale afinado.

35 Se trina con el dedo del medio de la mano izquierda sin soltar la llave 7.

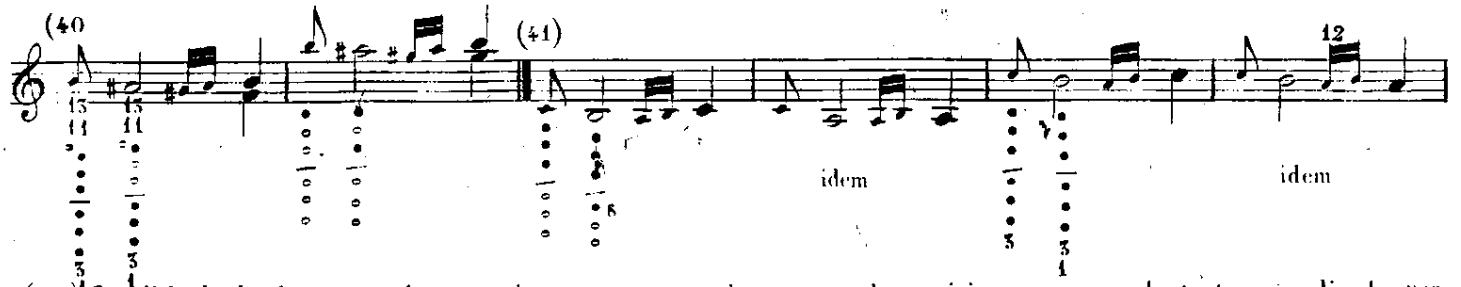
36 No se usan trinos en notas tan agudas pues serian de mal efecto.



(37) Este trino se bate con el dedo del medio de la mano derecha sin abrir la llave 6 mas que para la preparacion, y aunque es mucho mas facil que el anterior, no debe usarse mas que cuando sea de corta duracion por que no es muy perfecto.

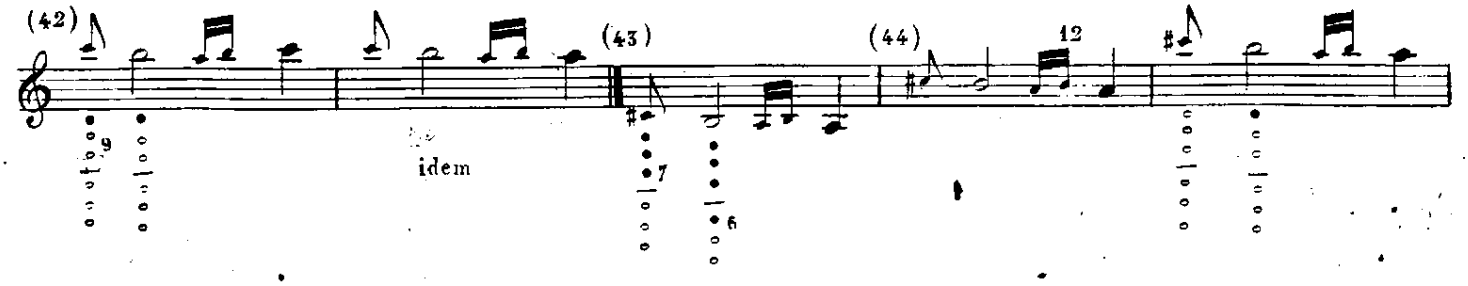
(38) Este trino es facil, pero debe colocarse el dedo pulgar de la mano izquierda un poco mas abajo del 7º agugero, para asegurar el clarinete y evitar que se mueve al tiempo de abrir la llave.

(39) De los dos modos es defectuoso este trino y su terminacion impracticable.



(40) La dificultad de este trino consiste en tomar de pronto la posicion que es bastante complicada, pero el batido se hace con facilidad: sale mas afinado abriendo tambien la llave 10 y tapando la mitad del 7º agugero.

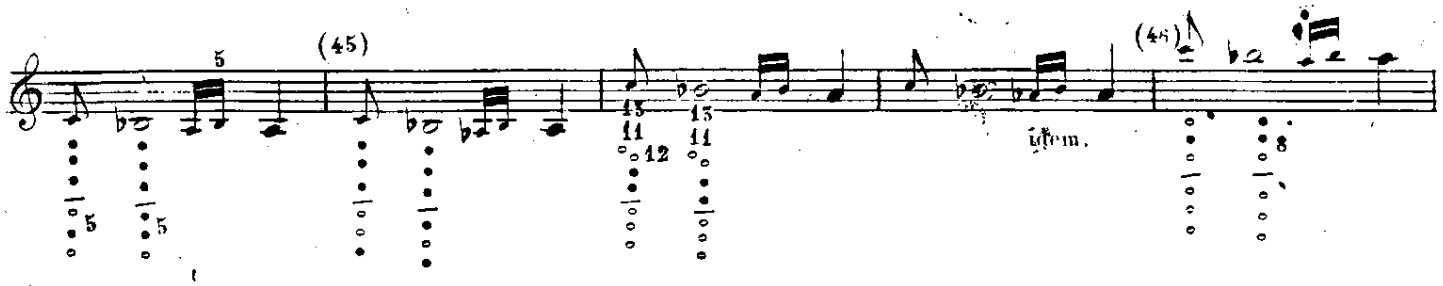
(41) Se trina con el dedo indice de la mano derecha sin soltar la llave 6.



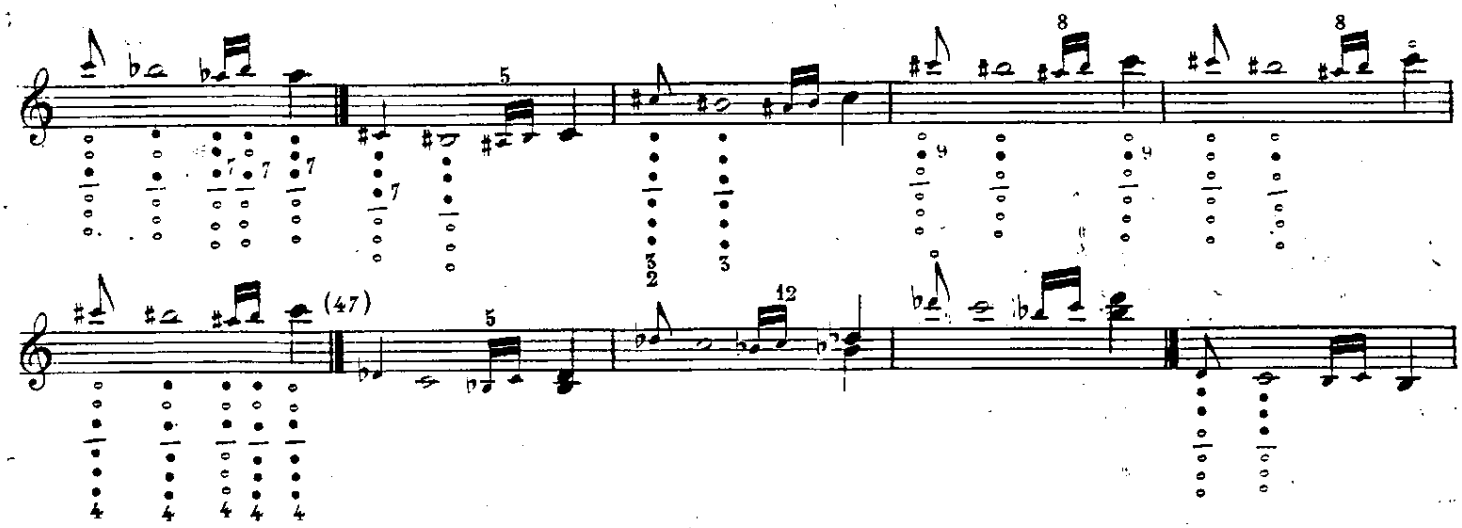
(42) Se aflojará un poco la emboçadura al tiempo de hacer la preparacion, por que el do es algo alto con la llave 9.

43 Se trina con la llave 7 sin mover la mano derecha de la posicion del *si* pero sale imperfecto.

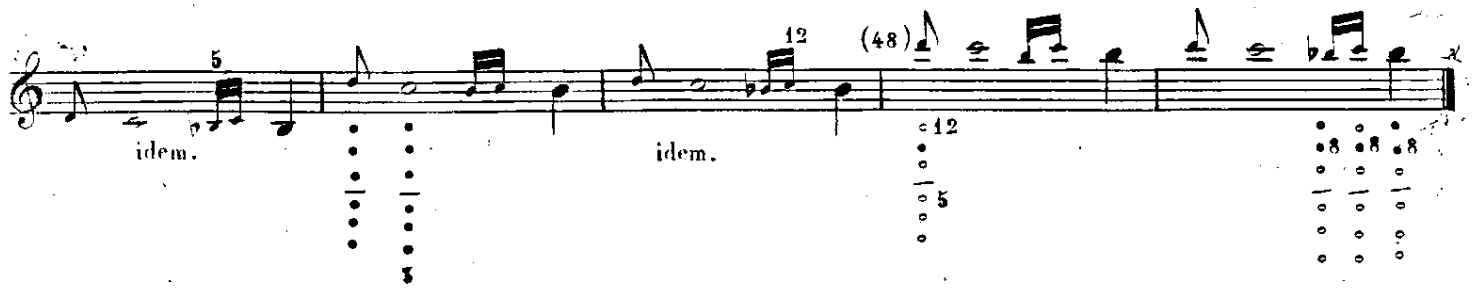
44 Este trino es impracticable y por consiguiente no deberia escribirse; mas si alguna vez se encuentra se podrá hacer alargando el dedo del medio de la mano derecha de modo que cierre la llave 1 con la yema, al mismo tiempo que con la 2ª falange tape el 2º agugero, quedando libre el dedo pequeño de la mano izquierda para hacer el batido con la llave 2. Esto aunque dificil no es imposible, pero no puede tener lugar en todos los casos.



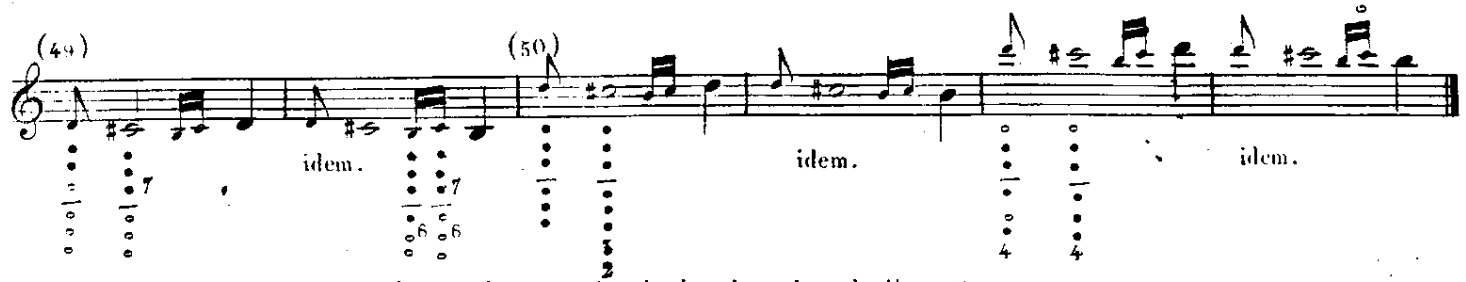
(45) Se aflojará un poco la embocadura para corregir lo que tiene de defectuoso este trino: tambien se puede trinar como el anterior, que es mas afinado, haciendo una pequeña suspension al fin para tomar el *la* ♭ de la terminacion. (46) Se trina con el indice de la mano izquierda sin soltar la llave 8, aflojando un poco la embocadura tanto en este como en el siguiente por que el *do* es un poco alto de los dos modos.



(47) Cada uno de estos tiene dos resoluciones como se ve, y todos se trinan como los anteriores.

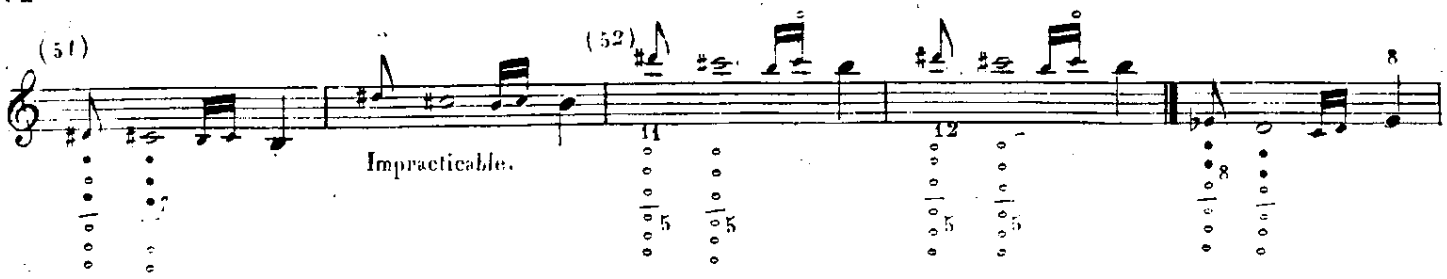


(48) El batido en este trino se hace con la llave 12, mas la preparacion será mejor hacerla con cualquiera de las otras posiciones del *re* por ser mas seguras.



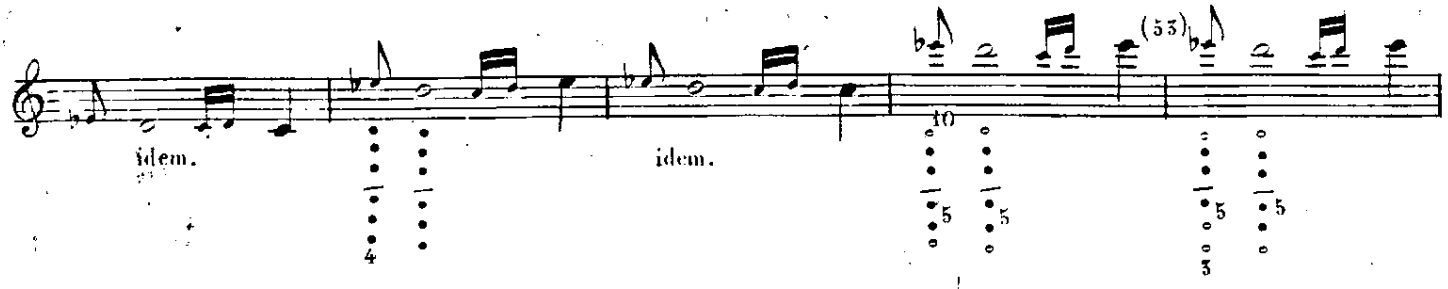
(49) Se trina con el dedo anular de la mano izquierda sin soltar la llave 7.

(50) Se trina con la llave 3 sin soltar la 2, la terminacion de este trino es bastante difícil y la del siguiente mucho mas.

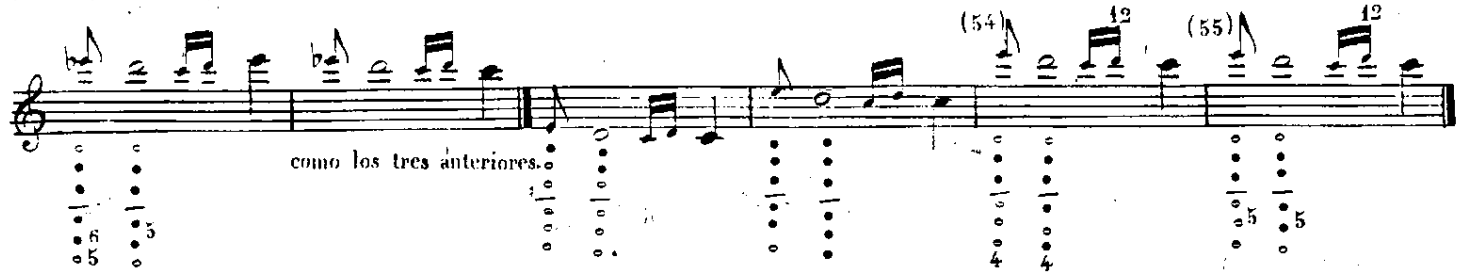


(51) Este trino es muy imperfecto, para corregirle algun tanto se aflojará la embocadura cuanto sea posible: el batido se hace con el dedo del medio de la mano izquierda sin soltar la llave 7.

52 Este trino es mejor que el siguiente.

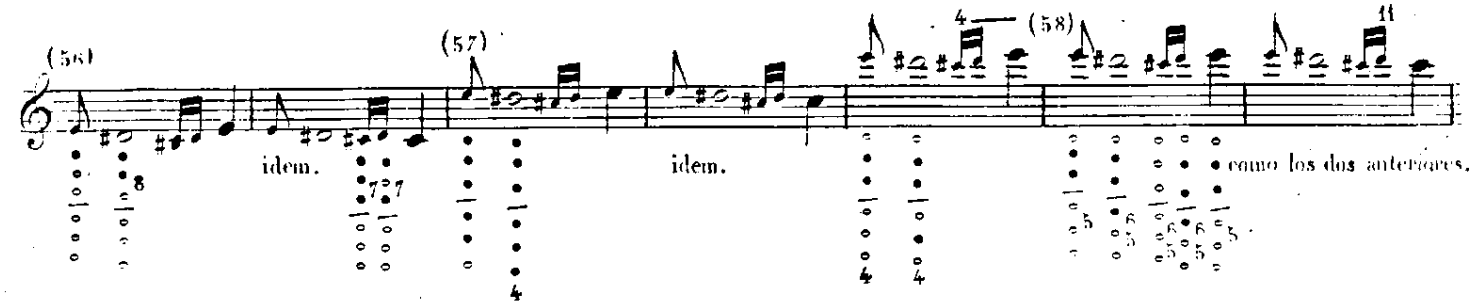


(53) El *mi* ♭ se hace con la posicion marcada solo en la preparacion, en el batido se hará sin la llave 3. para que sea mas facil.



(54) Se trina con el dedo indice de la mano derecha, conservando tapado el 1.er agugero.

(55) Se trina con el indice de la mano derecha, conservando tapado el 2º agugero.

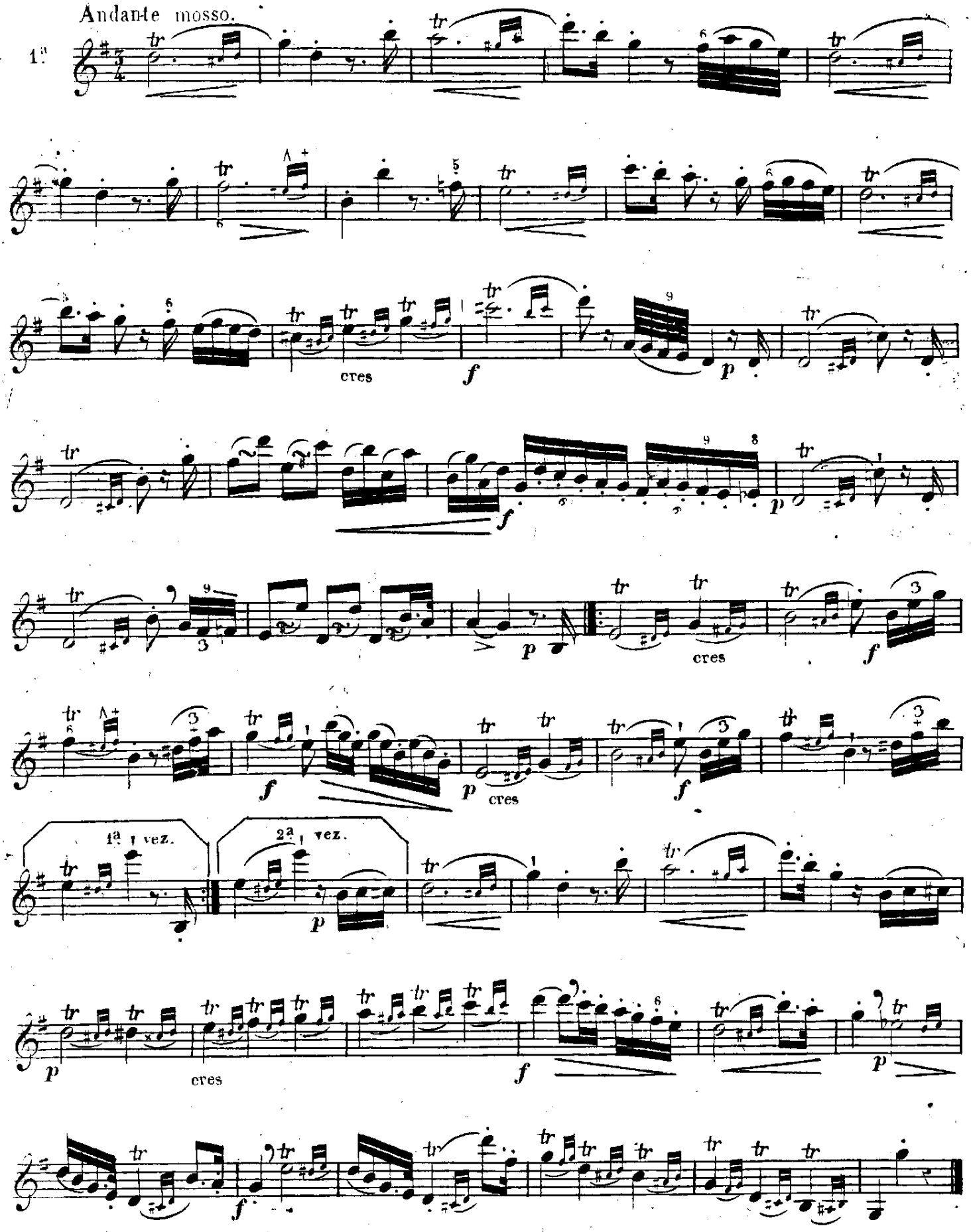


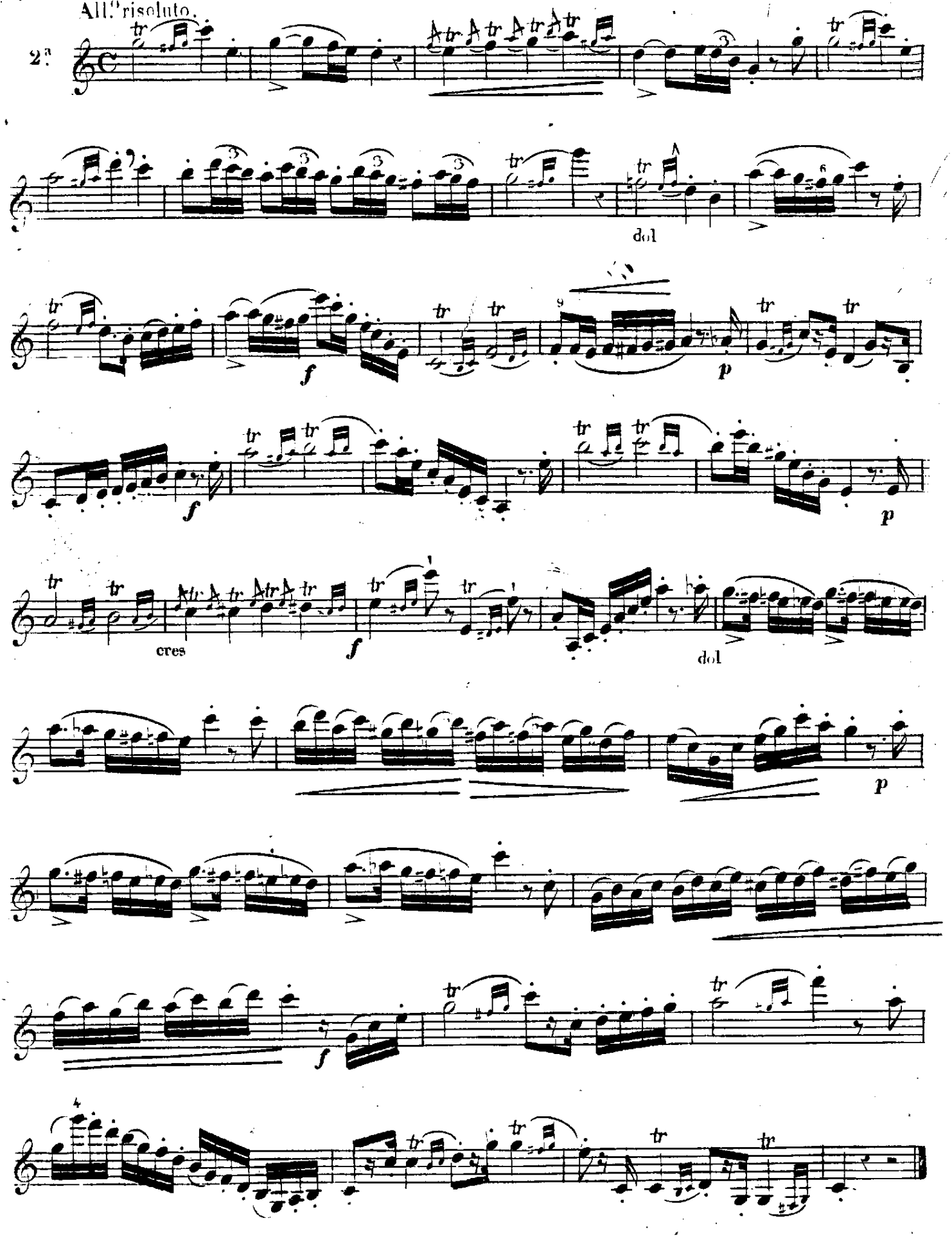
(56) Se trina con el dedo del medio de la mano izquierda sin soltar la llave 8 pero la terminacion es dificilisima.

57 Se trina con el anular de la mano derecha sin soltar la llave 4 haciendo una pequeña suspension al fin para poder ejecutar la terminacion que es bastante dificil.

58 Se trina con el dedo indice sin soltar las llaves 5 y 6 aflojando un poco la embocadura para que el *mi* no salga demasiado alto.

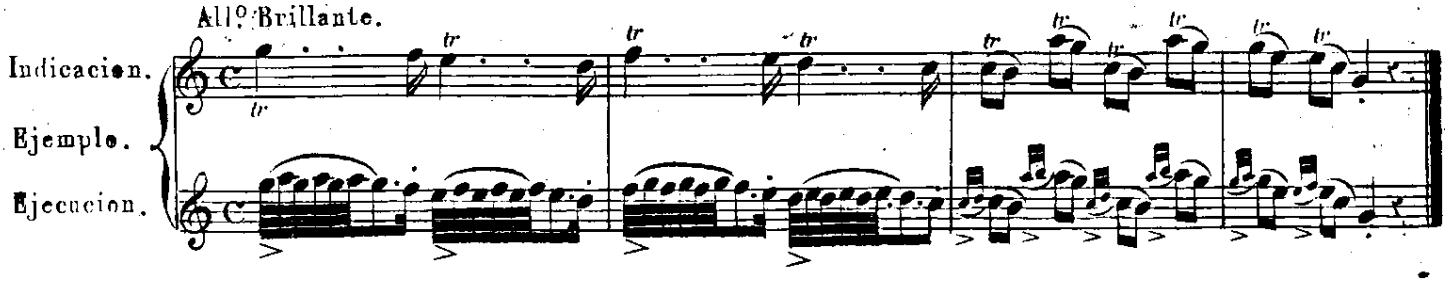
LECCIONES PARA PRACTICAR LOS TRINOS.




All.° risoluto.
2.ª
dol
cres
dol

DEL MORDENTE.

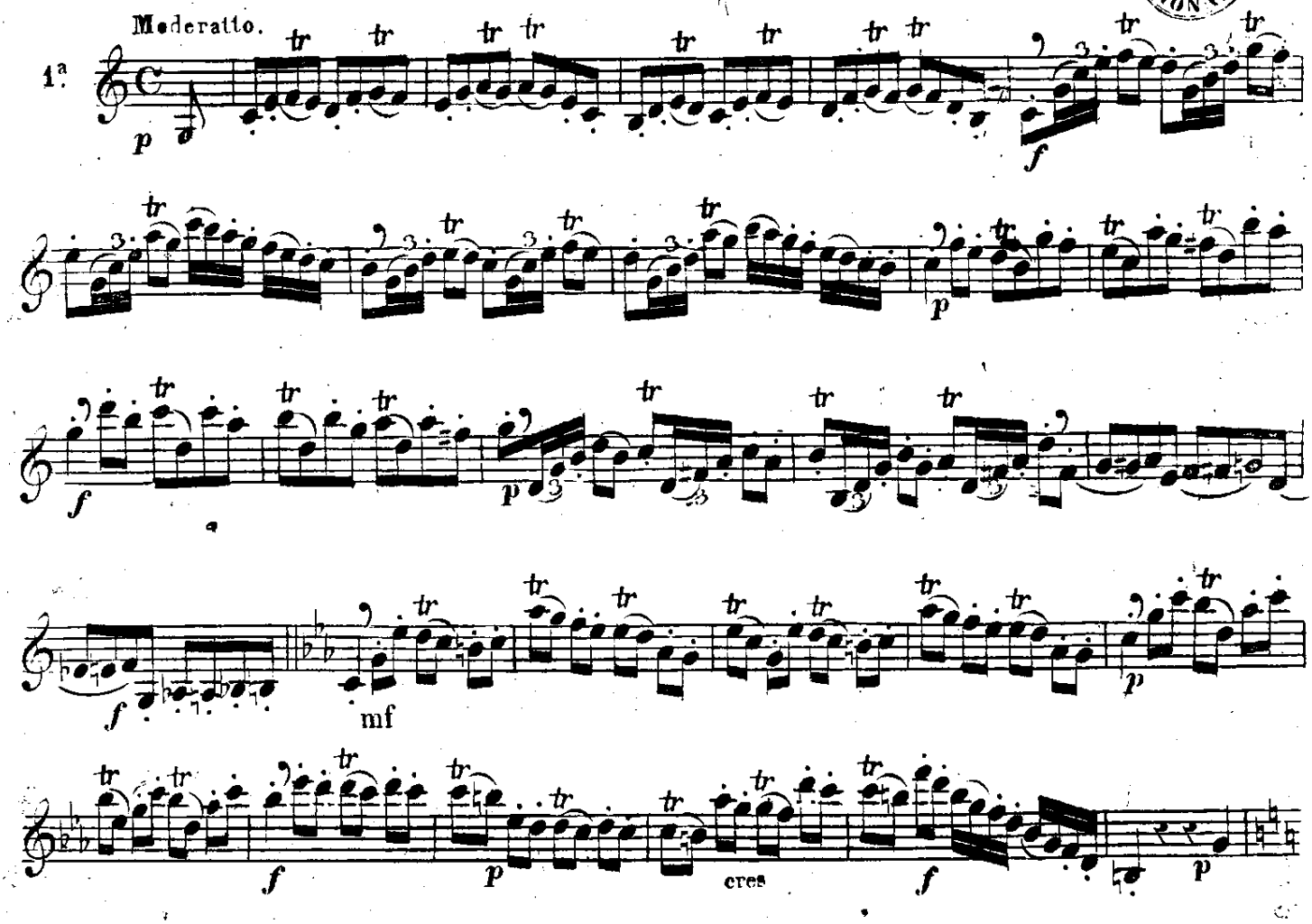
El mordente es un trino corto y muy rapido sin preparacion ni terminacion que se indica con uno de estos signos ~~ tr y se ejecuta apoyando con fuerza la primera nota de modo, que se oiga mas que la anterior y la siguiente. En los movimientos lentos ó cuando las notas son de alguna duracion, se emplean dos ó tres batidos acentuando ligeramente la 1ª nota. En los movimientos vivos y cuando las notas son de corta duracion se emplea un solo batido y se acentúa con mas fuerza la 1ª nota. Vease el ejemplo siguiente.

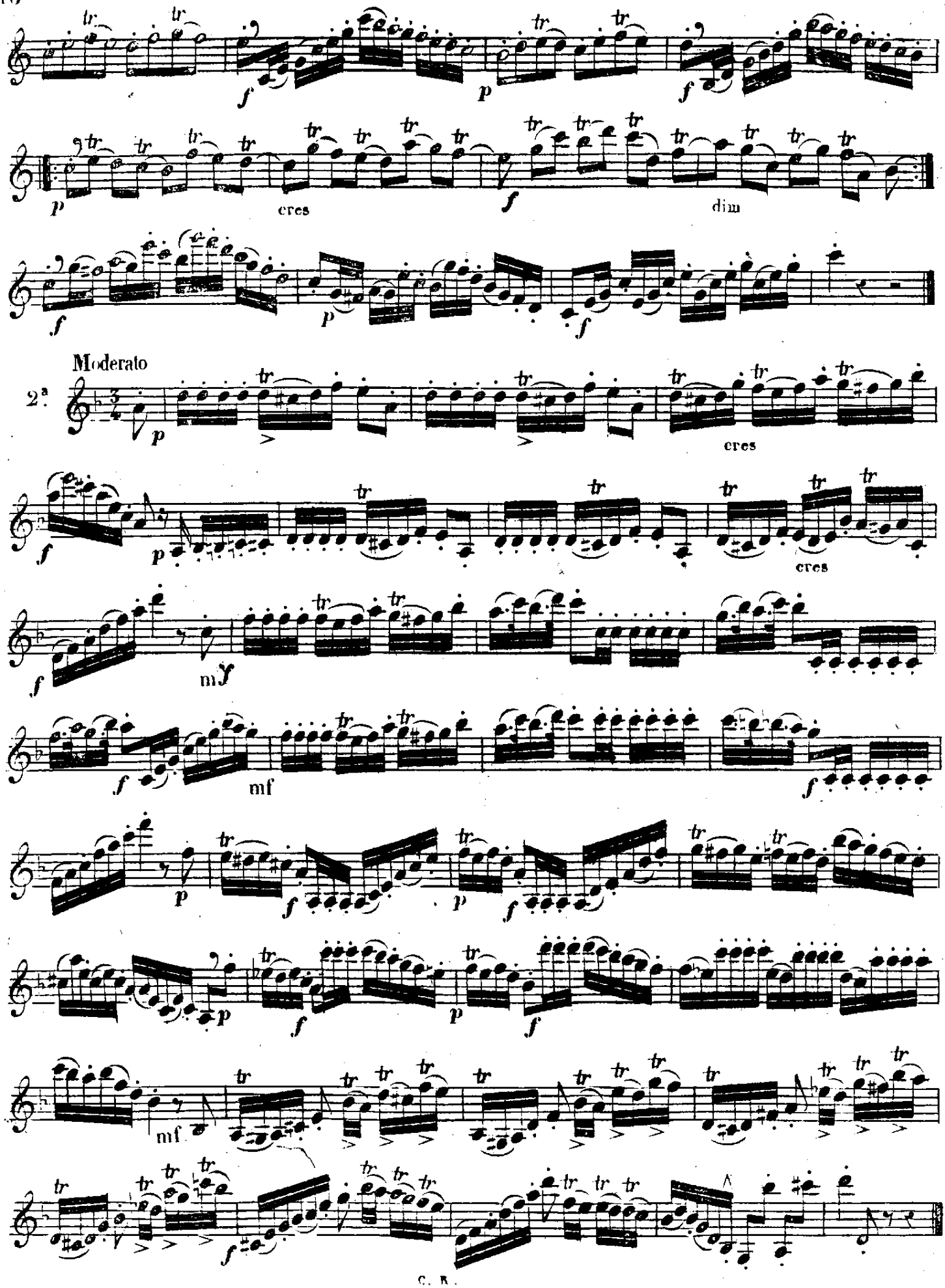


El mordente bien ejecutado da mucha brillantez á algunos pasos, y se debe estudiar al principio despacio y aumentar por grados la viveza hasta hacerlo rapido y brillante.

BIBLIOTECA NACIONAL

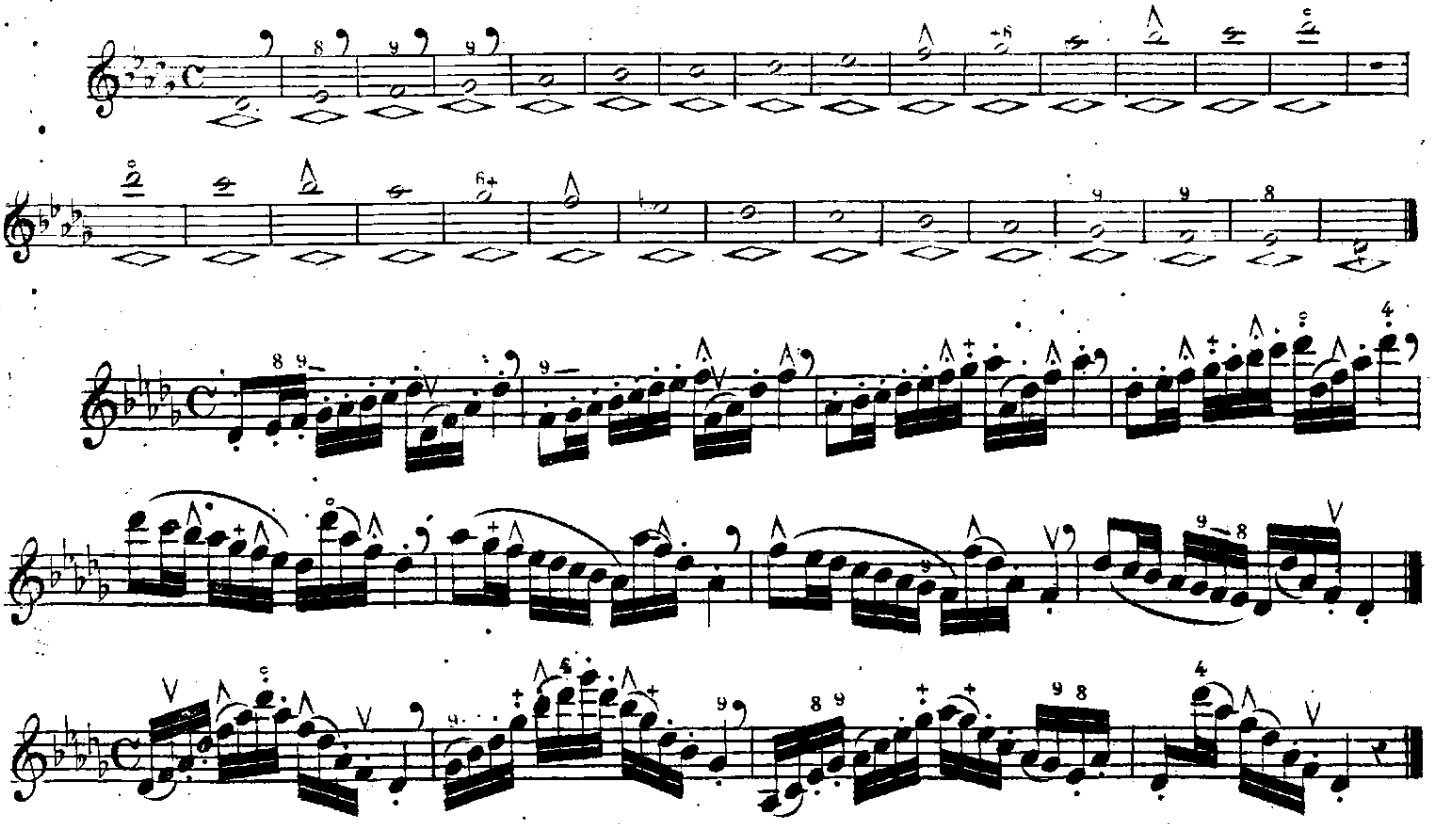
LECCIONES PARA PRACTICAR LOS MORDENTES.



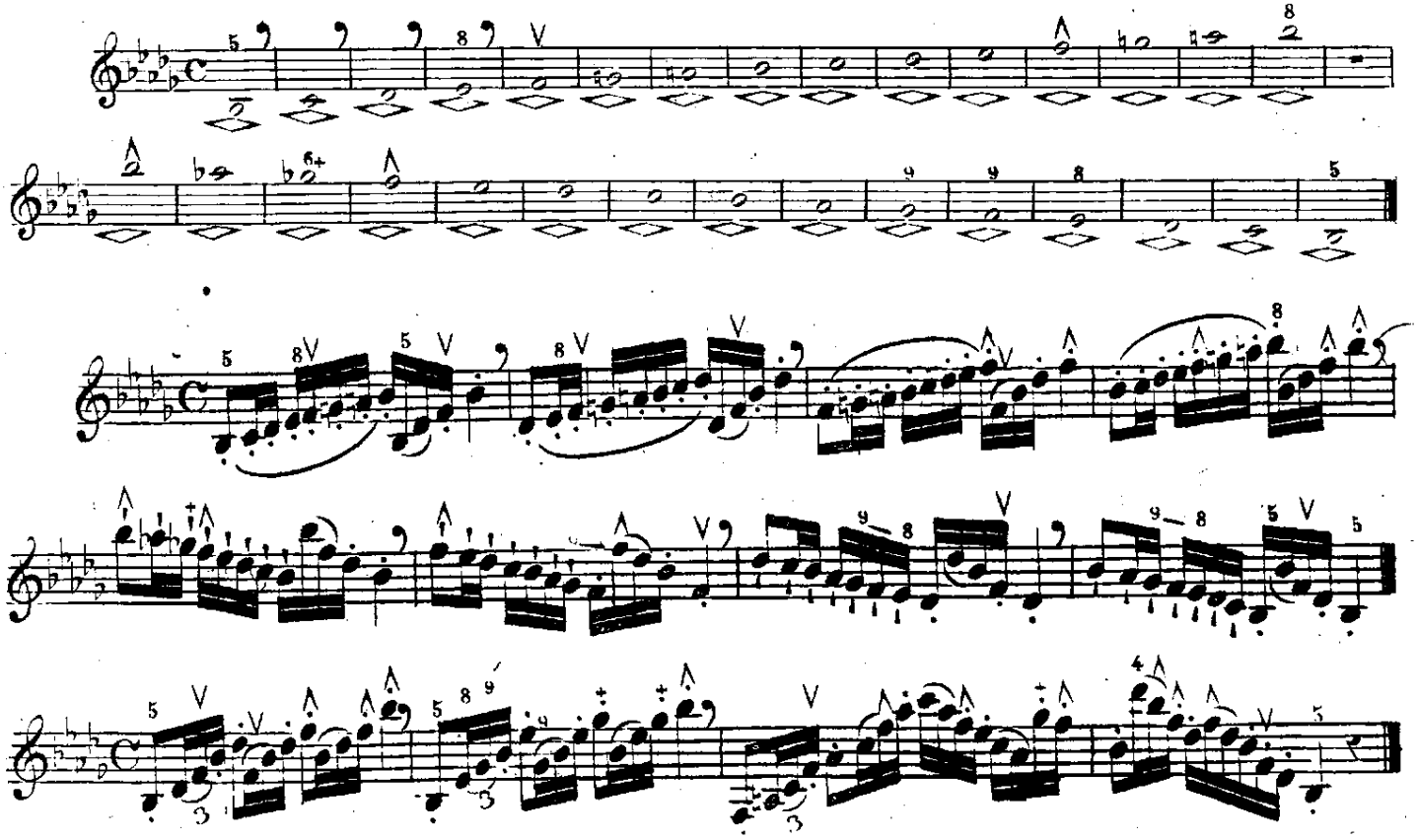

cres
dim
Moderato
2ª
cres
cres
mf
mf
mf

ESCALAS Y HARPEGIOS EN LOS TONOS QUE FALTA PRACTICAR.

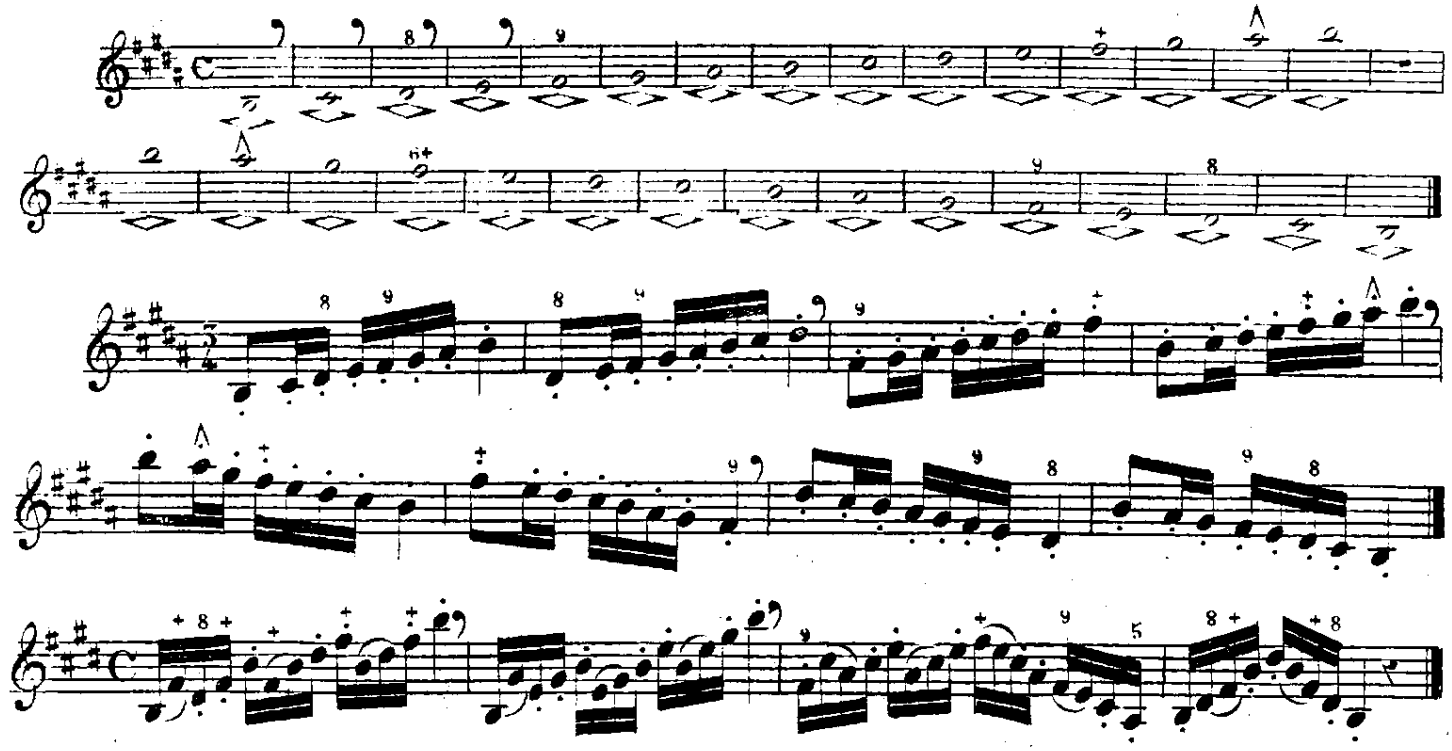
TONO DE RE ♭ MAYOR.



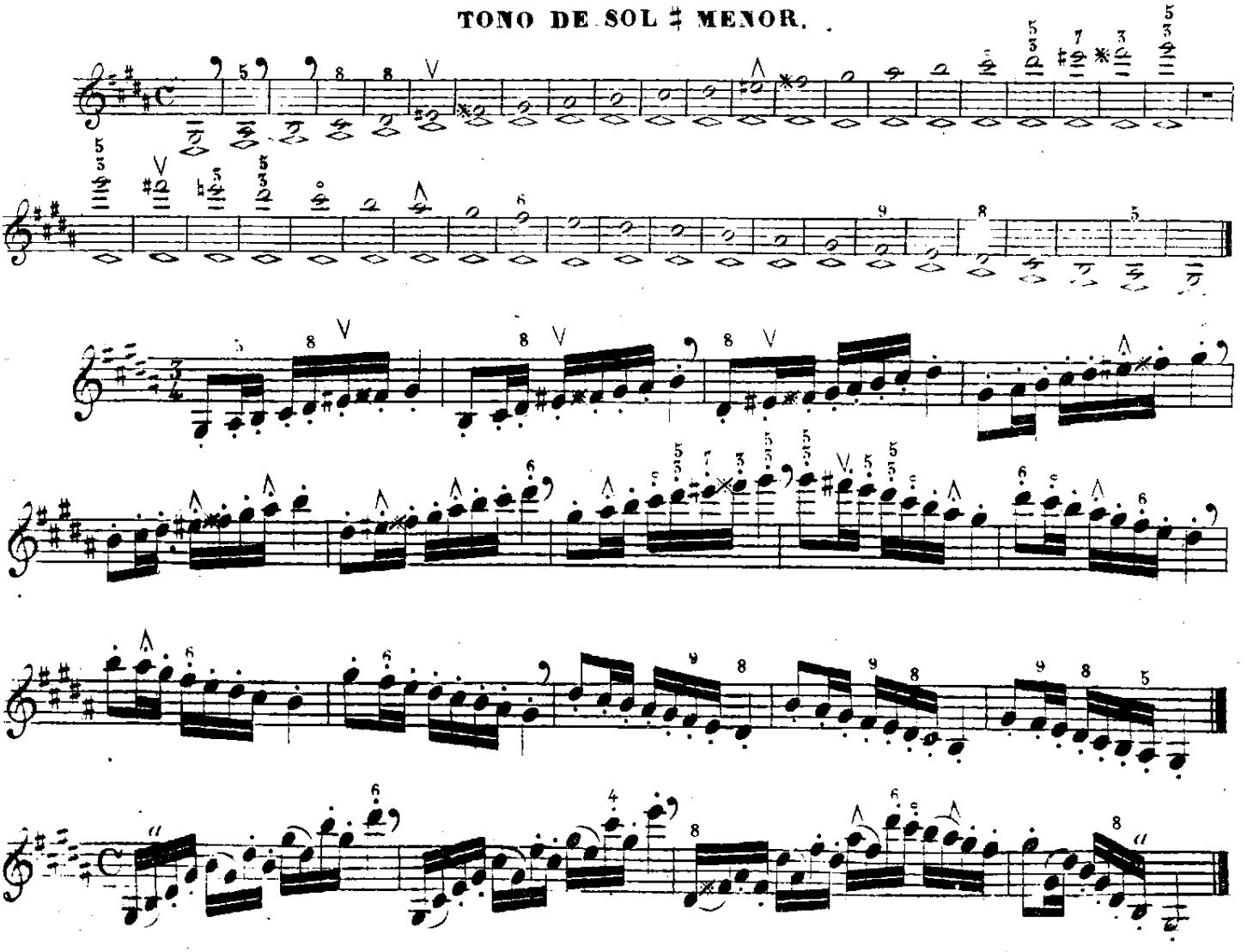
TONO DE SI ♭ MENOR.



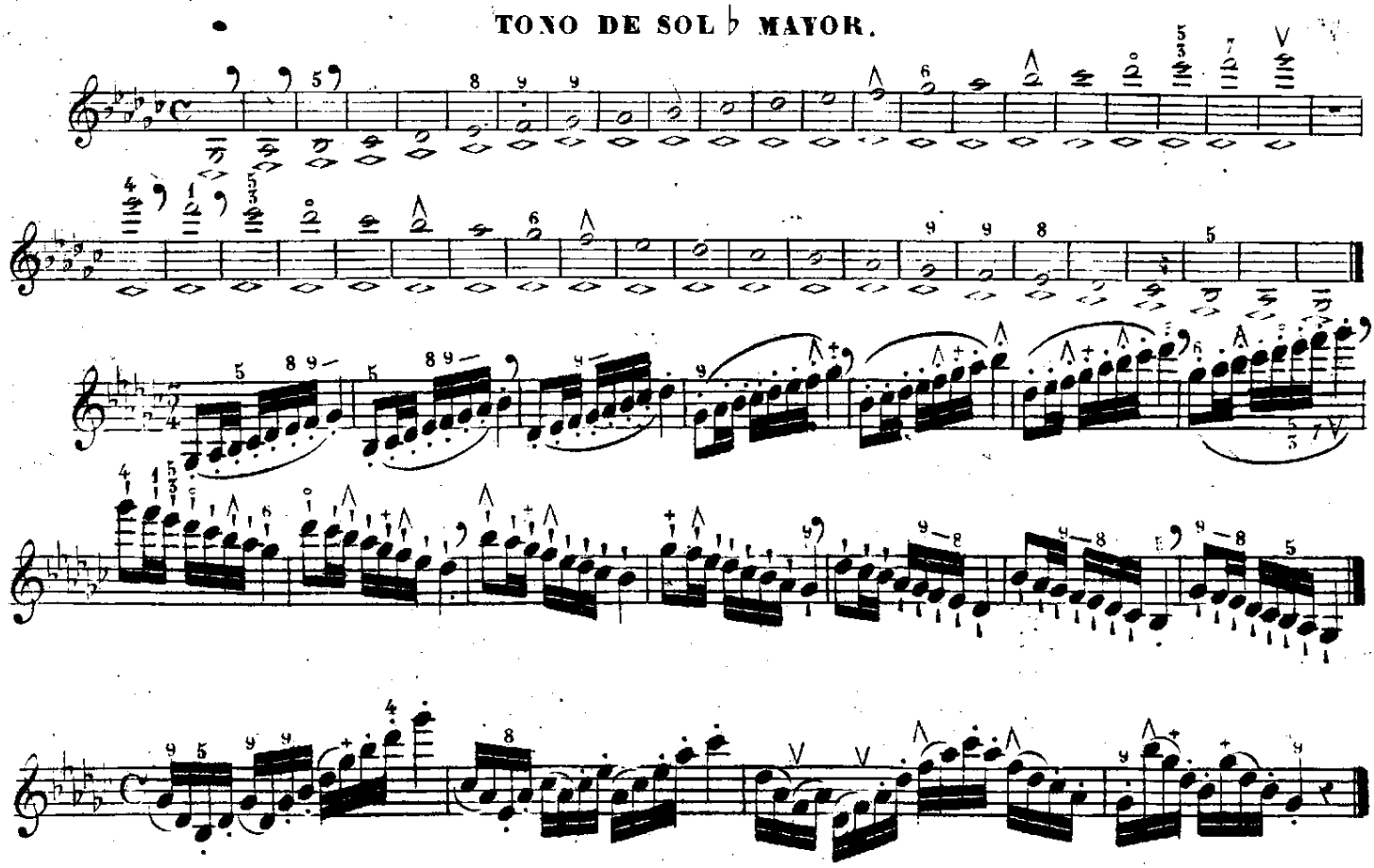
TONO DE SI MAYOR.



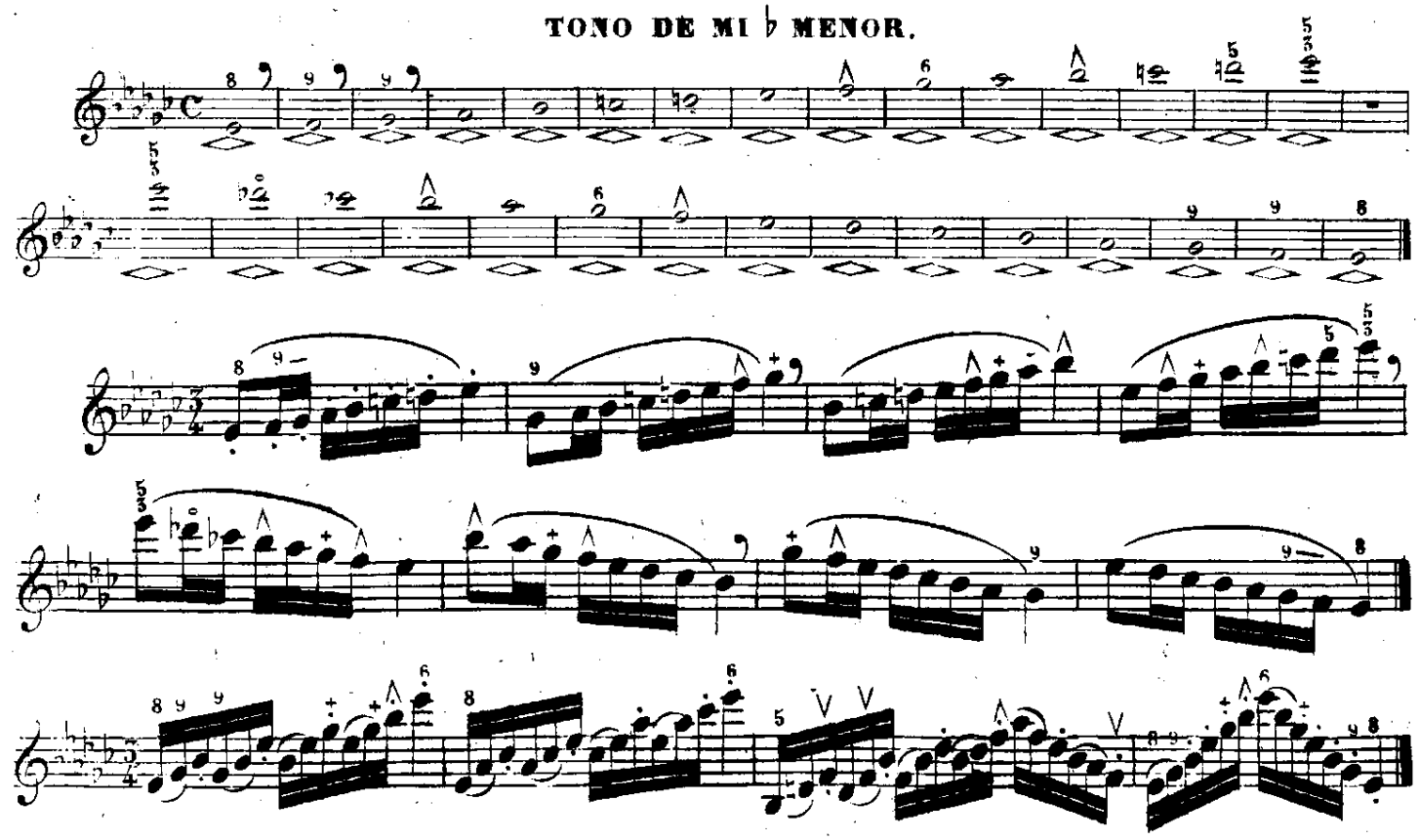
TONO DE SOL ♯ MENOR.



TONO DE SOL ♭ MAYOR.



TONO DE MI ♭ MENOR.



Siendo el tono de *fa* ♯ mayor lo mismo que el de *sol* ♭ mayor, el de *do* ♯ mayor lo mismo que el de *re* ♭ mayor, y el de *do* ♭ lo mismo que el de *si* mayor, me ha parecido poderlos suprimir sin perjudicar á los discipulos.

TABLA DE LAS PALABRAS ITALIANAS QUE SE USAN EN MUSICA Y SU SIGNIFICADO EN ESPAÑOL

A

Accento. Acento energia.
Adiratamente. Con ira.
Affretando. Apresurando y forzando los sonidos.
Agevolmente. Con comodidad ó facilidad.
Agiatamente. Comodamente.
Allentando. Atrasando
Apiacere. A voluntad.
Ardisimo. Muy decidido.

B

Badare. Poner cuidado.
Bravura. Bravura, decision, bigor.

C

Caldamente. Con calor.
Canoro. Sonoro.
Civettando. Jugando con coqueteria.
Coda. Cola.
Concitado. Agitado.

D

Dacapo. Al principio.
Deliberamente. Con resolucion.
Dilungere. Prolongar el sonido.
Discreto. Moderado.
Dogliosamente. Dolorosamente.

E

Estinguendo. Apagando el sonido poco á poco.

F

Fervidamente. Con fervor, con fuego.
Festevolmente. Gozosamente con regocijo.
Frettolosamente. Prontamente con precipitacion.

G

Gaiamente. Alegremente.
Garbato. Grazioso, flecsible.
Gentilmente. Graciosamente.
Giocoso. Gozoso, jugueton.

I

Incalzare. Apresurar el movimiento.
Indebolendo. Debilitando los sonidos.

L

Lagnosamente. Triste, doloroso.
Lagrimabile. Lloroso, lamentable.
Languendo. Arrastrando los sonidos con languidez.
Legato. Ligado.
Lestamente. De un modo vivo, ligero y rapido.
Lieremente. Con ligereza y agilidad.
Lusingando. En estilo tierno, delicado é insinuante.

M

Mancando. Apagando la fuerza de los sonidos.
Martelare. Marcar bien distintamente los sonidos.
Mestizia. Tristeza.
Mollemente. Con blandura y flecsibilidad.
Molbido. Meloso, flecsible, delicado.

O

Obligato. Indispensable.

P

Pacatamente. De un modo dulce y pacifico.
Piacevole. Agradable, gracioso y dulce.
Piangendo. Llorando.
Picchietando. Picando ó destacando los sonidos.
Pienamente. Con tono lleno.
Pigramente. Con tivieza, friamente.

R

Ratamente. Vivamente.
Ratezza. Celeridad.
Rilassare. Moderar, templar.
Riscaldare. Animar el movimiento y aumentar el sonido.
Ristringendo. Apresurando el movimiento.
Rubando. Volando.

S

Schiolto. Libre, delicado, airoso.
Scorrevole. Escurridizo.
Sfarsatamente. Pomposamente.
Sfuggerolezza. Con celeridad.
Singhiozzando. Sollozando.
Smania. Furor, con impetu y rabia.
Smorzando. Apagando.
Suellisimo. Suave, limpio.
Sollecitare. Apresurar.
Spandendo. Dilatando y desplegando el sonido.
Stentando. Retardando un poco las notas como por contraccion.
Stinguere Amortiguar ó apagar el sonido.
Stirare. Ensanchar el sonido.
Stracinando. Arrastrando como por violencia.
Svegliare. Despertar, dar vivacidad á la ejecucion.
Svelto. Ligero, desembuelto.

T

Tiepito. Frio, con negligencia.
Tostamente. Prontamente.
Trascuradamente. Con una especie de abandono.

FIN DE LA 1.ª PARTE.

2ª PARTE

Como esta 2ª parte contiene todo lo mas sublime del arte, encargo que se estudien con detencion los diferentes articulos que contiene aplicandolos despues á la practica; el que solo se cotentase con el estudio de la 1ª podria ser un buen *artesano* pero no un verdadero artista. La 1ª parte es el cuerpo del método, y la 2ª es el alma: aquella es mecanica, esta es espiritual; en esta consignaré todo lo que me ha enseñado la esperiencia en mi vida artistica y lo que he aprendido de las obras de los grandes maestros que he consultado.

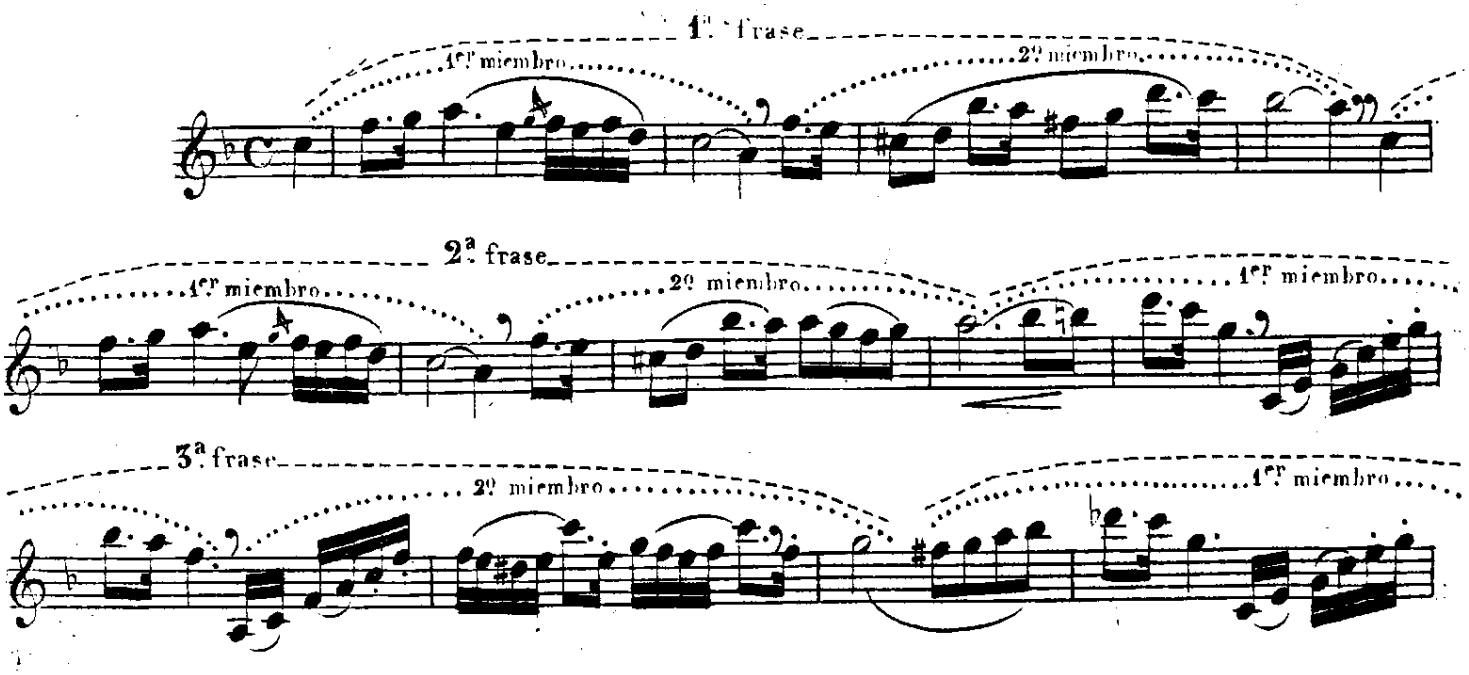
DEL MODO DE FRASEAR Y DE LOS SITIOS DONDE SE PUEDE ASPIRAR

Una pieza de musica lo mismo que un discurso oratorio, se divide en partes ó periodos, estos en frases y las frases en miembros, los cuales se distinguen por medio de reposos armonicos llamados cadencias. Estos reposos son la puntuacion musical y se deben hacer sentir por medio de la respiracion y del acento, sin lo cual todas las ideas se confundirán y aparecerán descoloridas.

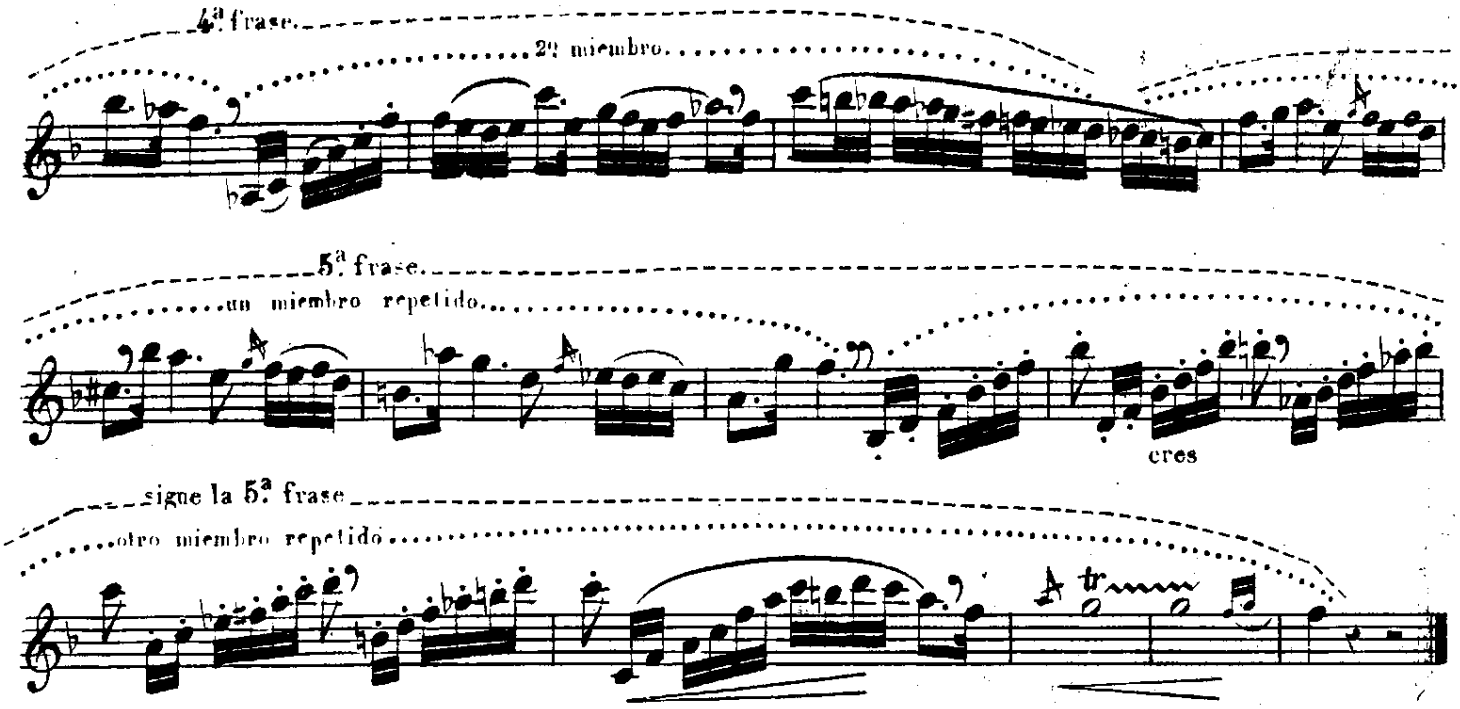
Para frasear bien en los instrumentos de viento es preciso tener conocimiento de la construccion musical para no cortar el sentido de las frases aspirando á discrecion y fuera de proposito. En general no se debe aspirar mas que en los puntos de reposo determinados por las cadencias, pero hay casos escepcionales en que debe tomarse respiracion entera ó media antes ó despues de un reposo harmónico.

Seria inutil detenerme en dar largas esplicaciones acerca de los diferentes casos que se pueden presentar en el fraseo, por que por minuciosas reglas que para ello diese no serian suficientes para preveerlos todos. La inteligencia musical, el estudio de la estructura de las piezas, la meditacion acerca del mejor efecto, el buen gusto, y cierto tacto fino son los verdaderos guias para el acierto en esta delicada materia. Para que se comprenda bien todo lo dicho se ecsaminará y estudiará detenidamente el siguiente periodo.

PERIODO



C. R.



Despues del 1.er miembro de la 1ª frase se toma media respiracion, despues del 2.º miembro de la misma se toma respiracion entera y despues del 1.º de la 2ª frase se vuelve á tomar media respiracion siguiendo en estos tres casos la regla que se ha dado como general por que en ninguno de ellos hay razon alguna en contra, pero en la ultima nota del miembro siguiente no se puede aspirar sin cortar el sentido del periodo, por que en ella misma se empieza la 3ª frase, y se tiene que aprovechar el puntillo del *sol* del compas siguiente para tomar media respiracion. Despues del 1.er miembro de dicha 3ª frase puede tomarse una respiracion entera ó media, pero despues del 2.º miembro de la misma, no se puede aspirar sin cortar el sentido por que su ultima nota esta ligada con la 1ª de la frase siguiente, y en este caso se anticipa la respiracion tomandola en el puntillo del *do* del compas anterior, siendo la misma razon la que obliga á aspirar antes de concluirse el 2.º miembro de la frase 4ª. La media respiracion que se marca antes de concluirse el 1.er miembro de la 5ª frase es por que siendo dicho miembro repetido resulta ser muy largo para ejecutarlo todo sin aspirar, y por la misma razon se indican las medias respiraciones en el miembro siguiente que tambien está repetido, y la ultima tiene por objeto que se pueda ejecutar el trino con comodidad y crecerle con vigor.

De todo lo dicho y demostrado en el periodo anterior resulta que para frasear bien se debe en 1.er lugar economizar la respiracion, en 2.º haberse ejercitado mucho en tomar las medias respiraciones con destreza, y en 3.º haber analizado mucha musica para comprender á primera vista donde se puede aspirar sin desnaturalizar el canto.

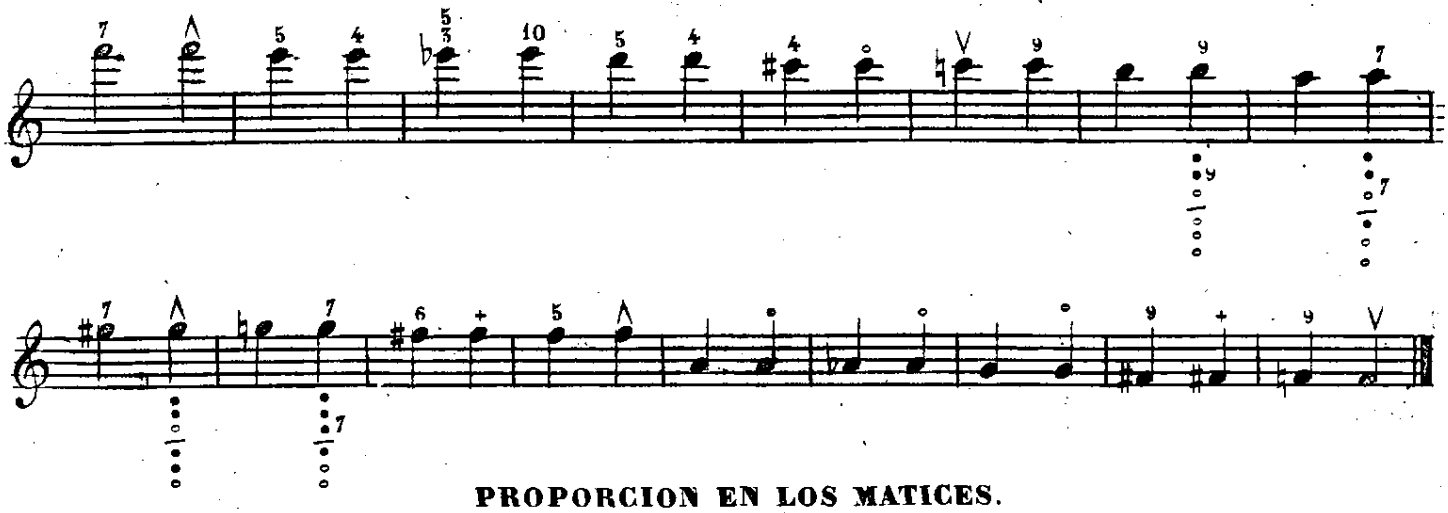
DEL CAMBIO DE POSICION EN UNA MISMA NOTA.

Cuando la 1ª nota de un grupo es repeticion de la ultima del anterior y ambas estan ligadas entre si, pueden hacerse con distintas posiciones, efectuando el cambio con tal delicadeza, que sin cortar la vibracion del sonido, produzca un cambio de timbre, cuidando de no alterar en lo mas minimo la entonacion, y procurando imitar en su ejecucion á los cantantes ó violinistas que gocen de reputacion artistica.

Este genero de adorno se puede emplear con buen ecsito en algunos solos donde el gusto determine que puede tener lugar, y la naturaleza del canto y del acompañamiento dejen percibir su efecto.

La siguiente tabla dará á conocer las notas que son suscepcibles de este cambio, teniendo presente, que las diferencias de entonacion que de él resulten deben remediarse con la embocadura.

TABLA DE LAS NOTAS EN QUE SE PUEDE HACER EL CAMBIO DE POSICIONES.



PROPORCION EN LOS MATICES.

Para matizar bien una pieza de musica no basta observar las indicaciones que el autor ha puesto en ella; es necesario además penetrarse del sentido y caracter de la pieza, y del local en que se ejecuta. El *piano* y el *fuerte* que encuentra un Clarinetista en su papel acompañando á una sola voz, no debe ejecutarlo con igual intensidad que cuando acompaña á un gran coro ó á una banda militar. Tambien debe graduar de distinto modo la fuerza en un pequeño salon que en un gran teatro. ¿Cuantos clarinetistas conocemos que contra estas observaciones justisimas aturden nuestros oidos en pequeñas orquestas de 4 violines, mientras otros por presumir de buen tono no se oyen en grandes orquestas sino cuando ejecutan un solo?

He oido muchas veces criticar las obras de Hayden, Mozar y de otros célebres autores antiguos, por que no encuentran en ellas el claro y obscuro que en los autores modernos. Aquellos haciendo favor al talento de los ejecutantes, se abstenian de prodigar la multitud de indicaciones que hoy usan los modernos, siendo muchas de ellas inutiles para un buen artista. El ejecutante debe saber que todo paso ascendente debe ejecutarse *crescendo*, el descente *diminuendo*: una nota de gran valor no debe hacerse con igual fuerza en toda su duracion: la apoyatura debe ser herida con mas fuerza que la nota que la sigue: el simcopado debe atacarse mas fuerte que las notas coraterales &. Si estas reglas se observasen con el cuidado y esmero que debieran, los autores economizarian esa plaga de signos para matizar, los cuales por mucho que quieran aumentarlos (como es de temer) nunca seran suficientes para suplir la ignorancia que generalmente reina en esta parte. No se crea que por esto quisiera yo desterrar de la musica los *pianos* y los *fuertes*: lo que desearia es que el talento de los ejecutantes ahorrase á los autores muchas de las indicaciones que hoi prodigan, para que de este modo supieran matizar tambien las obras clasicas de que he ablado antes, cuya buena ejecucion se va haciendo desconocida entre nosotros.

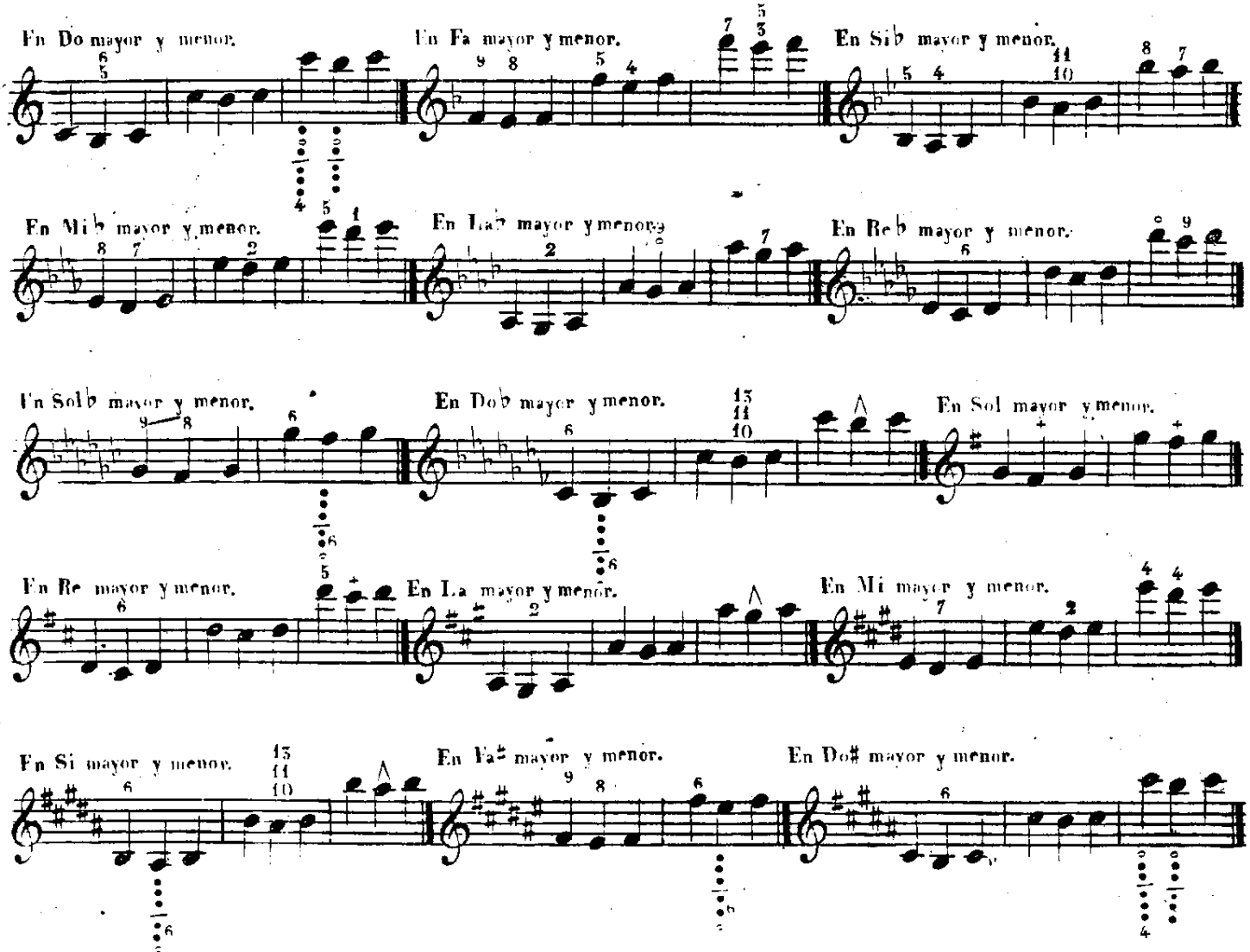
NOTAS SENSIBLES Y ACCIDENTALES.

La setima nota de una escala tanto mayor como menor se llama *nota sensible*, y cuando ella hace su resolucion sobre la tonica que se halla un semitono mas arriba, debe acentuarse y hacerse con una posicion particular, ú oprimiendo la embocadura para que salga mas alta, afin de que el semitono que media entre dichas notas sea lo mas corto posible, por la tendencia que tienen á acercarse estos dos sonidos esenciales de toda escala.

El empleo de estas posiciones solo puede tener lugar en los solos ó en pasos que se ejecuten por varios clarinetes que perteneccan á una misma escuela, pues de lo contrario se producirian disonancias insoportables.

Todas las posiciones particulares de las notas sensibles que contiene la siguiente tabla deben aprenderse de memoria para poderlas emplear cuando se presente la ocasion; las que no tienen posicion marcada se hacen con su posicion ordinaria procurando subirlas con la embocadura, y las que solo tienen un numero encima indican que además de la posicion ordinaria debe abrirse la llave que el numero represente.

TABLA DE NOTAS SENSIBLES PRECEDIDAS Y SEGUIDAS DE SUS TONICAS.



Las notas alteradas por un sostenido ó bemol accidental deben acentuarse como las sensibles.

CALDERORES Y FERMATAS.

Se llama calderon á un semicirculo con un punto en medio, que se coloca encima de las notas ó de los silencios para suspender momentaneamente el compas. Durante esta suspension ó reposo suele hacer la parte principal ciertos pasages brillantes á lo que se dá el nombre de *fermata* (que significa detencion.)

En la musica moderna siempre se hallan escritas las fermatas, y el ejecutante no tiene mas que interpretarlas del modo mas adecuado á la melodia en que se hallen, para lo que basta estar dotado de buen gusto y haber oido artistas modelos.

En la musica antigua en que no estan escritas las fermatas ni otros adornos, por que los compositores los fiaban á la inteligencia y buen gusto de los ejecutantes, no basta haber oido, es preciso tener conocimientos suficientes de harmonia para no perderse en modulaciones impropias del acorde en que esté el calderon y de aquel en que haga su resolucion.

DEL CARACTER DEL CLARINETE.

El clarinete es el mas rico de todos los instrumentos de viento: su caracter se presta con facilidad á todos los generos, y espresa igualmente todos los afectos: sus notas graves se emplean en musica lirica unas veces para espresar escenas misteriosas é imponentes, y otras para servir de acompañamiento á coros religiosos; con frecuencia se le encarga de ejecutar aires pastoriles ó guerreros, solos amorosos, pateticos, espresivos ó de bravura, y á todo se presta con igual propiedad, lo que no se encuentra en ningun otro instrumento. Es el alma de las musicas militales pues en ellas el Requinto y los clarinetes 1.os sostienen con energia y brillantez los aires belicosos de los pasos redoblados, ejecutan con delicadeza y soltura los graciosos cantos de los valses de Straus, Lanner y otros, y reemplazan con bastante propiedad á las *Primas donnas*, contraltos y 1.os violines en las piezas sacadas de las operas, mientras los 2.os 3.os y 4.os hacen la parte de los 2.os violines y violas llenando con su acompañamiento la parte media del edificio musical.

El clarinete tiene además la propiedad de ser de mucho recurso para los compositores, por su mucha estension y por que se une perfectamente con todas las voces é instrumentos. Sin embargo todavia no se ha sacado de él todo el partido de que es susceptible, pero hoy que está recibiendo el ultimo grado de perfeccion, y que se ha completado su familia con la invencion del *Clarinete alto* y del *Clarinete bajo*, es de esperar que hombres de genio le eleven a la altura que merece por sus bellas cualidades.

DEL CARACTER MUSICAL Y DEL ACENTO.

Caracter es el colorido elegido por el compositor para espresar y hacer comprender el sentimiento en general de una composicion ó de algunas de sus partes.

El caracter puede dividirse en cuatro principales que son *Sencillo, Yndeciso, Dramatico* y *Religioso*. De estos cuatro caracteres principales se forman otra multitud de ellos considerandolos, segun nuestras afecciones, el grado en que las sentimos ó el tono en que las espresamos.

El caracter de una pieza de musica se determina, por el movimiento, por el tono, por el rhythmo, por la naturaleza de la melodia, por la de la harmonia, por las variedades del acompañamien-

to, por el timbre, por el grado de intensidad del sonido y en fin por el acento, que hace conocer al momento la impresion dominante de la composicion.

Las seis primeras de dichas cualidades pertenecen esclusivamente al compositor, las dos siguientes tambien puede indicarlas, pero el acento solo depende del ejecutante y aunque pudiera indicarse por medio de signos, siempre lo seria imperfectamente y daria resultados pocos satisfactorios si aquel no uniera á ellos las facultades de su alma.

El acento musical es una energia mas pronunciada, unida á un paso, á una nota particular del compas, del rhythmo ó de la frase; sea 1º articulando esta nota mas fuerte ó con una fuerza graduada, 2º dandola mayor valor, 3º destacandola de las otras por una percusion distinta.

En la musica vocal el acento es determinado por la palabra; asi el cantante que en 1.er lugar posee las facultades de mecanismo, y en 2º está dotado de una alma capaz de sentir toda clase de sensaciones, no tiene mas que identificarse con las palabras y dar á cada una el acento que la convenga segun las reglas de prosodia del idioma en que esten escritas y lo que ellas espresen. Pero el instrumentista está privado de este medio de acentuacion pues no tiene mas que las notas y su imaginacion. Digo las notas por que no siempre la música instrumental espresa las pasiones, muchas veces está escrita con objeto de agradar al oido ó de hacer brillar un instrumento.

La música instrumental puede dividirse en imitativa y propia. La imitativa es la que ejecutan con mas frecuencia los clarinetistas en España, por que la propia ó puramente instrumental no ha entrado todavia en el gusto de nuestros aficionados: en efecto la mayor parte de la música que se ejecuta en España, sea en los teatros, en conciertos ó soires, en reuniones de aficionados ó en las bandas militares, es toda de operas, pero ¿como se ejecuta y cuales son las causas? en primer lugar la música de opera está escrita para espresar diversas pasiones por medio de la palabra y con la ayuda de la escena, y como ni uno ni otro conoce el clarinetista que va á ejecutar un aria, un duo & por que nada de ello espresa su papel, tiene que tocar á ciegas por que no puede ser de otro modo; de lo que resulta las mas veces una ejecucion palida por la falta de acentos.

Este mal se remediaria en gran parte si los que arreglan la musica de operas para cuartetos, sestetos ó banda militar, pusieran la letra ó esplicaran por lo menos las situaciones en la parte del instrumento que reemplaza á la voz: esto seria de poco travajo y daria distintos resultados de los que hoy vemos.

En cuanto á la musica instrumental, aunque los grandes maestros modernos marcan casi todos los acentos por medio de signos, no es esto suficiente para ejecutarla con precision: es menester antes de todo estudiar muy detenidamente el caracter de cada pieza y de las partes que la componen, para dar á cada una el acento que la convenga sin separarse del caracter principal.

ESTILO.

Estilo es el caracter distintivo de la composicion y de la ejecucion. Este caracter varia segun los paises, el gusto de los pueblos, el genio de los compositores ó de los ejecutantes. Esta es la causa por que se encuentran pocos artistas que ejecuten con perfeccion todas las obras;

para esto es menester en 1.er lugar dominar todos los medios mecanicos y en 2º tener una imaginacion viva y una flecsibilidad estraordinaria para comprender y plegarse á todos los estilos.

La 1.ª cualidad puede obtenerse con el estudio, pero las otras dos requieren ademas ser ayudadas por la naturaleza, y en vano se esforzará en adquirirlas á aquel que por desgracia no haya sido dotado de ellas.

La palabra estilo es equivalente á la de jenero, asi se dice de la musica italiana estilo ó jenero italiano; de la alemana estilo ó jenero aleman, estilo español, frances &. Tambien se dice estilo de éste ó aquel compositor, lo mismo que estilo de este ó aquel ejecutante.

Antes de formarse cada uno su estilo particular, debe elegir entre las obras clasicas y los artistas de nota que pueda oir, aquel que tenga mas analogia con su modo de sentir, y si tiene verdadero talento podrá crearse un estilo propio que algun dia sirva de modelo á los que estudien despues.

DEL GUSTO.

Aunque no es posible dar una definicion precisa del gusto, puede decirse que no es otra cosa sino un instinto natural, que perfeccionado con el estudio constituye un tacto particular que sirve de guia á la misma razon, para elegir las articulaciones, los matices, los adornos, los acentos, el caracter y todo cuanto puede contribuir á embellecer una composicion musical. Para que el clarinetista pueda conseguir que se desarrolle el gusto en él, es necesario que despues de haber vencido las dificultades mecanicas del instrumento, y haberse penetrado bien de todos los articulos precedentes, ecsamine y analice con cuidado diferentes piezas respeto á la ejecucion y procure oir buenos cantantes é instrumentistas.

DE LA ESPRESION.

Espresion es la manifestacion del sentimiento; para manifestarlo es necesario antes sentirlo en el fondo del corazon, y para sentirlo preciso es estar dotado de una organizacion sensible y delicada, de una imaginacion ardiente, y de una alma apasionada. Por esto la espresion es el don mas precioso que un artista puede recibir de la naturaleza. Es un don por que ademas de no poderse enseñar, está reservado á pocos, y los que llegan á poseerlo trasmiten á sus oyentes las sensaciones que esperimentan, pues la verdadera espresion tiene el poder de conmover á un concurso numeroso, reproduciendo con energia y verdad las ideas y sentimientos de los compositores de genio de todas las epocas y de todos los paises.

Aunque es cierto que la espresion no se puede enseñar, lo es tambien que siendo hija del sentimiento, este se puede escitar de muchos modos, y cuando por medio de ausiliares se desarrolle, necesariamente nacerá de él la espresion.

El cultivo del entendimiento, la lectura de pasages sentimentales, las novelas y dramas del mismo genero, el continuo trato de sugetos dotados de sensibilidad, y sobre todo las buenas poesias leidas con ardor, son los mejores ausiliares para ecsaltar la mente, ensanchar el espiritu, enardecer la imaginacion, acalorar la fantasia y conmover el corazon.

DEL APLOMO.

Una de las cosas que contribuyen á formar una perfecta ejecucion es el aplomo, el cual con-

siste en la division esacta de los tiempos del compas y la rigorosa observacion del valor de cada nota ó silencio en cualquier combinacion que se presenten sin alterar el movimiento establecido. Esta precision es mas difícil de lo que parece á primera vista, y solo se conocerá tocando una cosa ya sabida al lado de un Metronomo que marque el movimiento que sea mas adecuado á ella.

Para adquirir aplomo es bueno acostumbrarse á estudiar guiado por el metronomo y tocar en reunion donde hay precision de seguir un compas fijo.

La espresión permite algunas veces que se altere el compas ligeramente, pero no se debe abusar de esta licencia. Antiguamente se apreciaba tánto la igualdad del compas, que á los artistas les parecia demasiado duro y costoso el mas pequeño sacrificio de la medida en favor de la espresion: hoy por el contrario se oyen frecuentemente cantantes é instrumentistas que abusan de tal modo de la libertad de ejecucion, que parece tienen por sistema el no observar compas alguno. Triste cosa es que no sea dado á los hombres en general pararse en el *justo medio*.

MODO DE TOCAR TODO JENERO DE MUSICA.

Lo que principalmente decide el caracter de una composicion musical es el movimiento dado al todo de ella y cada una de sus partes, por lo que es de sumo interes estudiarla detenidamente antes de empezar a ejecutarla, á fin de comprender bien la idea del autor y darla con esactitud el movimiento que la convenga. Pero como es muy fácil equivocarse en esta parte por la razon de que no todos sentimos la musica del mismo modo, se llegó á conocer que no eran suficientes las palabras Adagio, Andante, Alegro & que se usan para designar el movimiento, y se invento una máquina llamada Metronomo de la cual se sirven muchos compositores modernos para indicar el movimiento que se debe dar á sus composiciones además de las referidas palabras, por cuyo medio estan seguros de que su intencion sea fielmente interpretada.

Conocido el movimiento y el caracter de un trozo de música, debe procurarse esparcir en él variedad de adornos para mantener el interes y evitar la monotonia, pero sin introducir nada que pueda alterar el caracter principal.

Para no incurrir en los errores á que puede conducir el deseo de la variedad, se tendran presentes las observaciones siguientes: 1ª El Adagio, el Cantabile y todos los movimientos lentos ecsigen por su caracter unas veces grave y otras apasionado, mucho arte y mucha perfeccion. En ellos debe dominar la dulzura, y la espresion debe ejercer todo su poder, las respiraciones largas y tomadas con desahogo, los sonidos bien sostenidos y filados, las apoyaturas acentuadas suavemente, los trinos bien preparados, los portamentos hechos con elegancia, y los golpes de lengua poco frecuentes y rara vez stacatos: tales son los adornos que pueden emplearse con buen ecsito, siempre que sean esparcidos con gusto, á no ser que el compositor haya indicado algunos de otra especie.

2ª El Andante y el Moderato, siendo generalmente de un caracter menos severo, admiten adornos animados ó graciosos pero ejecutados con naturalidad y sin afectacion.

3ª El Alegro y el presto requieren mas energia, los trinos y las apoyaturas deben atacarse con mas firmeza y los golpes de lengua con mas frecuencia y decision.

4ª El Agitato es uno de los trozos de musica mas difíciles de ejecutar bien y solo podrá ser bien interpretado por aquellos que reunan todas las cualidades que han sido indicadas en el artículo que trata de la espresion.

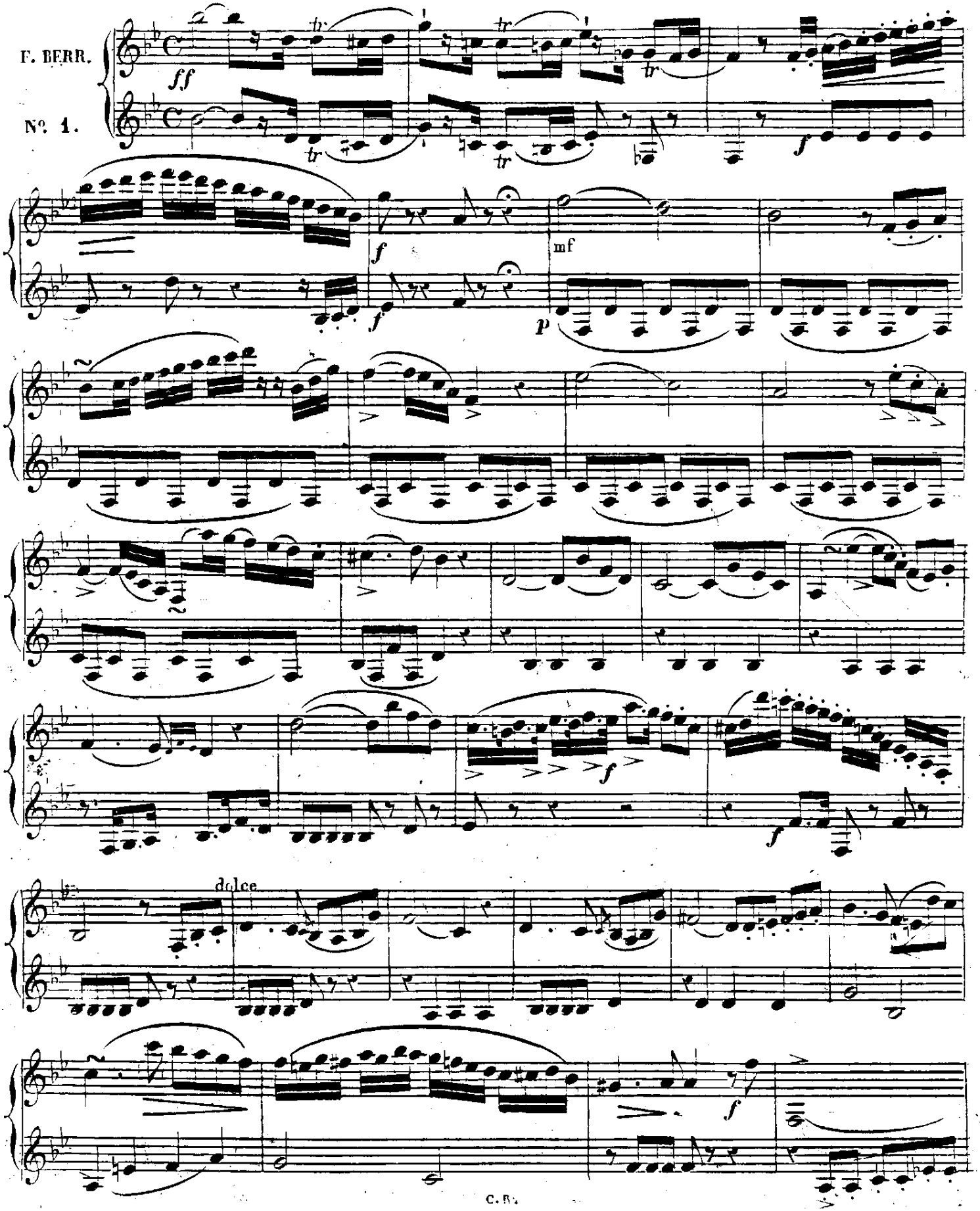
Las anteriores observaciones unidas á una buena organizacion, creo seran suficientes para poder ejecutar con propiedad todo genero de musica, y aunque podrian estenderse mucho mas, todo seria inutil para aquellos que no sean ayudados por la naturaleza.

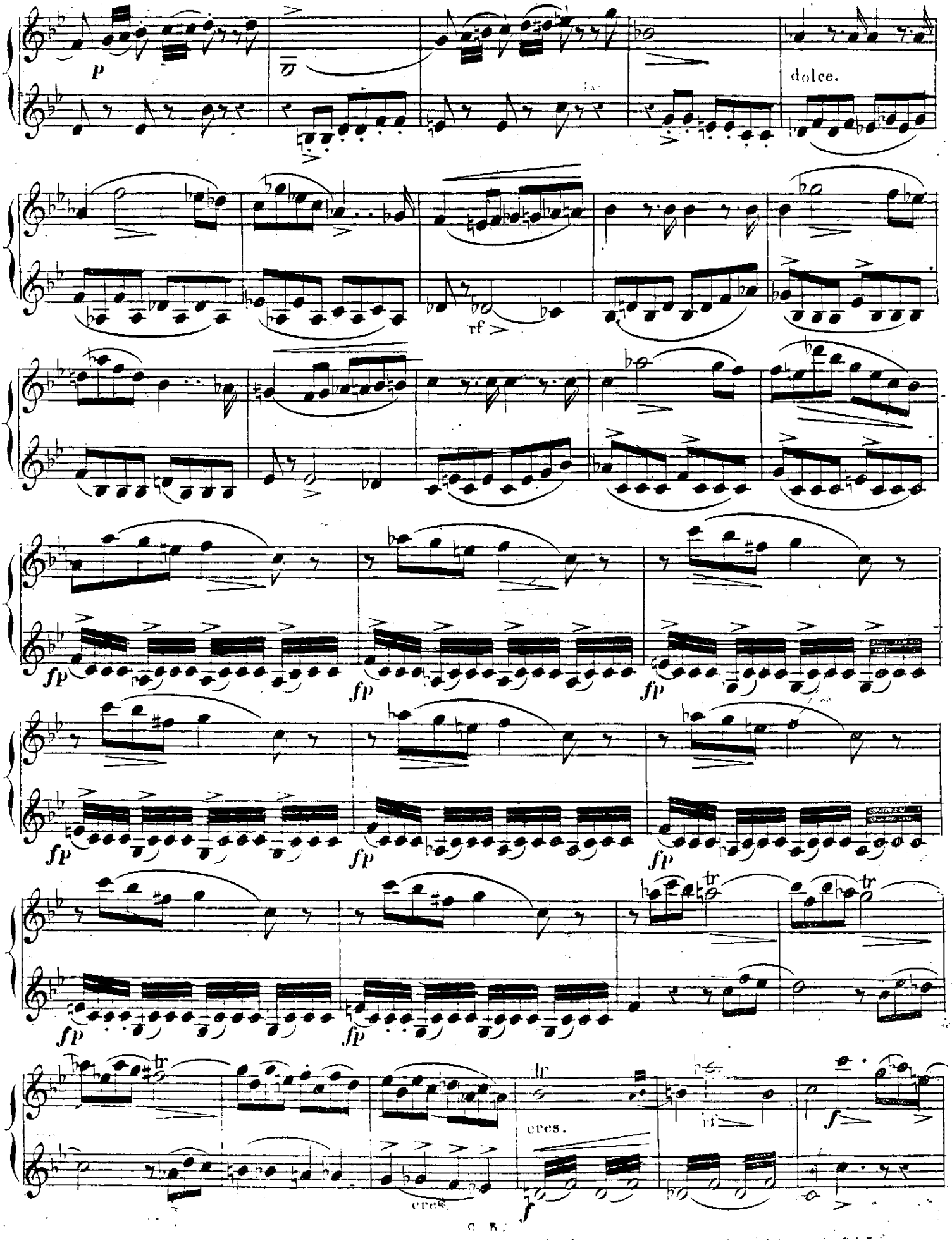
PIEZAS CARACTERISTICAS DE VARIOS AUTORES PARA ACOSTUMBRARSE A TODOS LOS GENEROS.

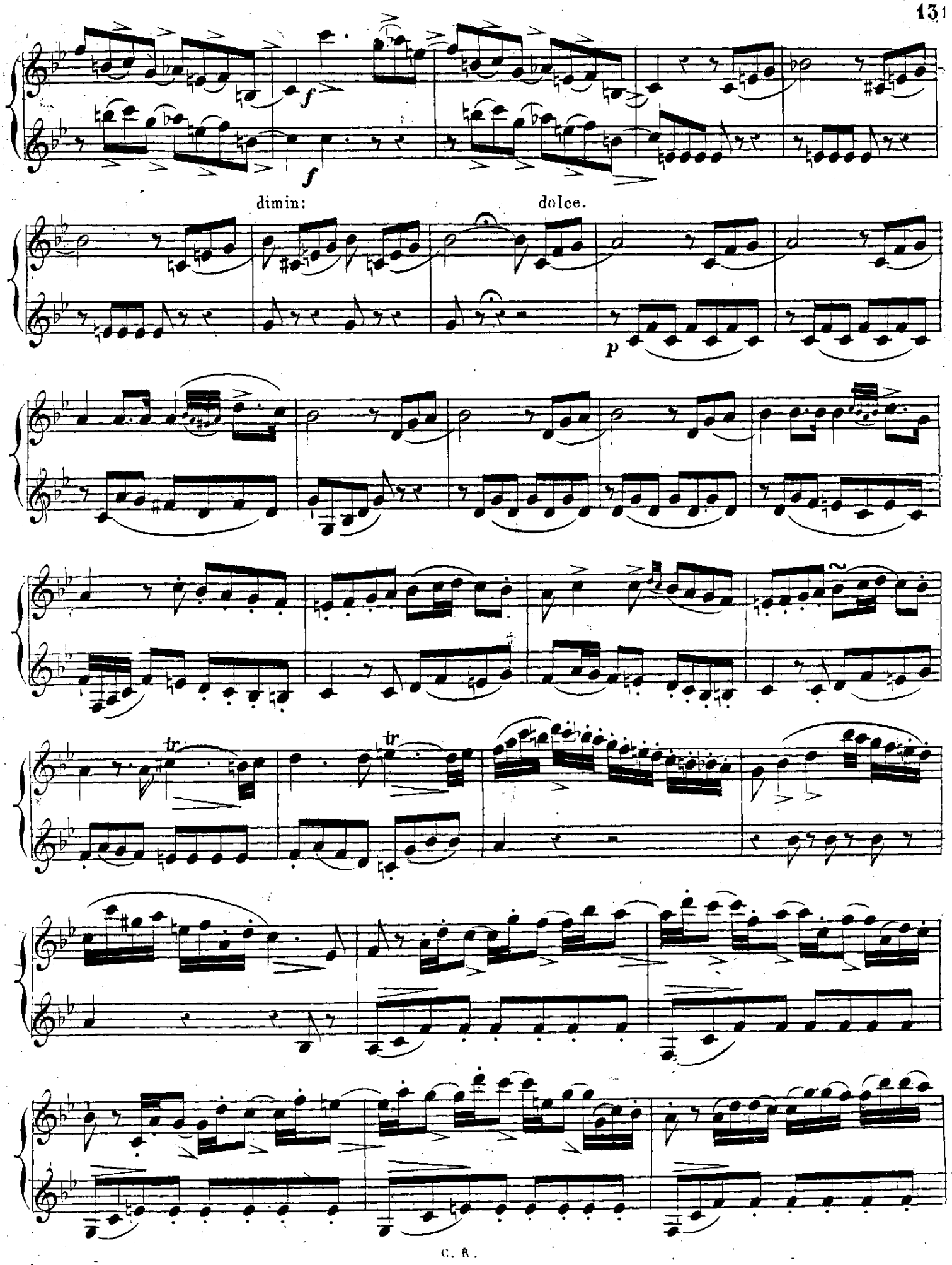
All.o mod.to

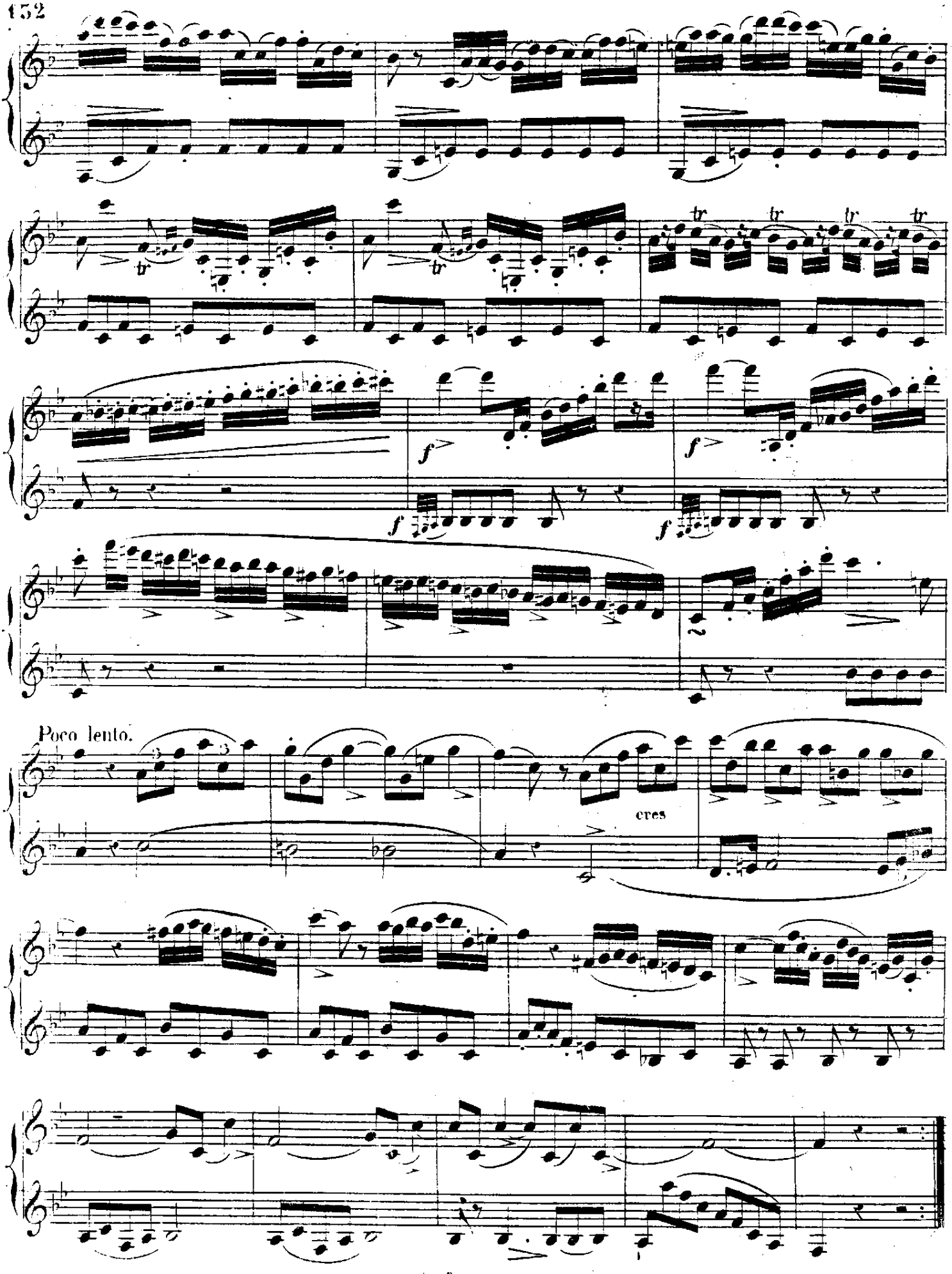
F. BERR.

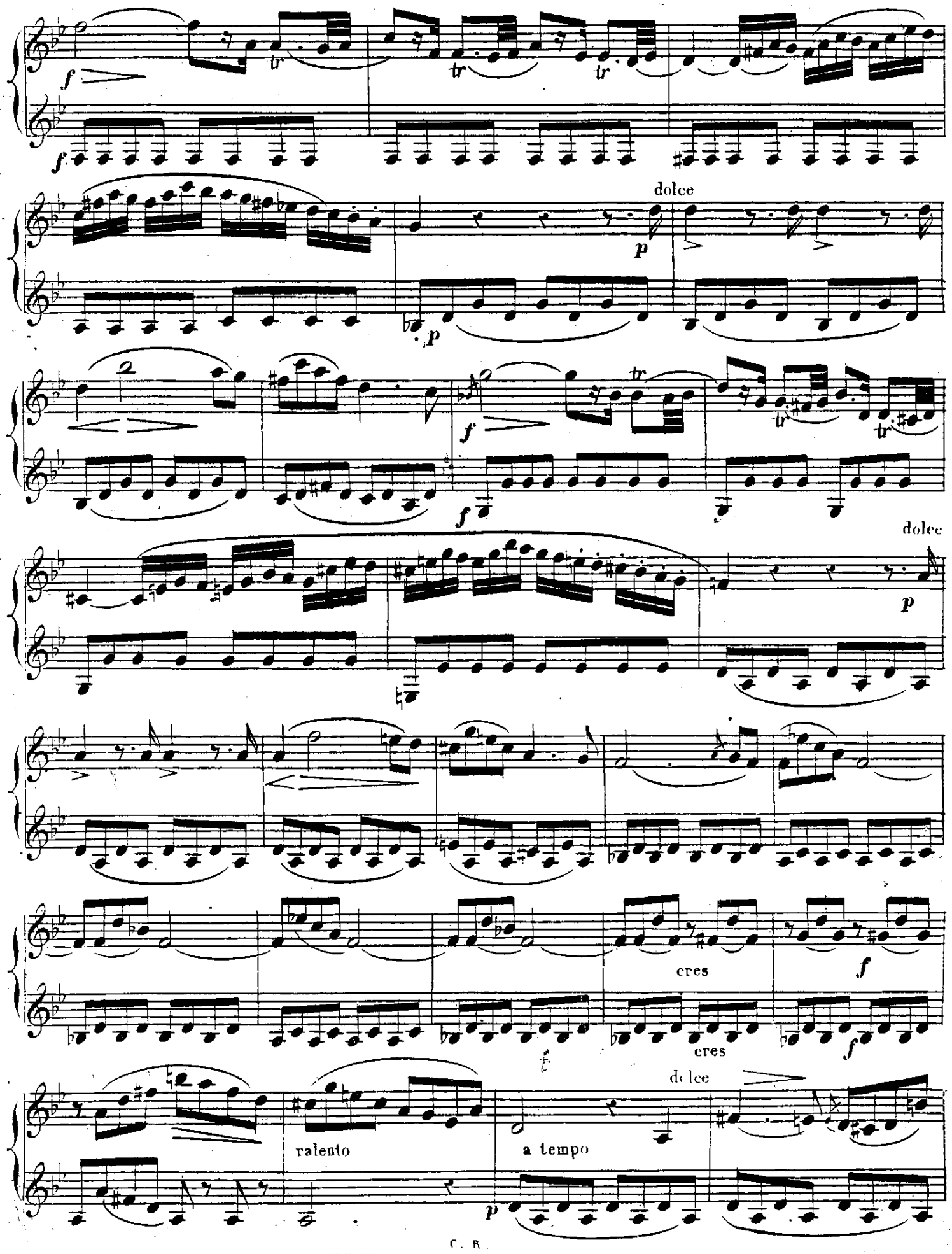
N.o 1.

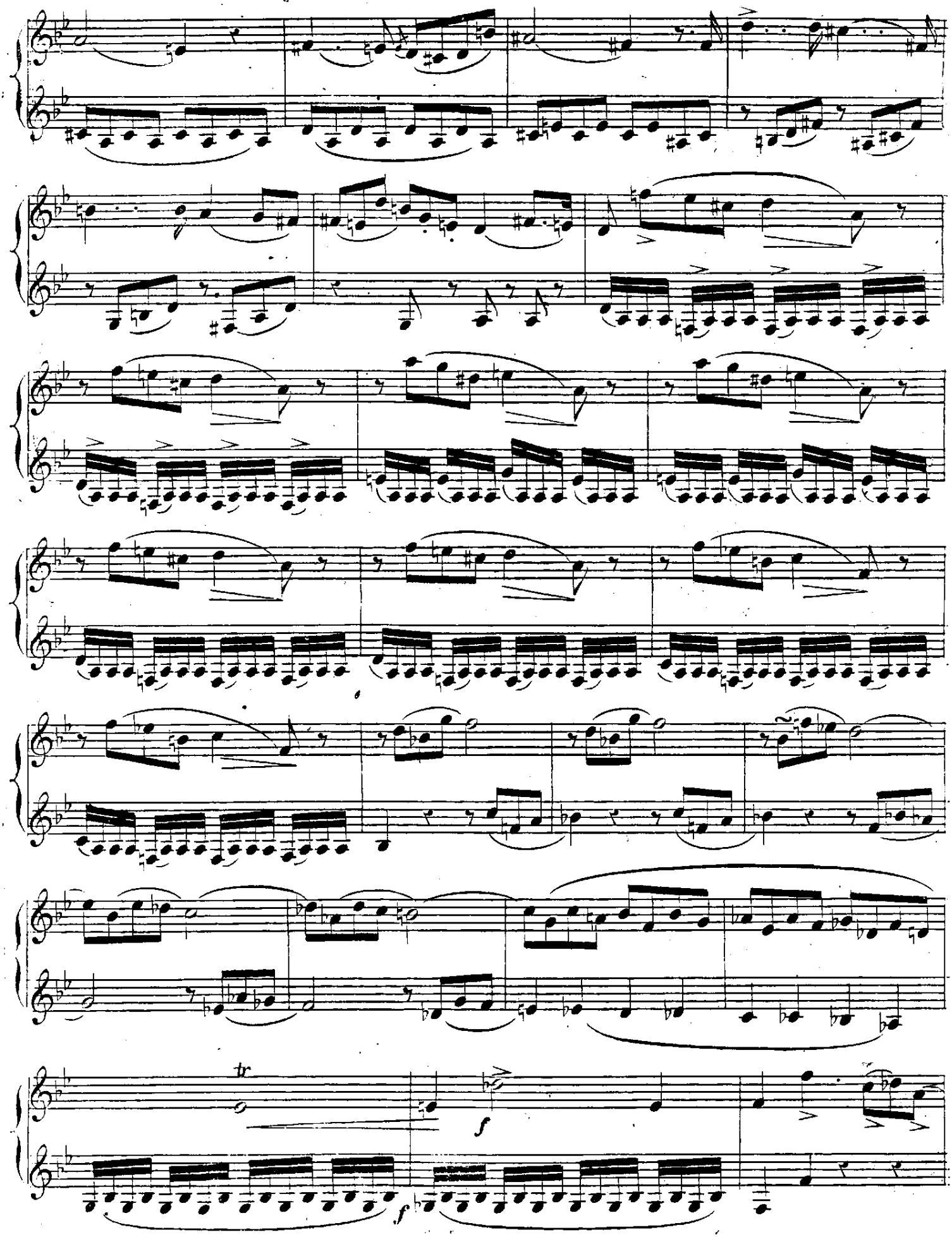


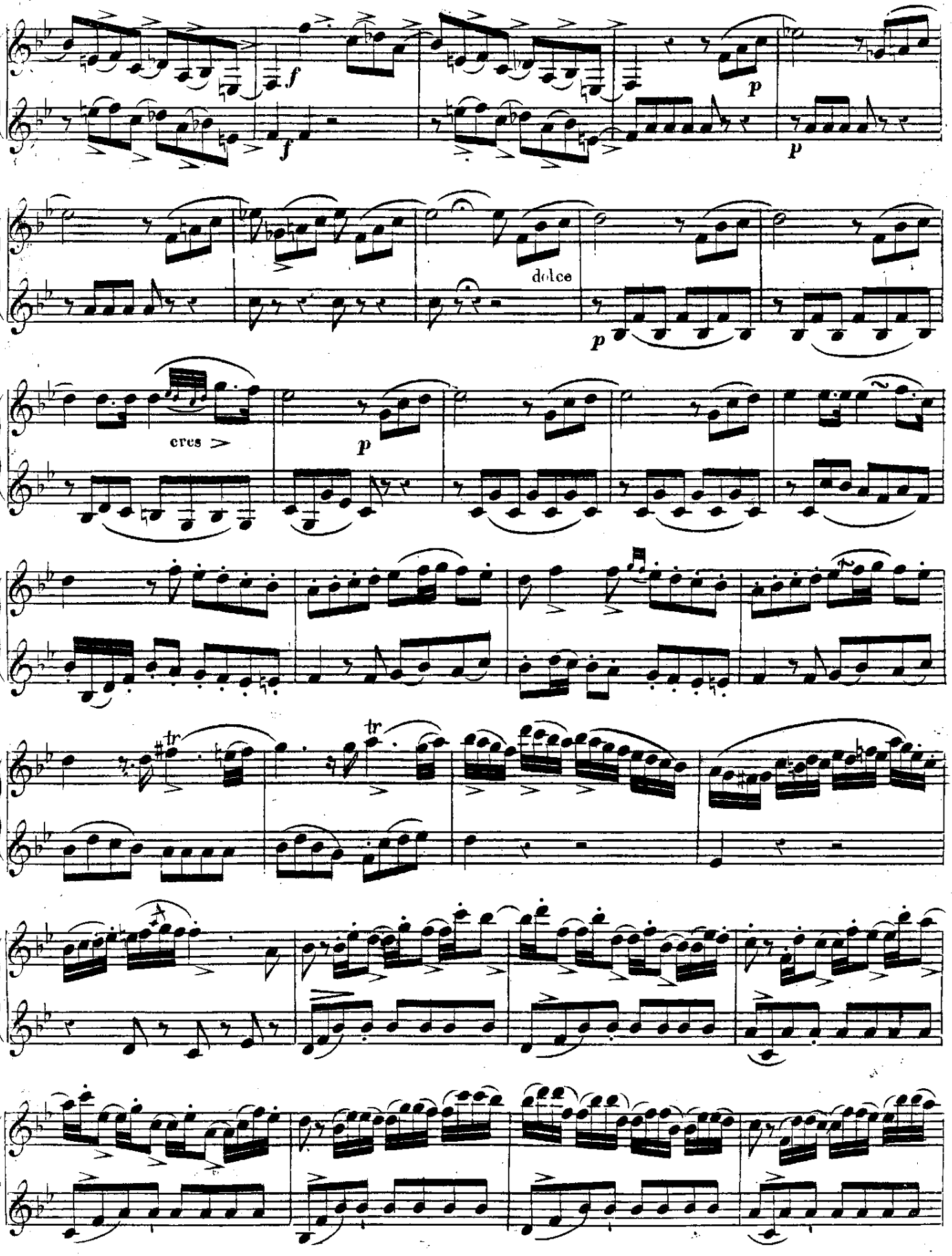

p
dolce.
rf
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
tr
tr
tr
cres.
cres.
rf
f
f

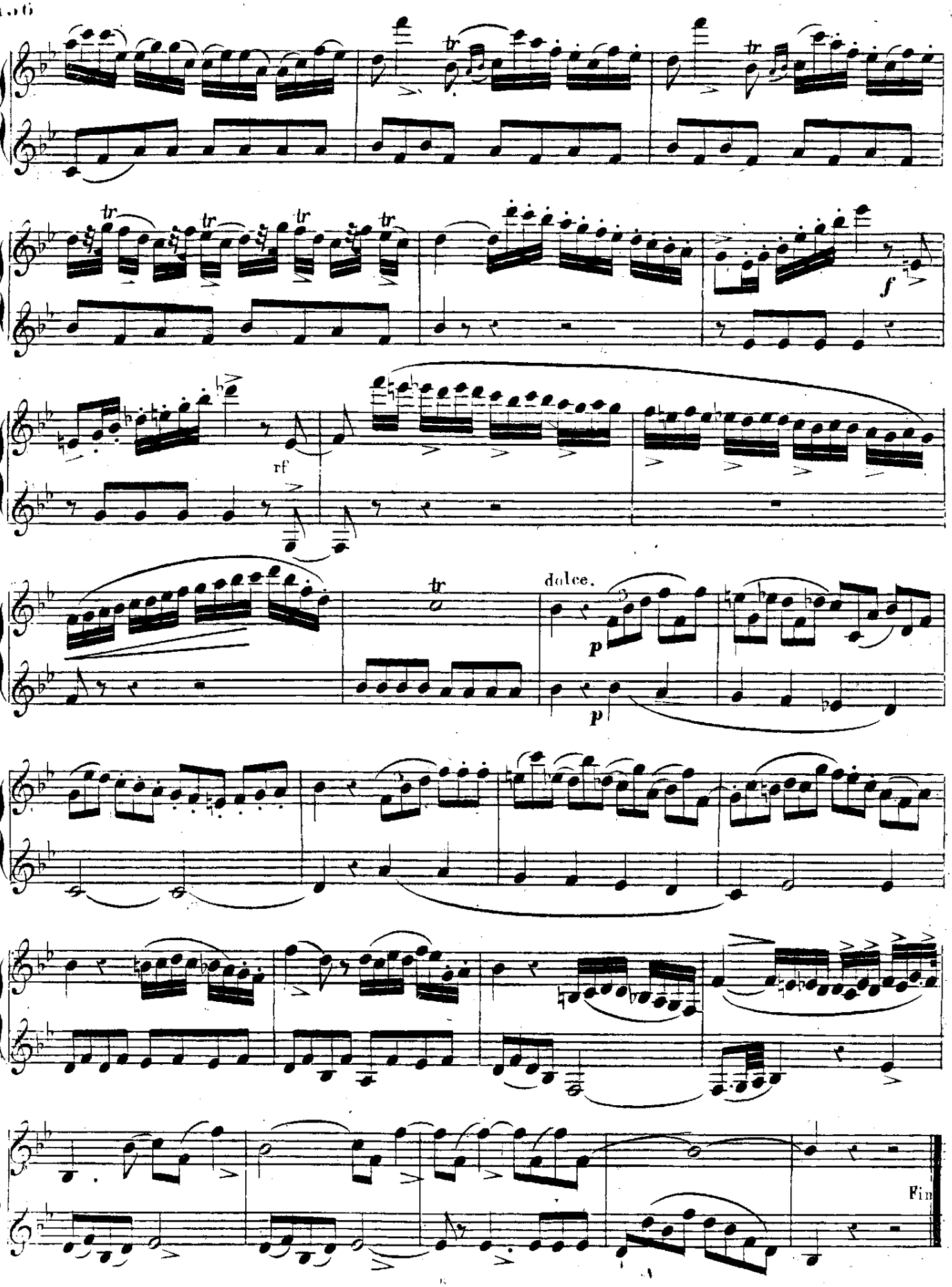

f
f
dimin:
dolce.
p
tr
tr


Poco lento.
cres


dolce
dolce
cres
cres
ralento
a tempo
dolce


tr
f
f

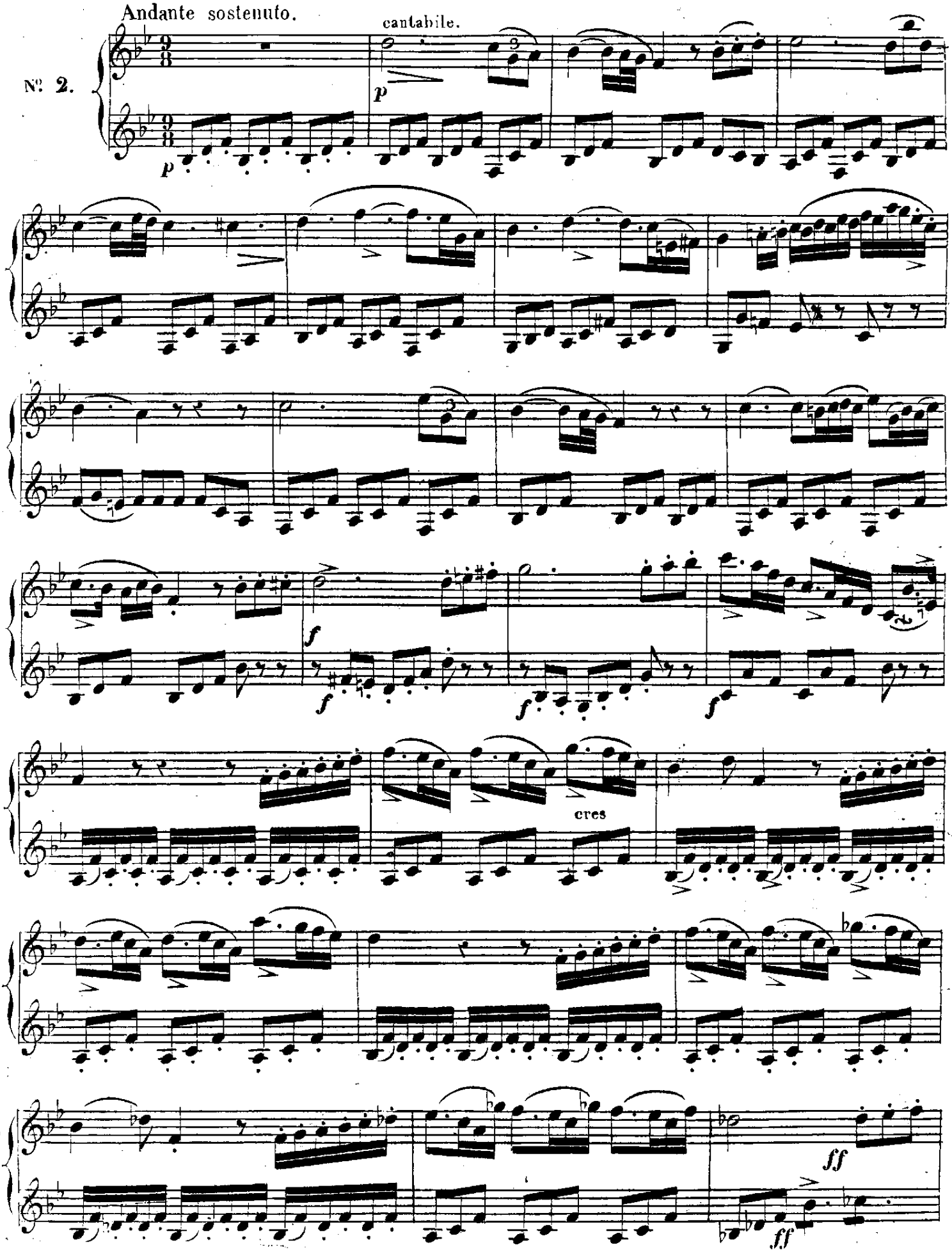

f
f
p
p
dolce
p
cres
p
tr
tr

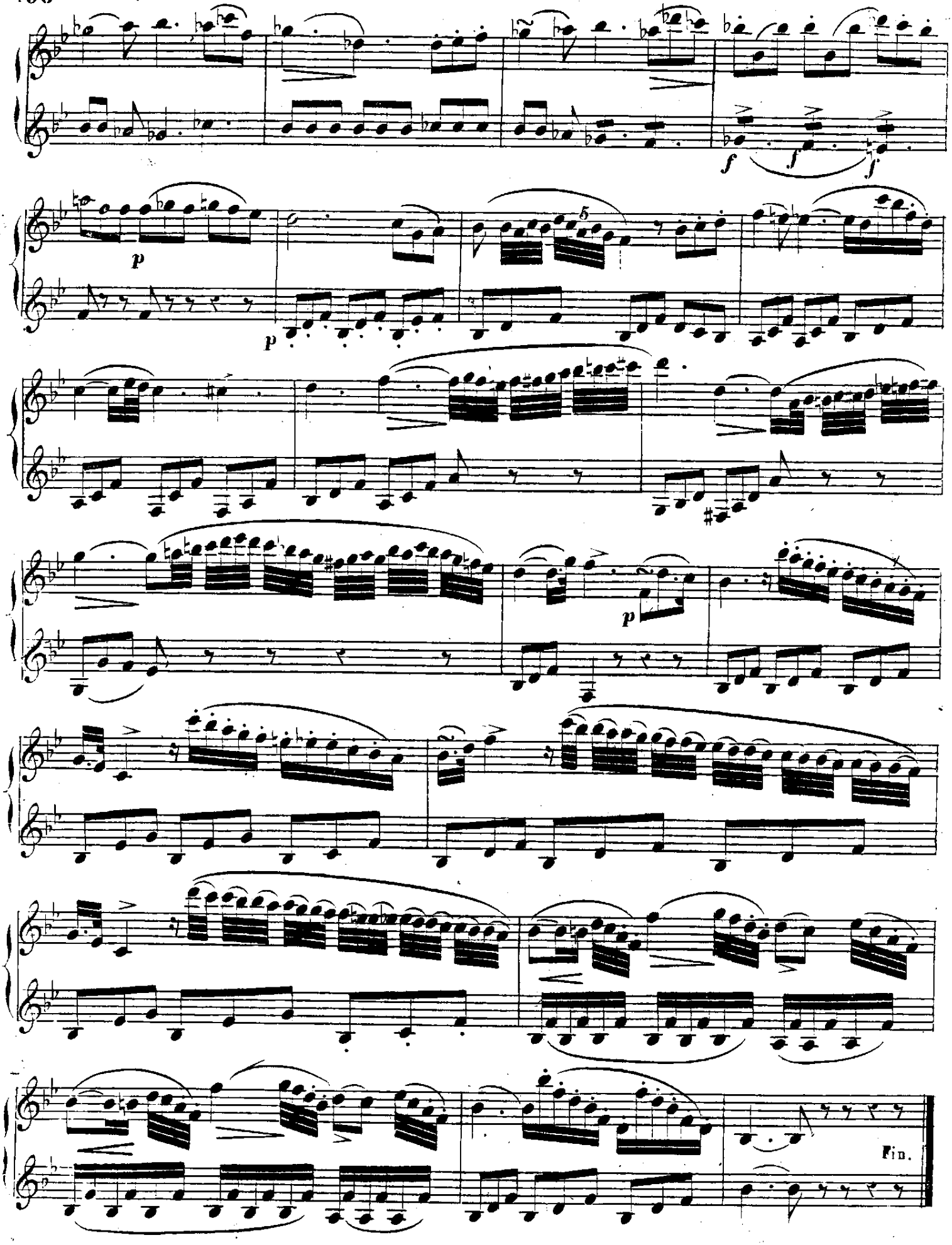

tr
f
rf
dolce.
p
p
Fin

Andante sostenuto.

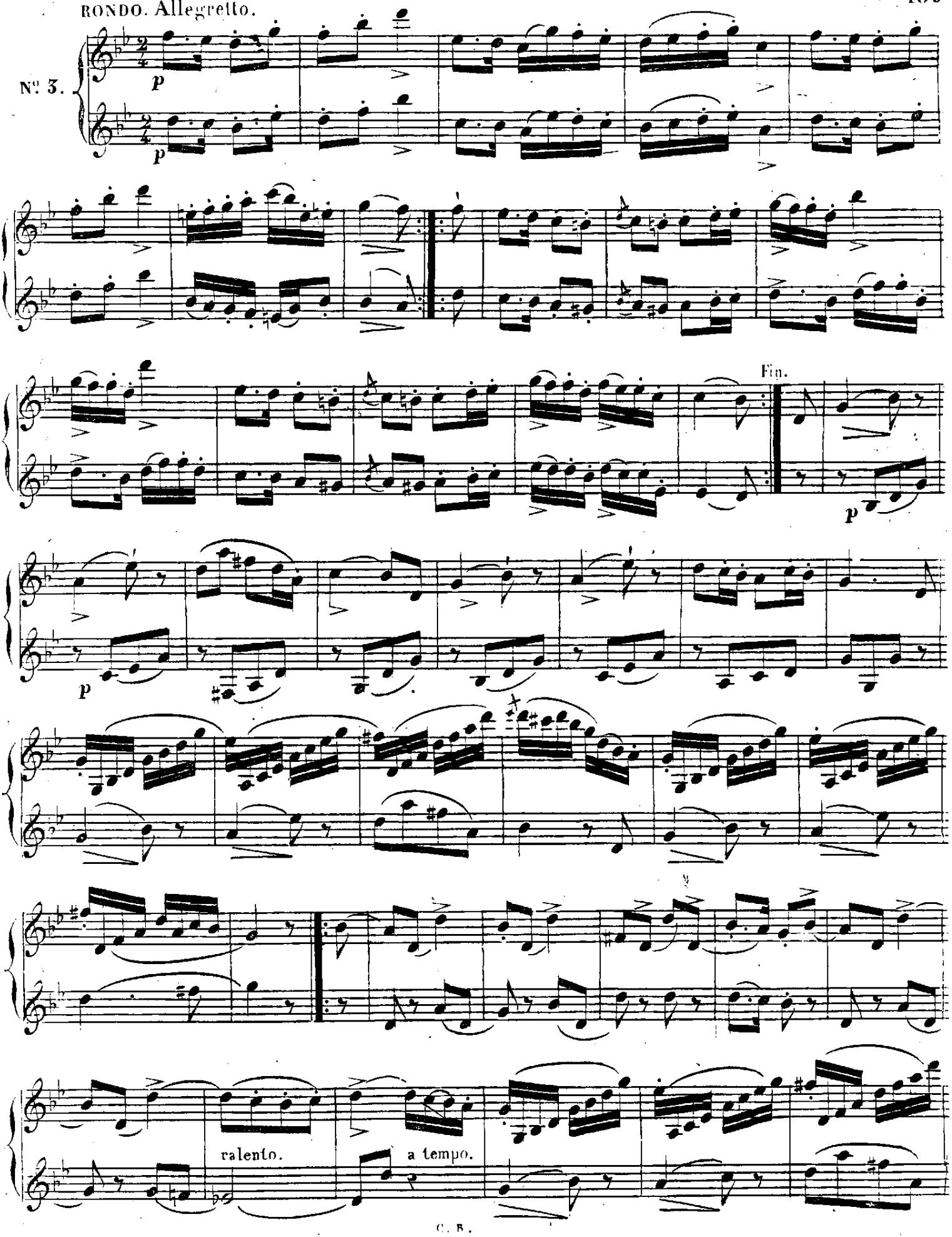
cantabile.

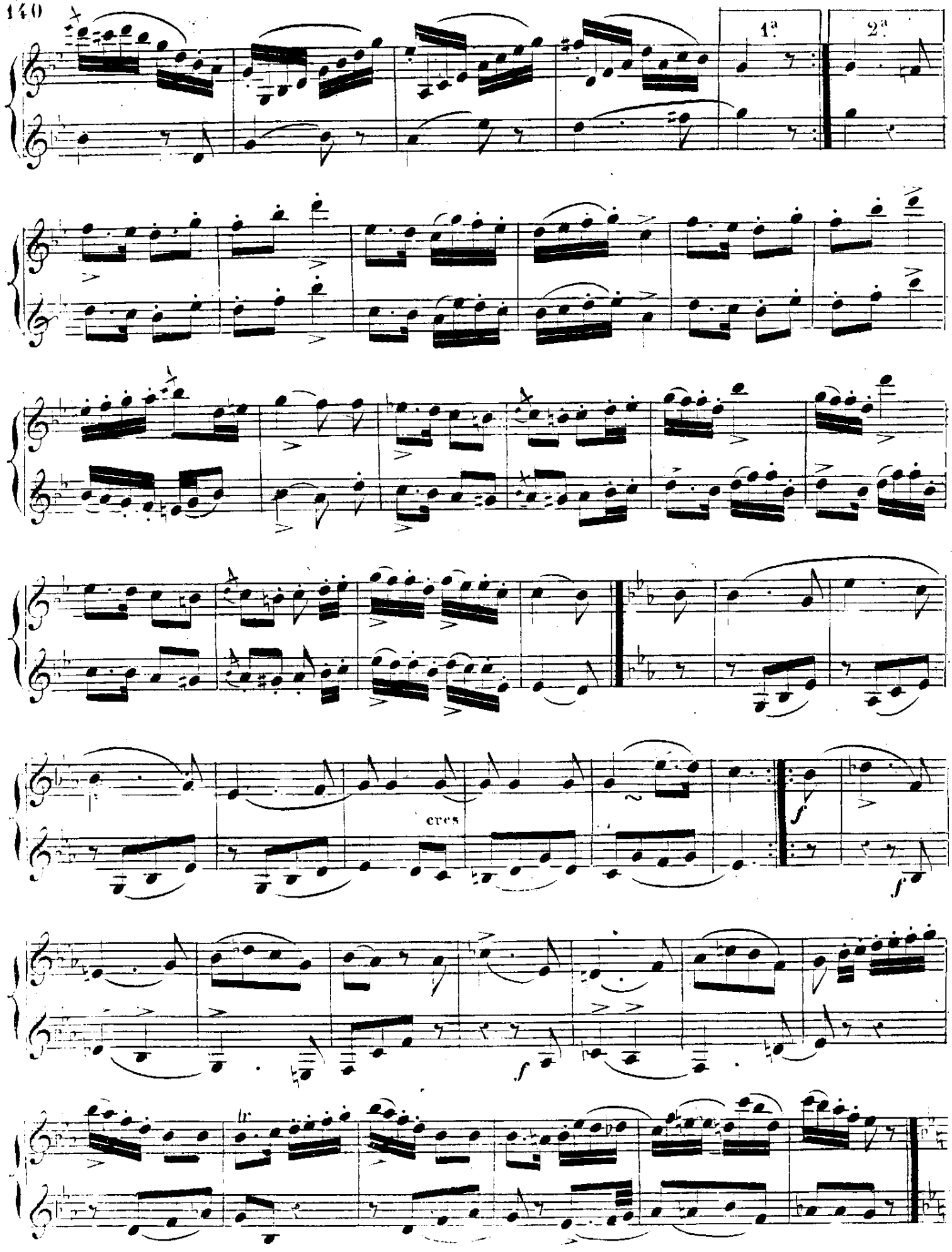
№ 2.

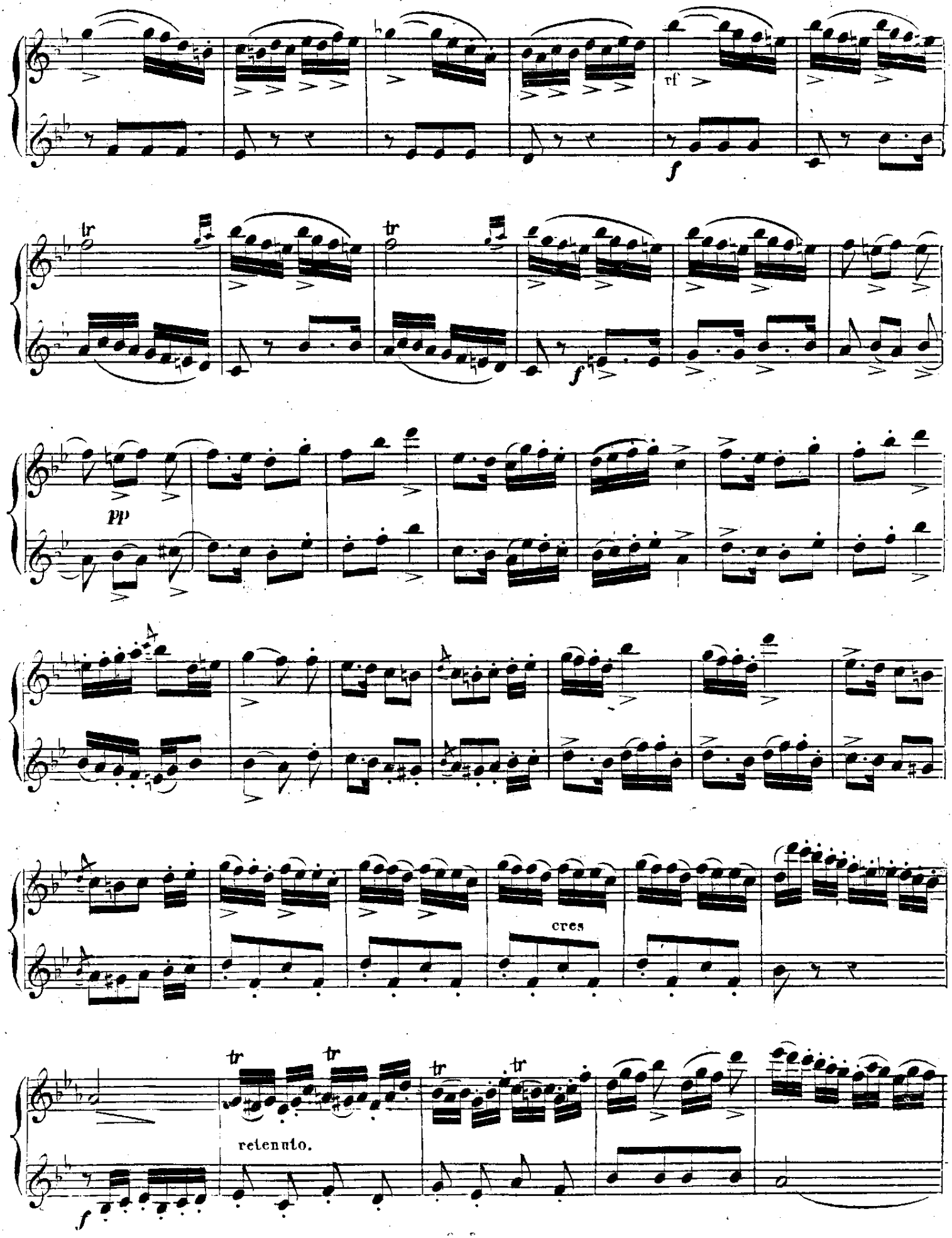


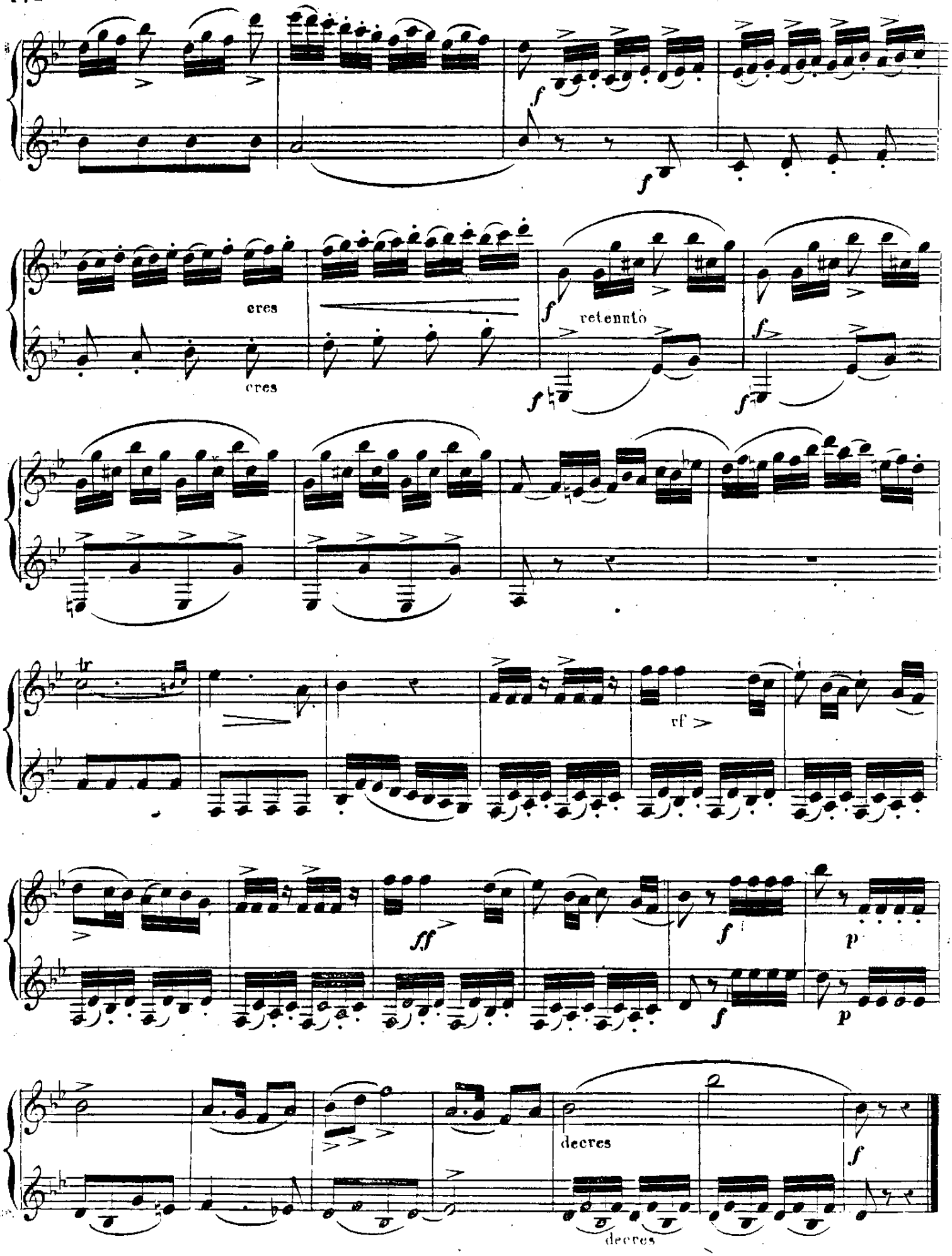

f
f
f
p
p
5
p
Fin.

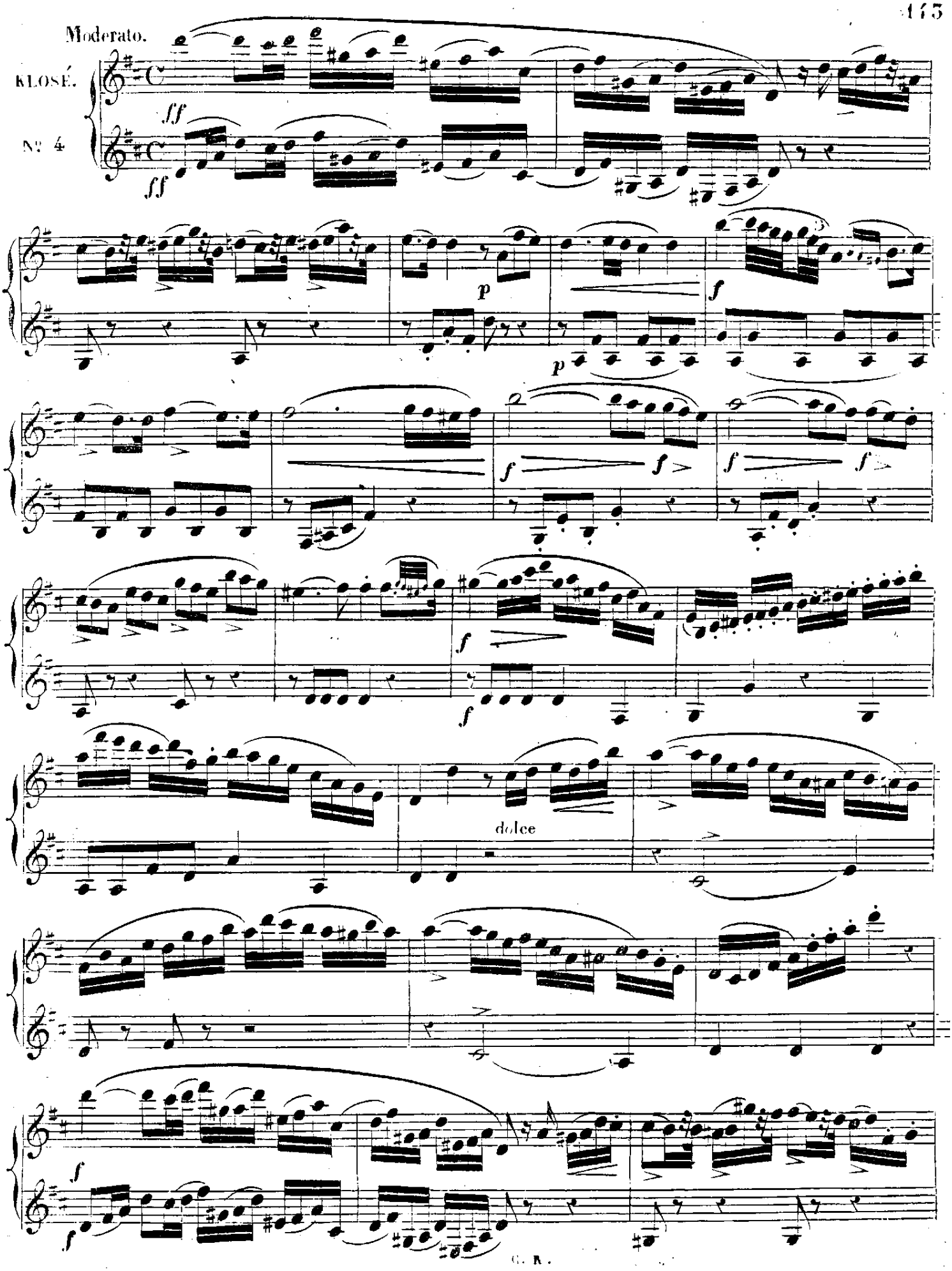
RONDO. Allegretto.

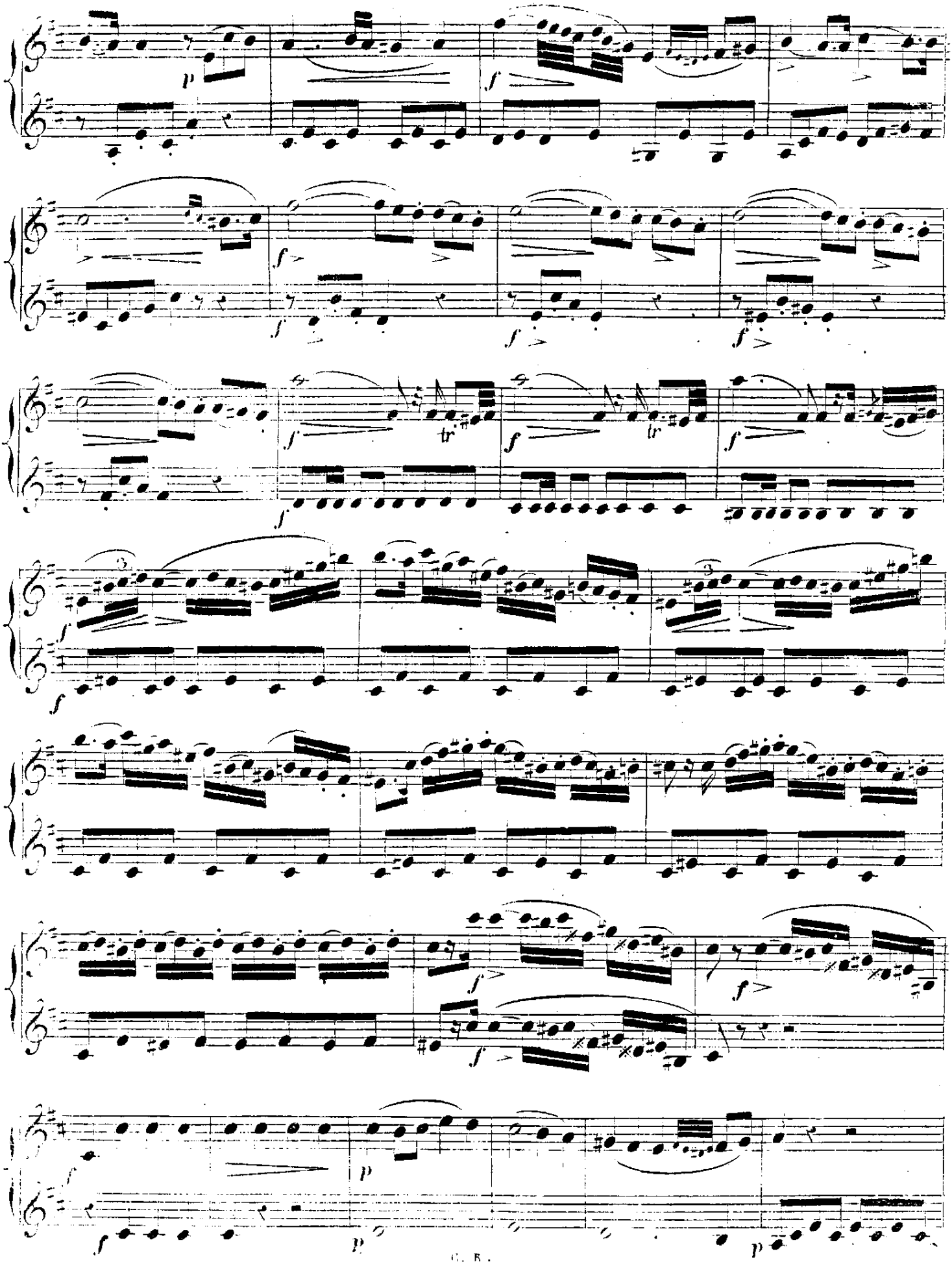


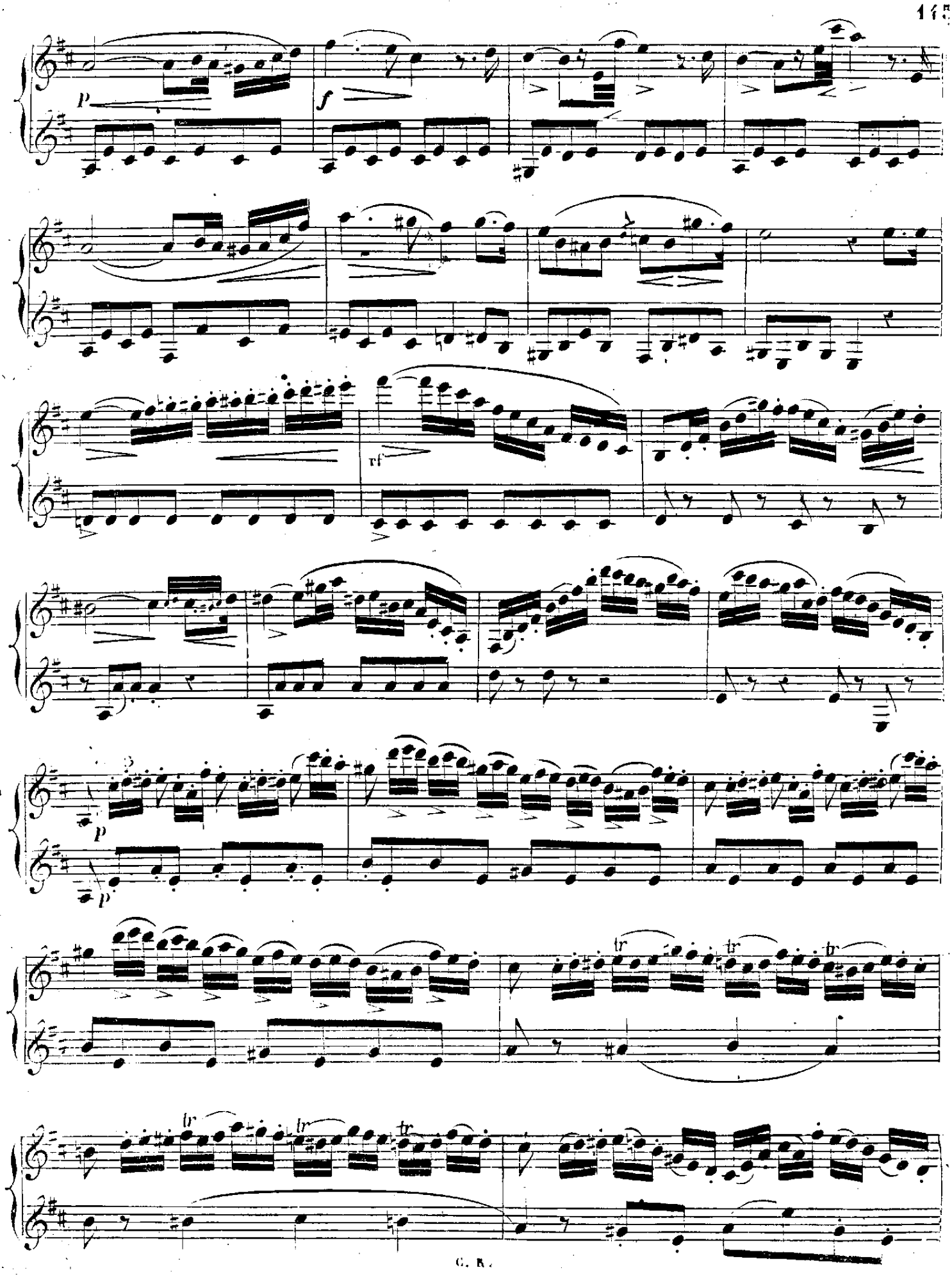

1ª
2ª
cres
f
f
f
tr

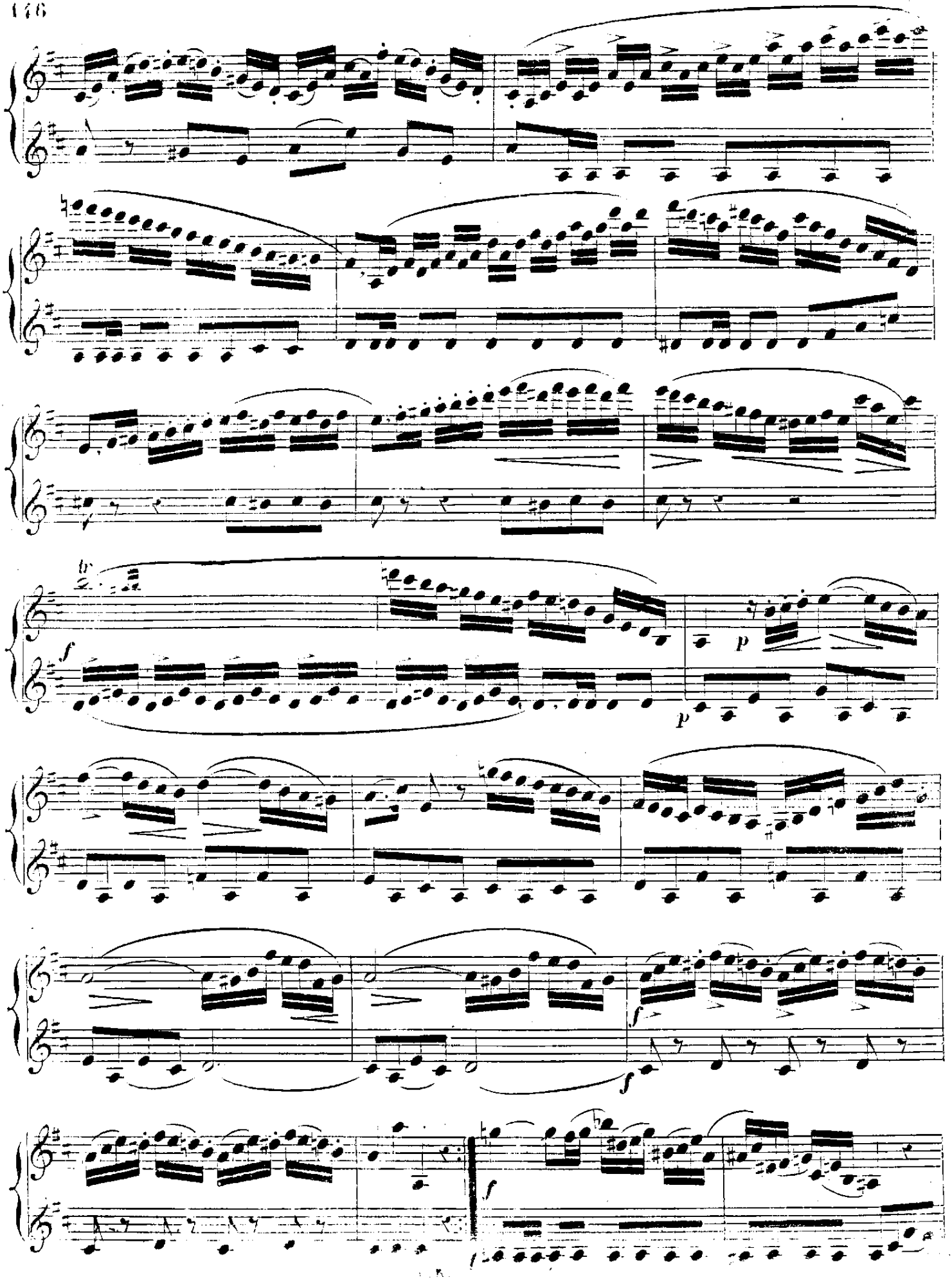

rf
f
tr
tr
f
pp
cres
tr
tr
tr
tr
retenuto.
f

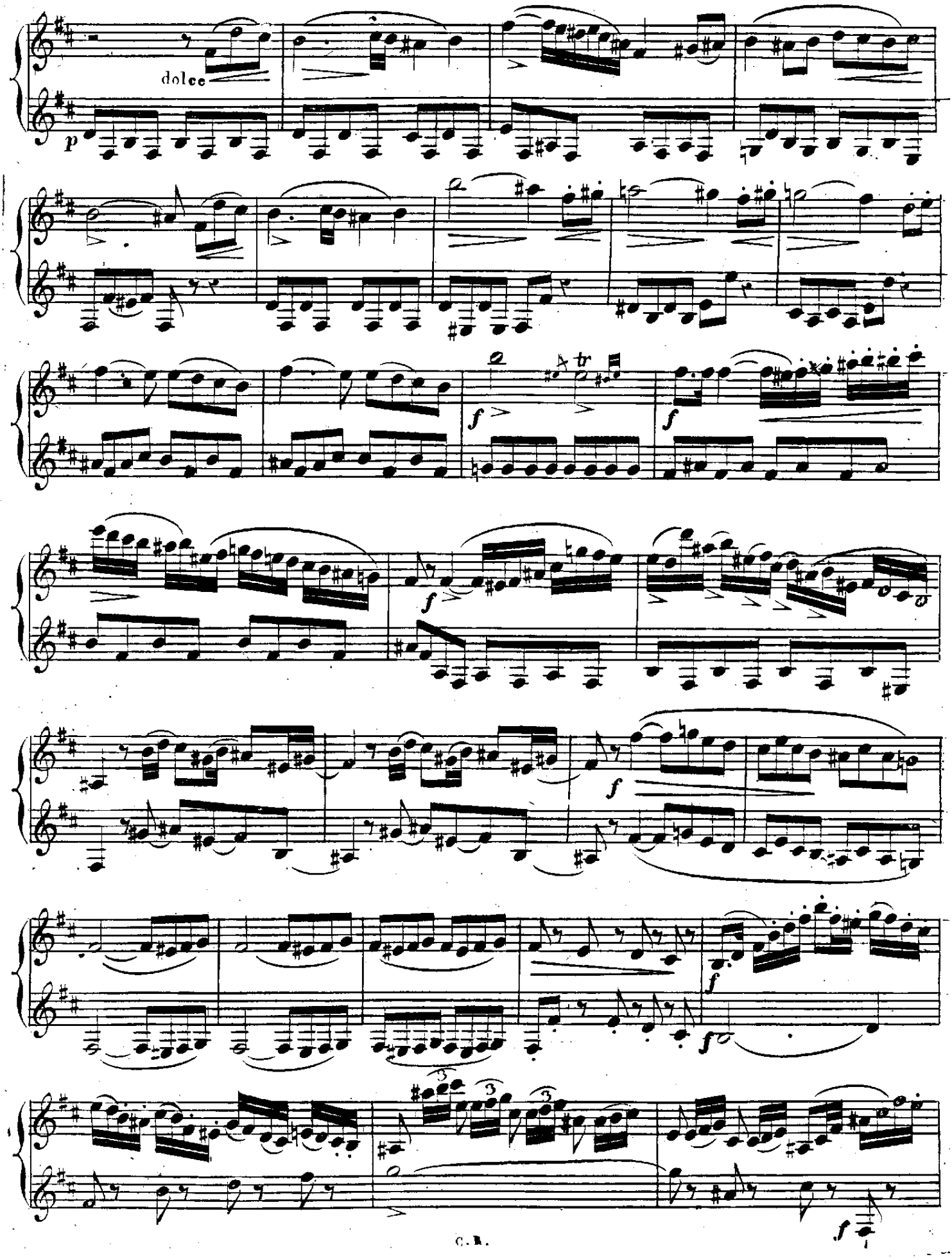

cres
cres
retenuto
tr
rf
ff
decres
decres

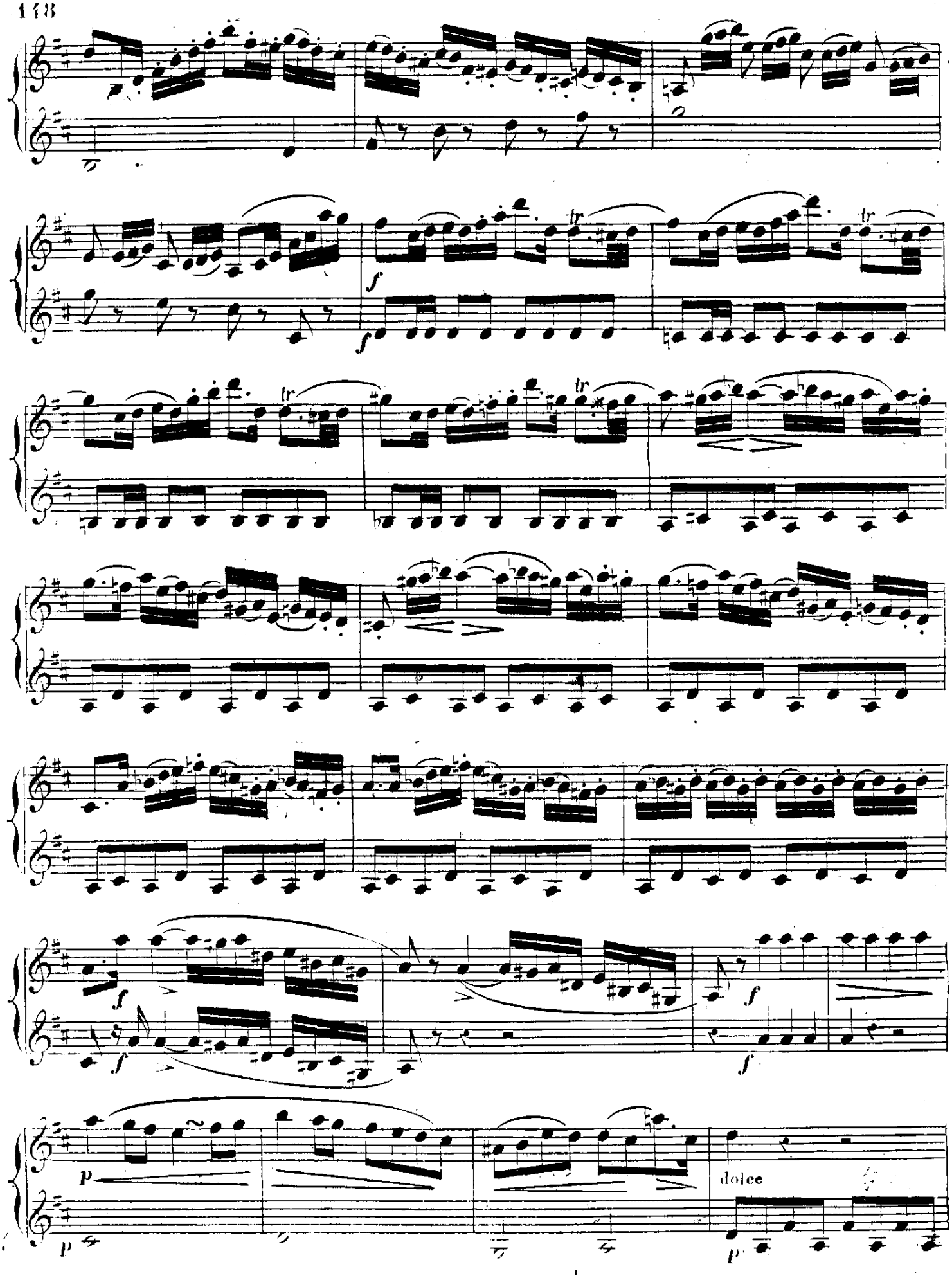

Moderato.
KLOSÉ.
N° 4
ff
ff
p
p
f
f
f
f
f
f
f
dolce
f
f

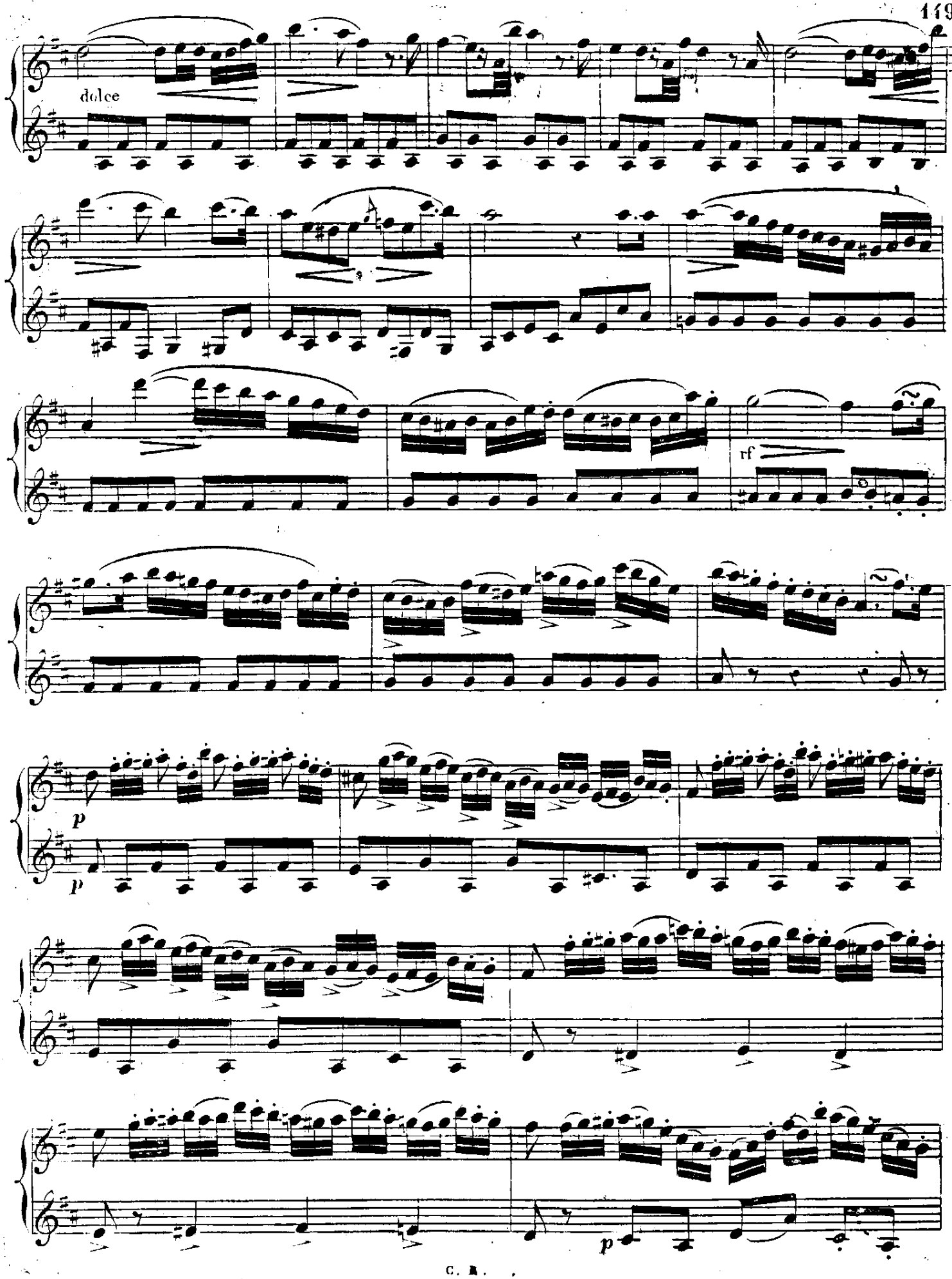

p
f
tr
3

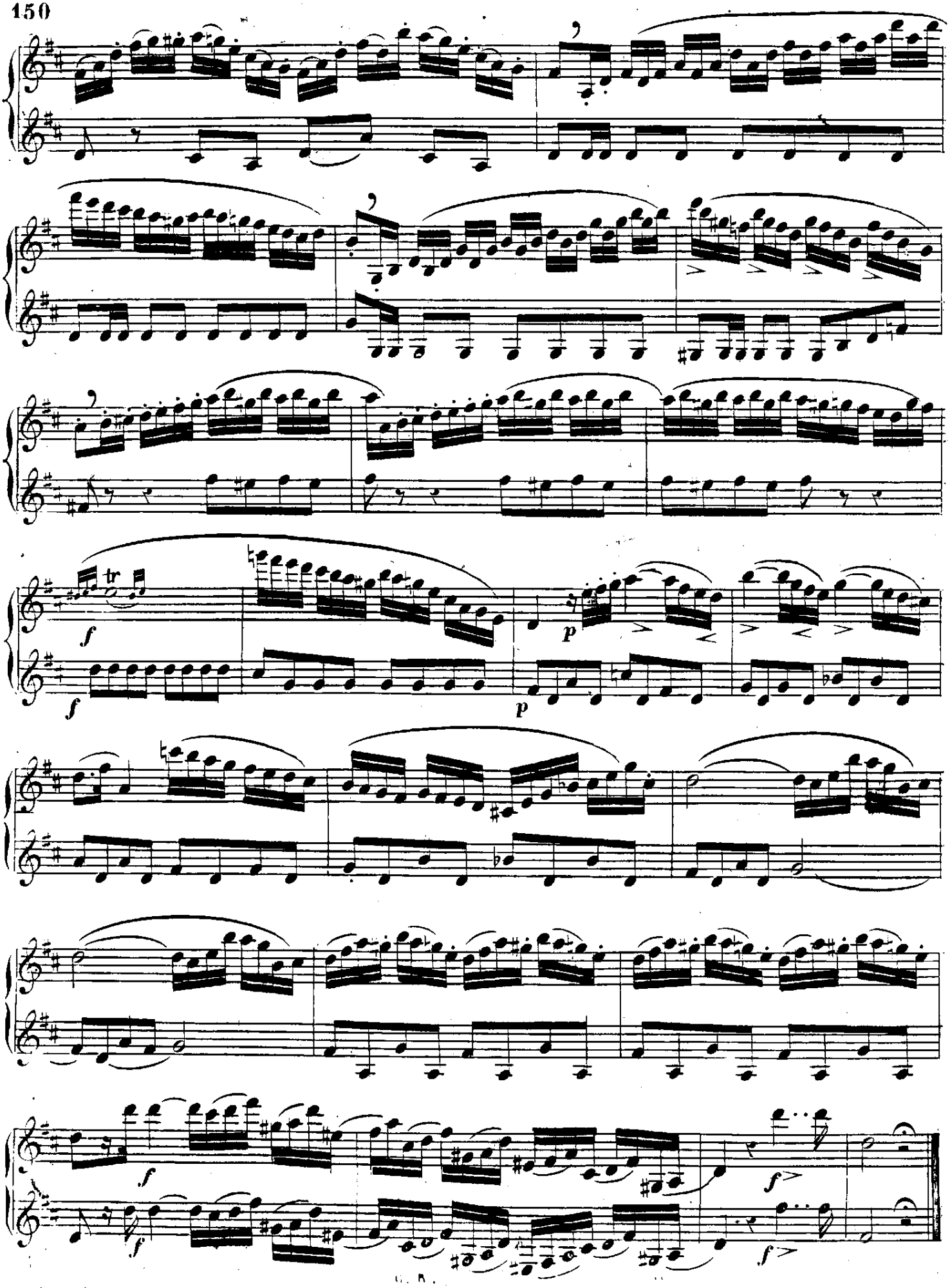

p
f
rf
p
p
tr
tr
tr
tr
tr
tr

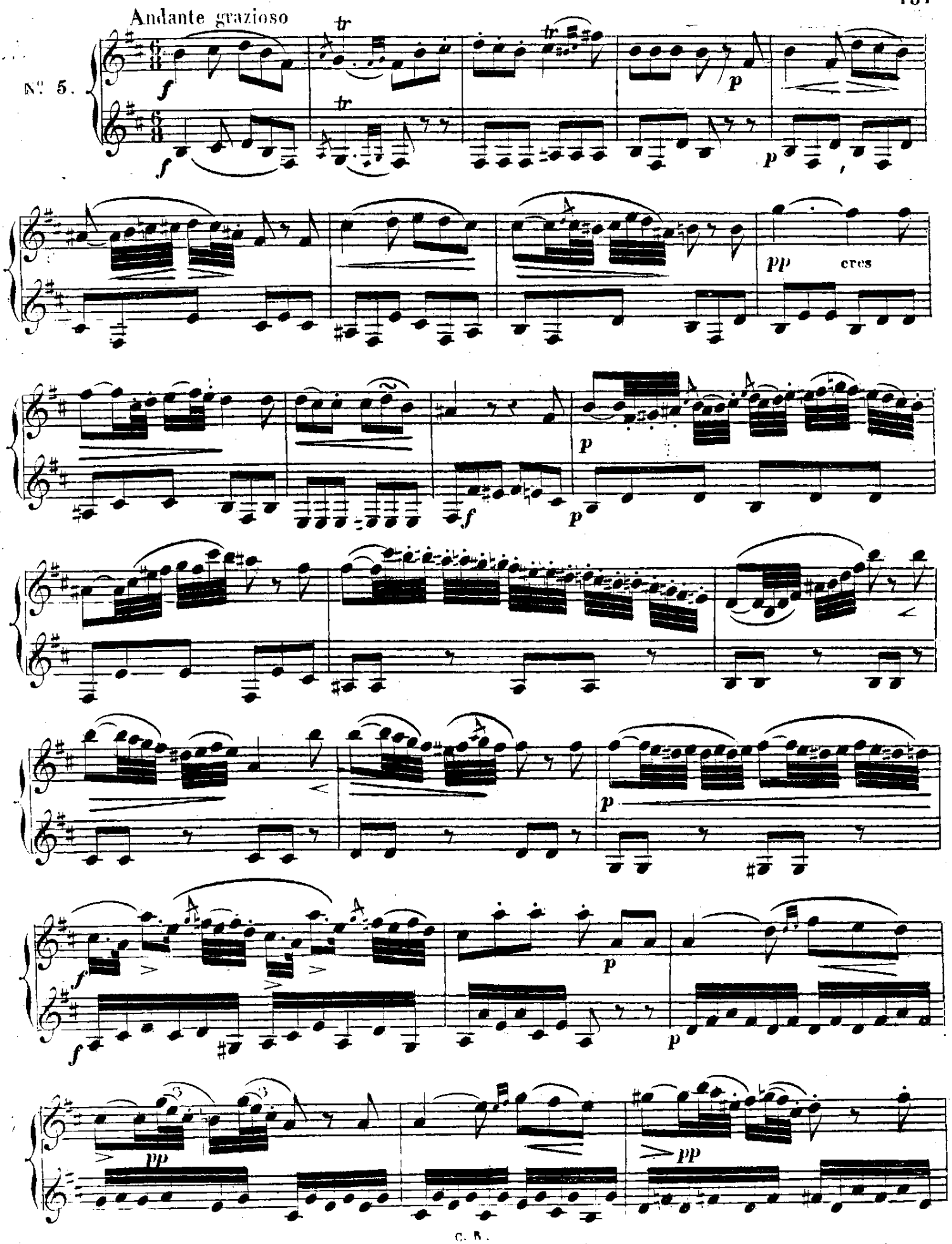

f
p
p
f
f
f

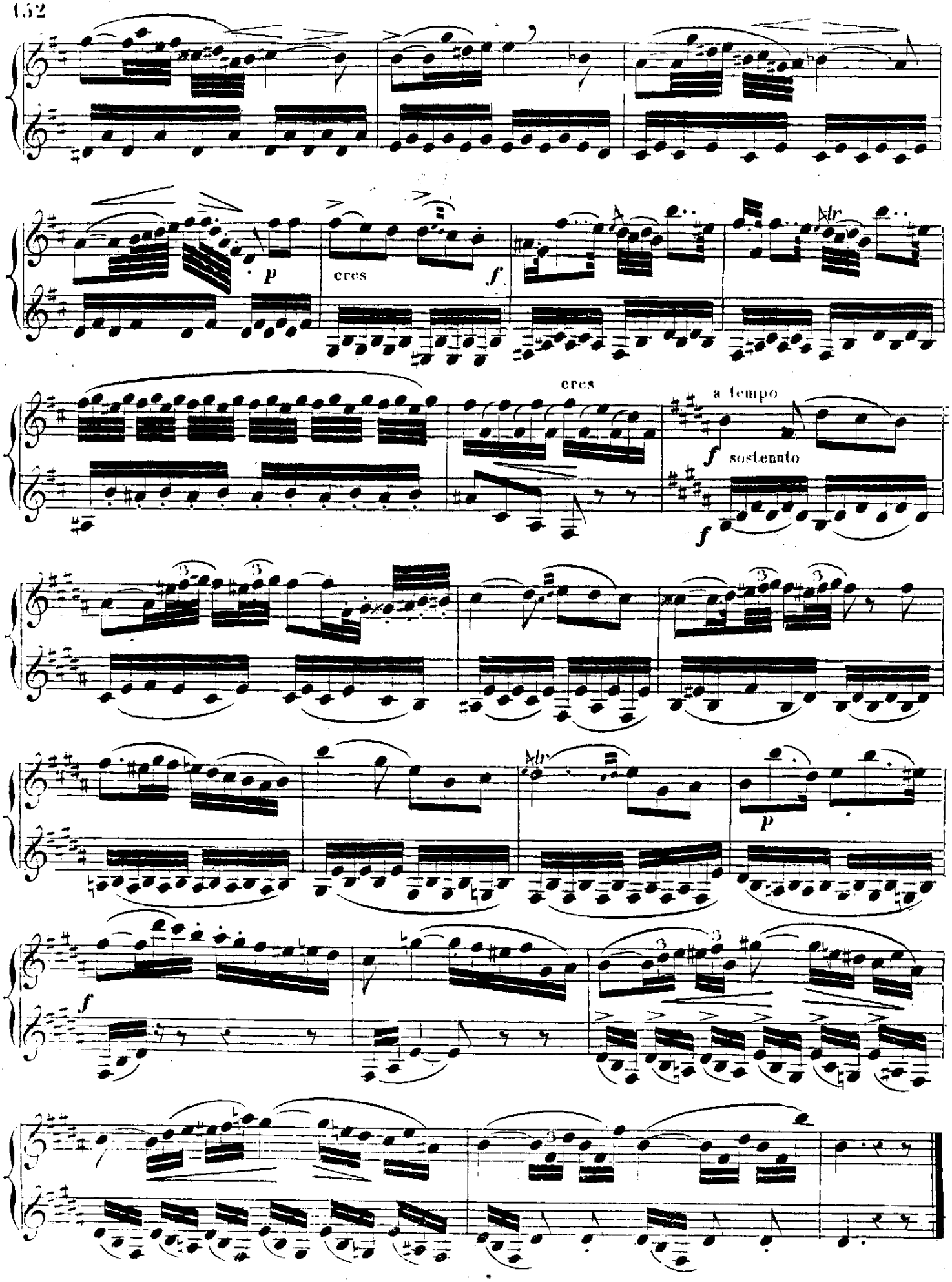

dolce
p
f
f
f
f
f


f
tr
dolce
p


dolce
rf
p
p
p

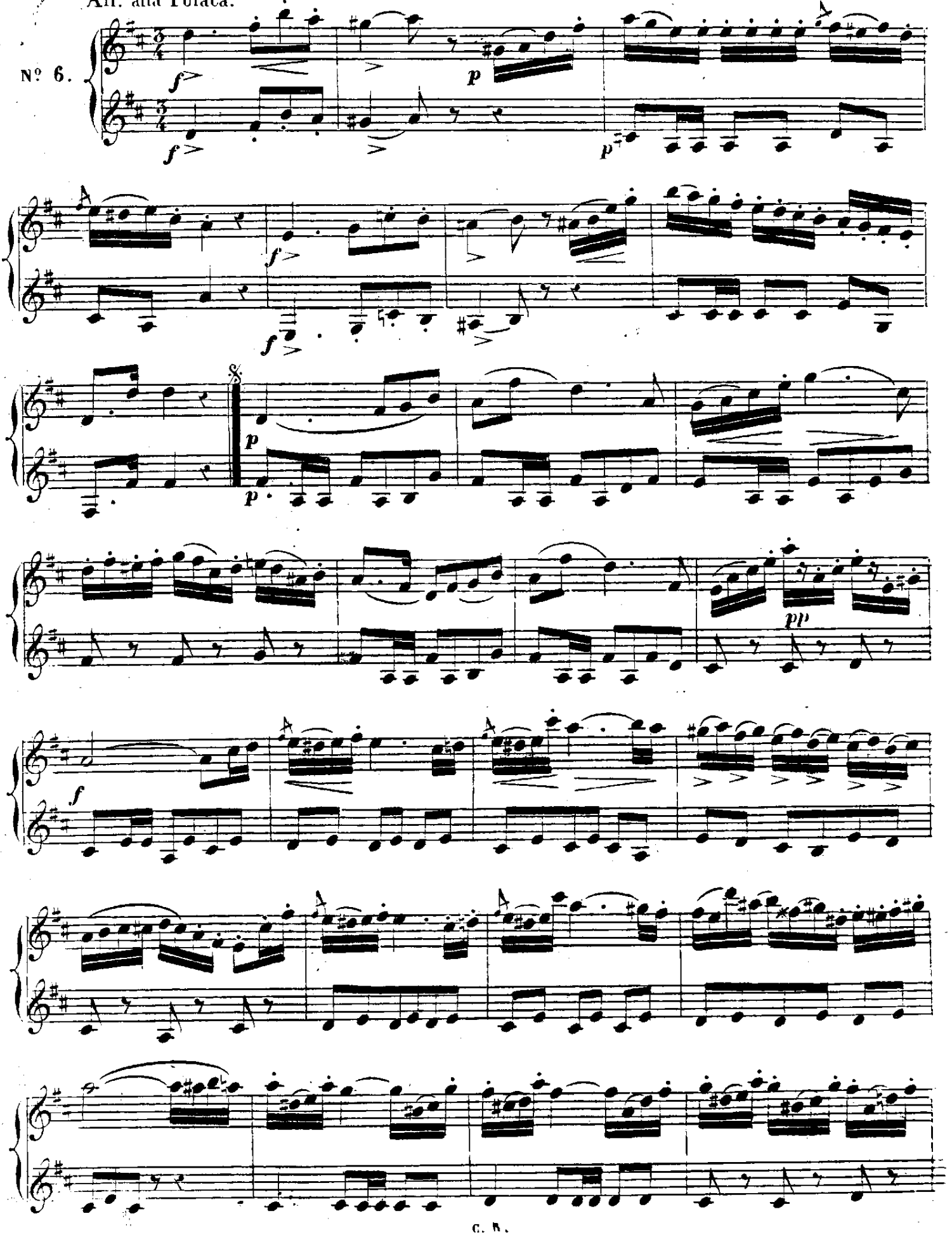

tr
f
p
f
p
f
f
f
f

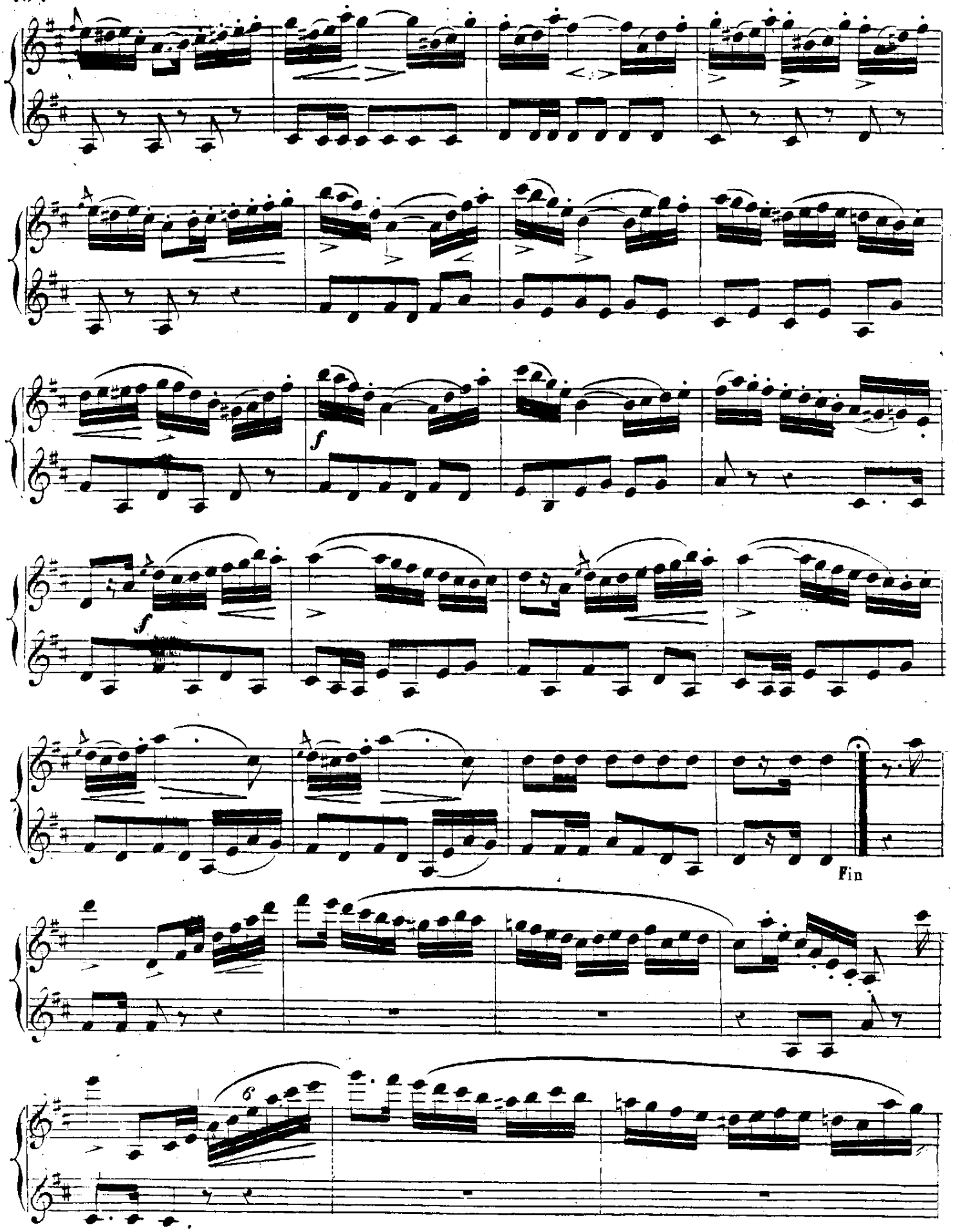

Andante grazioso
N° 5.
cres

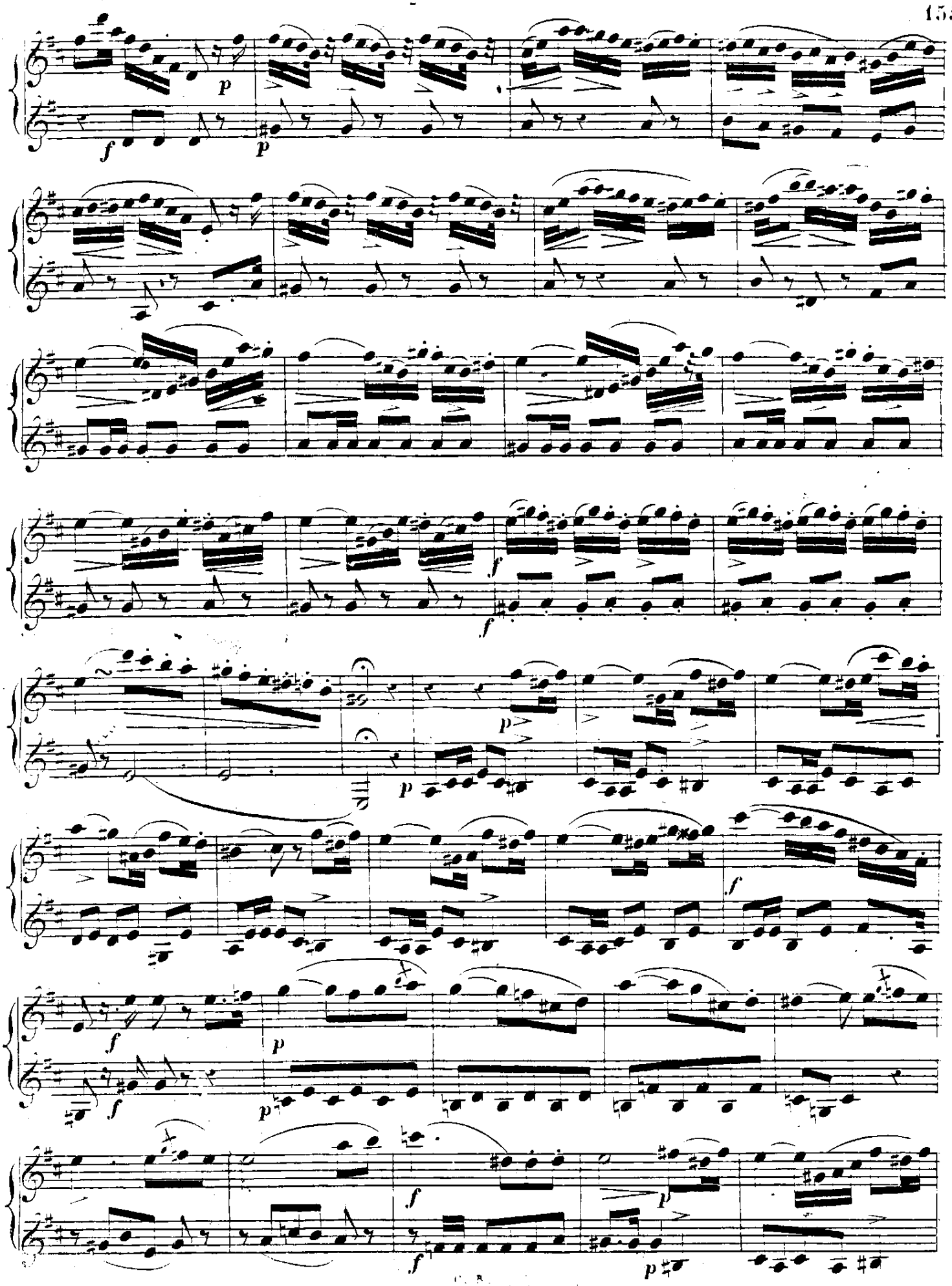

p
cres
f
cres
a tempo
f sostenuto
f
p
f

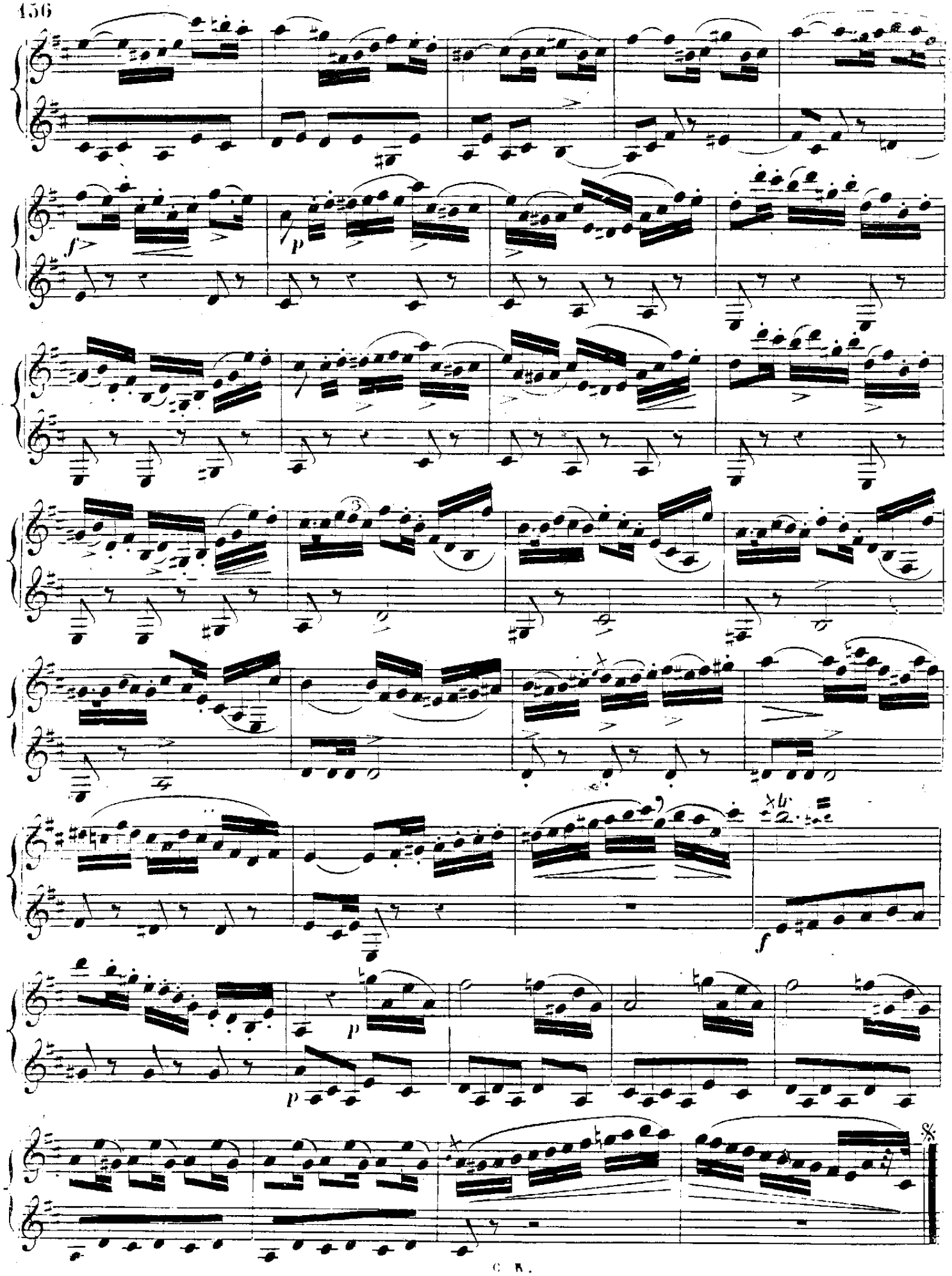
All.º alla Polaca.

Nº 6.




f
f
Fin
8

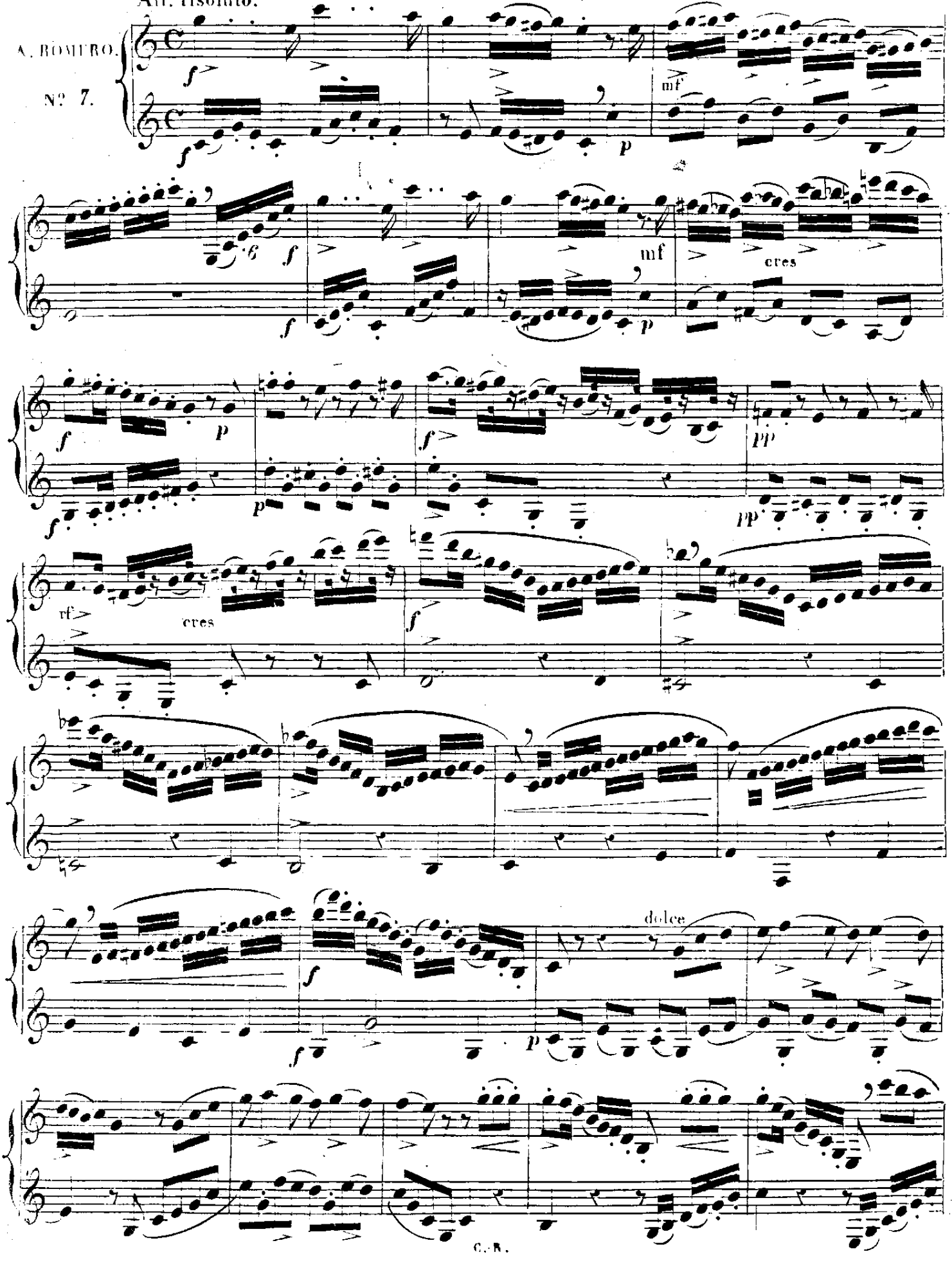

p
f
p
f
f
p
p
f
f
p
f
p
f
p

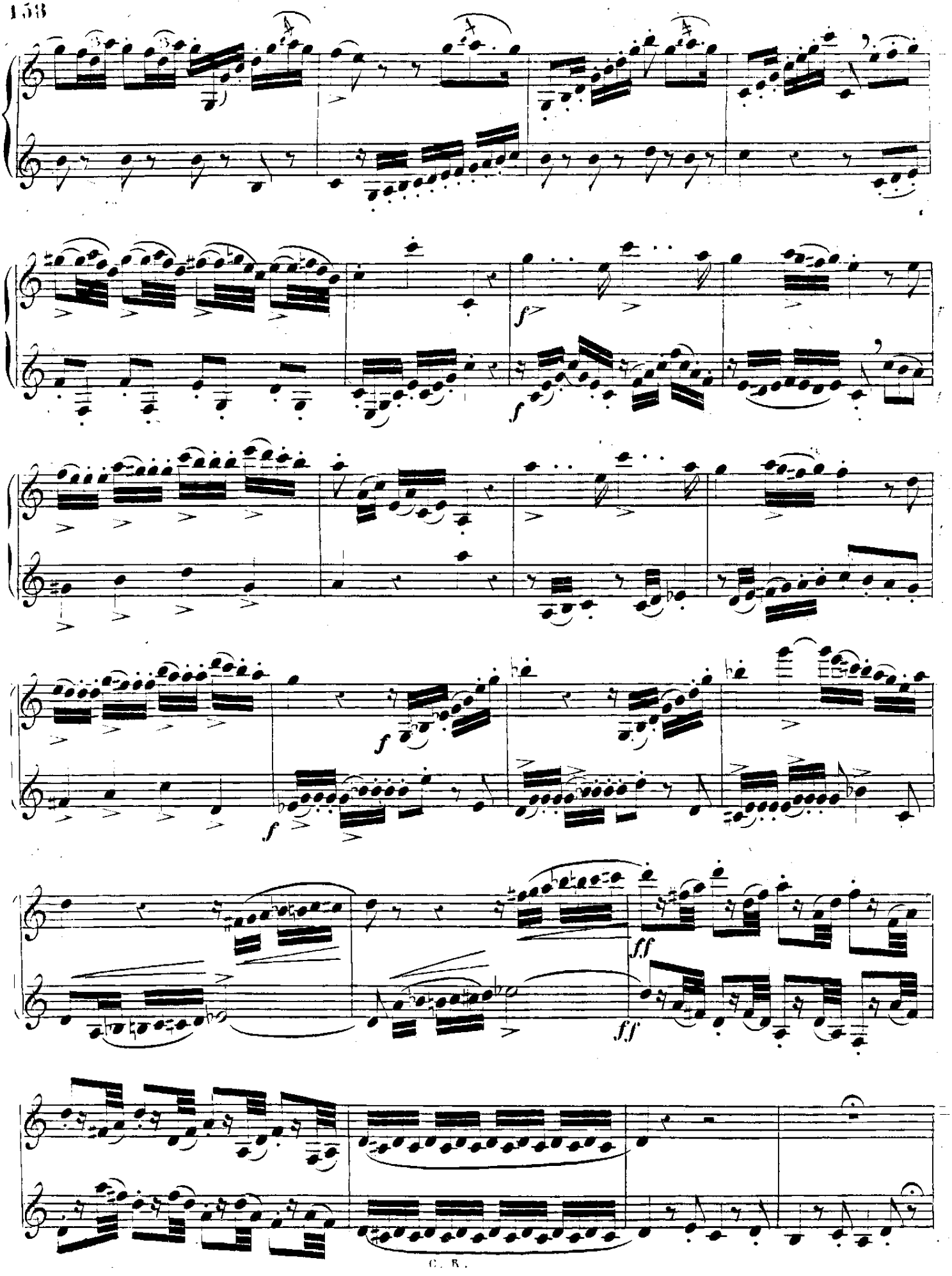


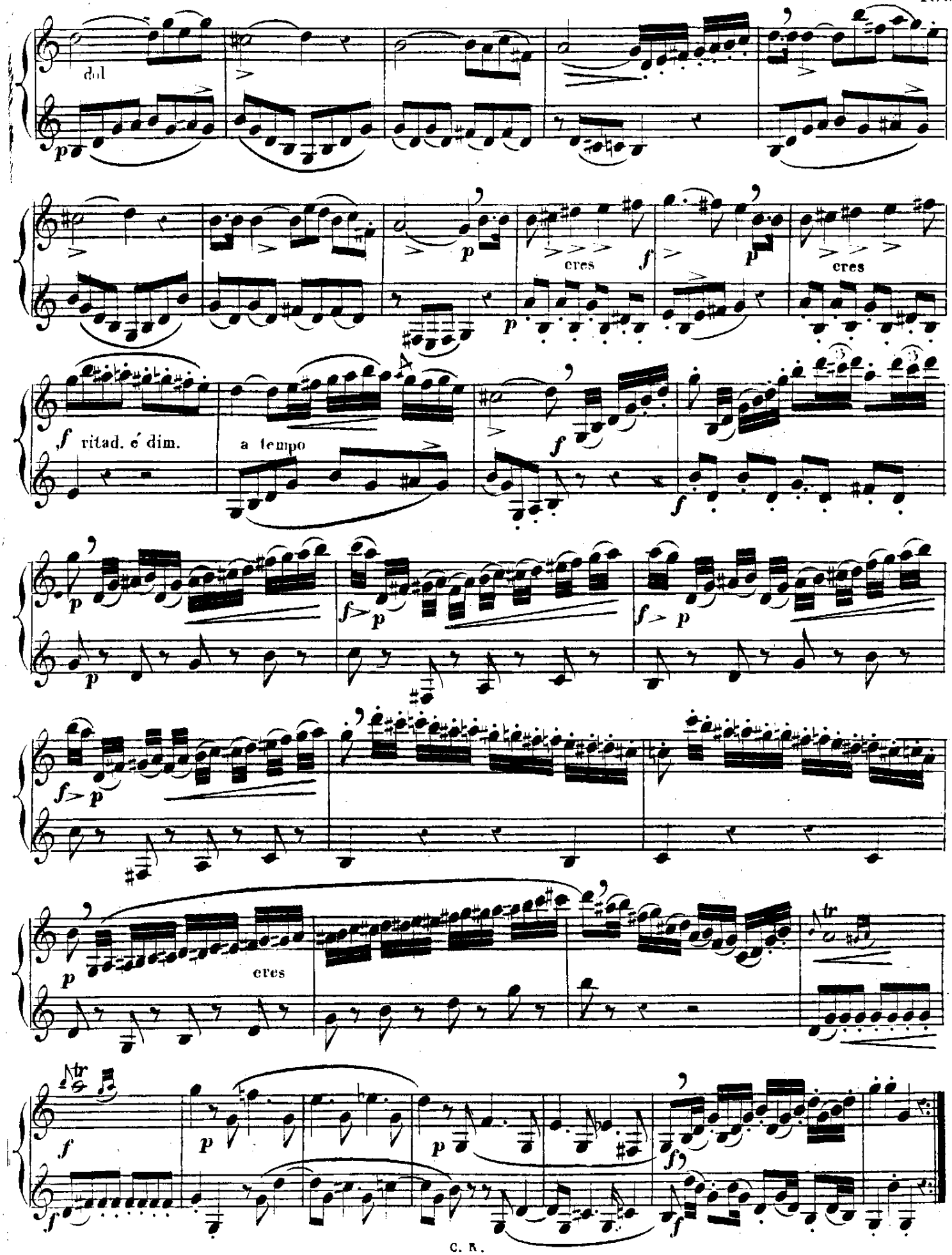
All.o risoluto.

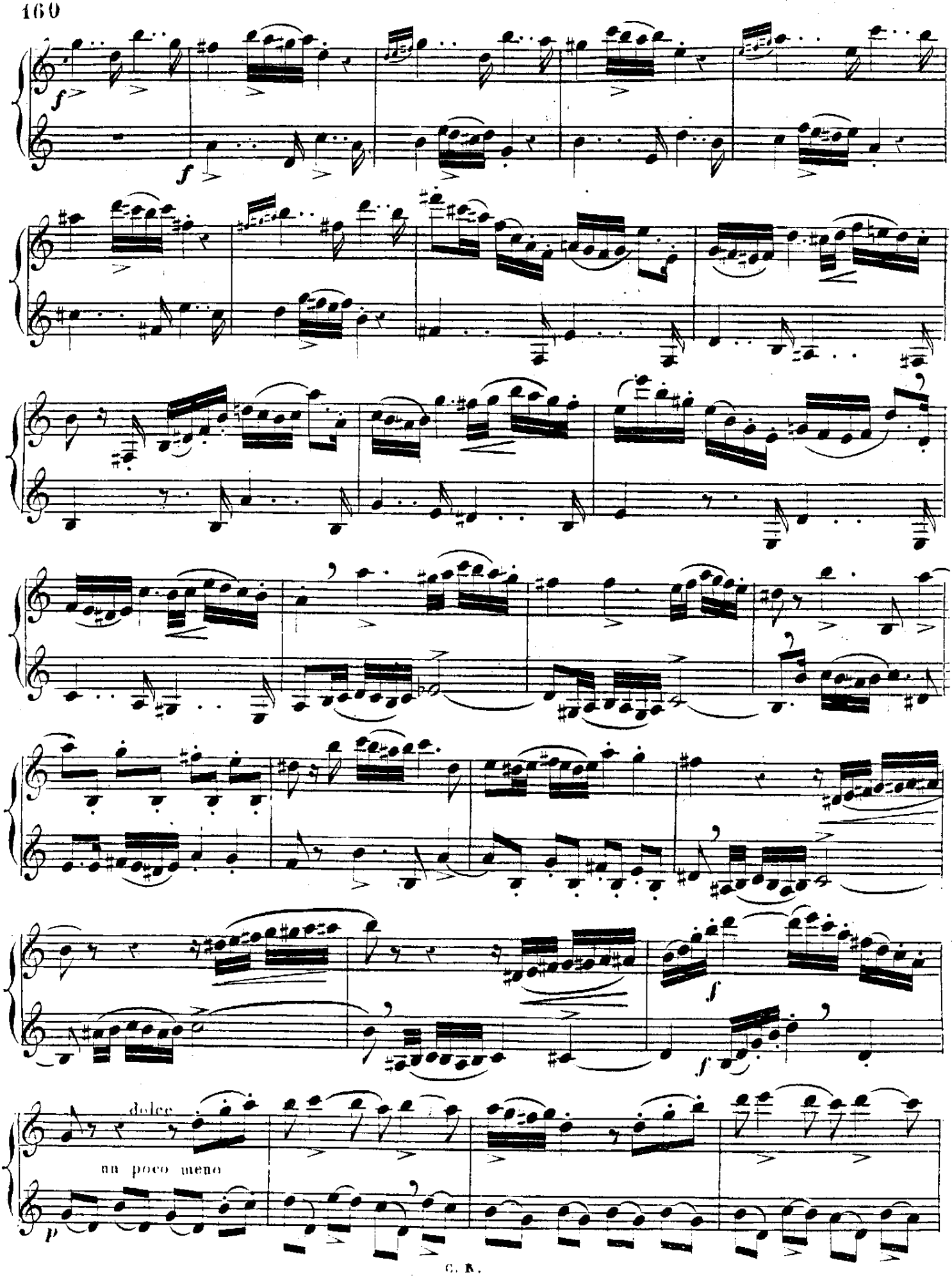
A. ROMERO.

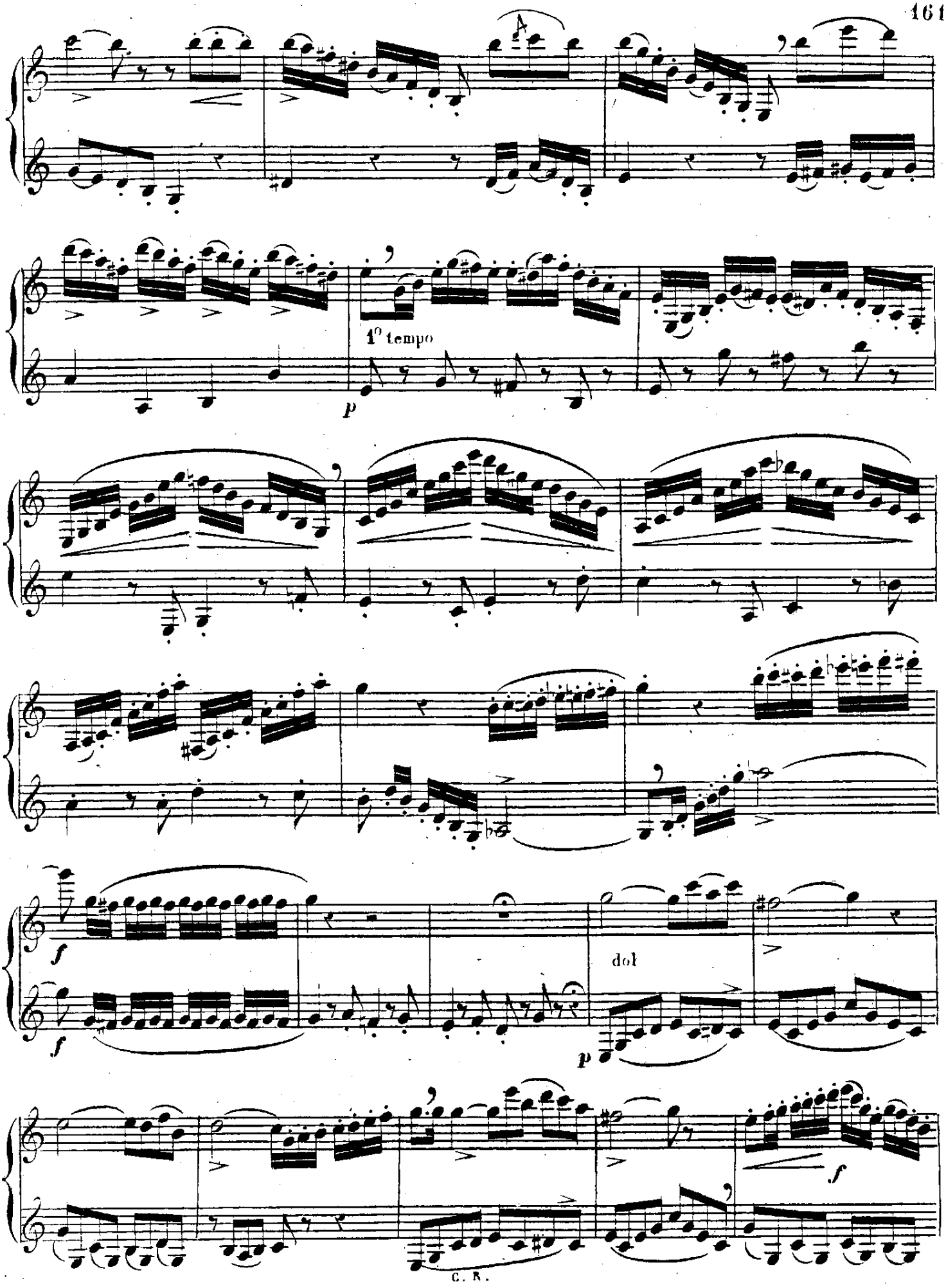
N.o 7.

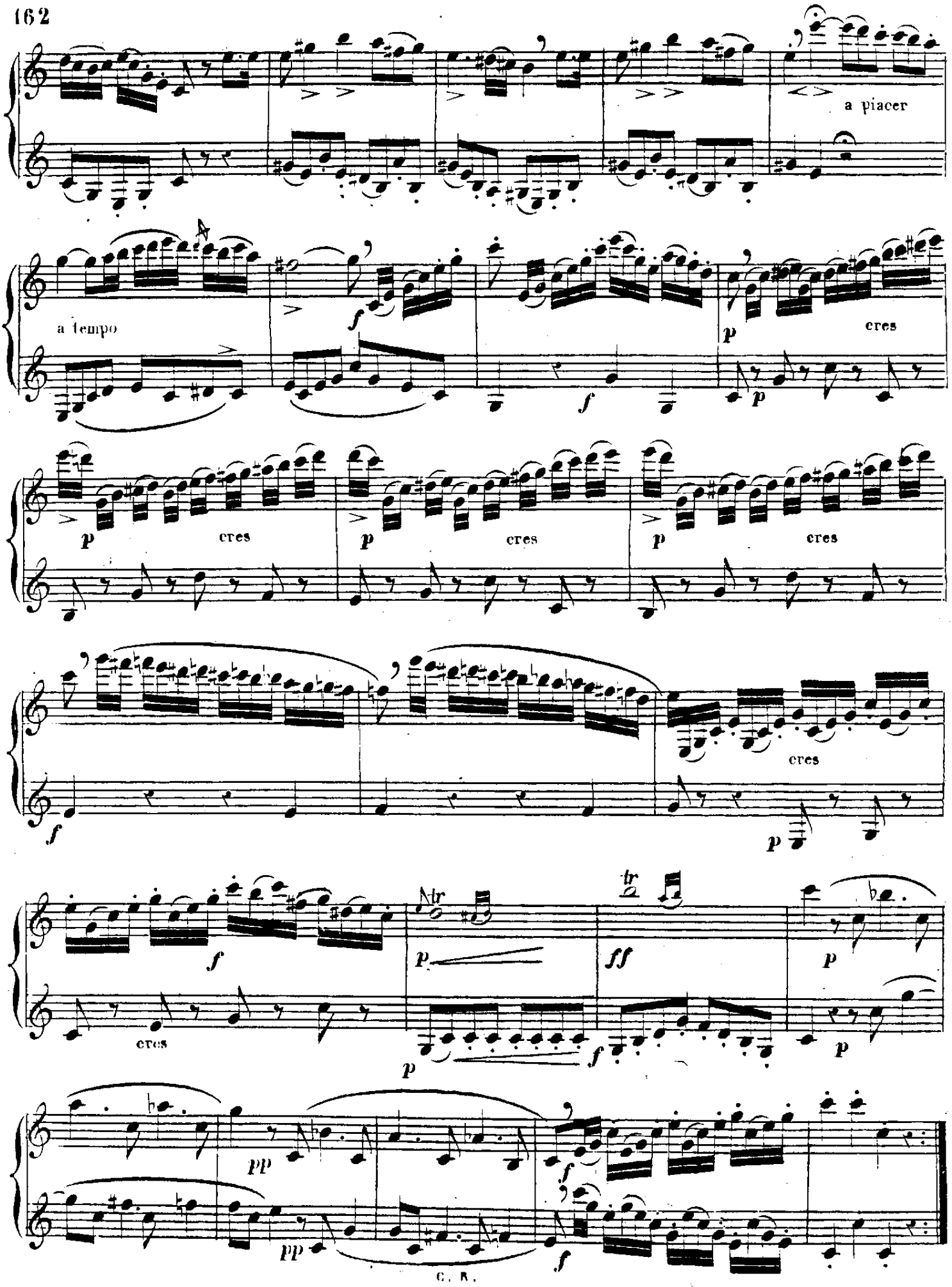



f
f
f
f
ff
ff


dol
p
cres
f
p
cres
f ritad. é dim.
a tempo
f
f
p
f p
f p
f p
p
cres
f
p
p
f
f


dolce
un poco meno


A
1° tempo
p
f
dol
p
f
C. R.


a piacer
a tempo
cres
cres
cres
cres
cres
cres
tr
tr
pp
pp

Andantino.

Nº. 8.

legato

p

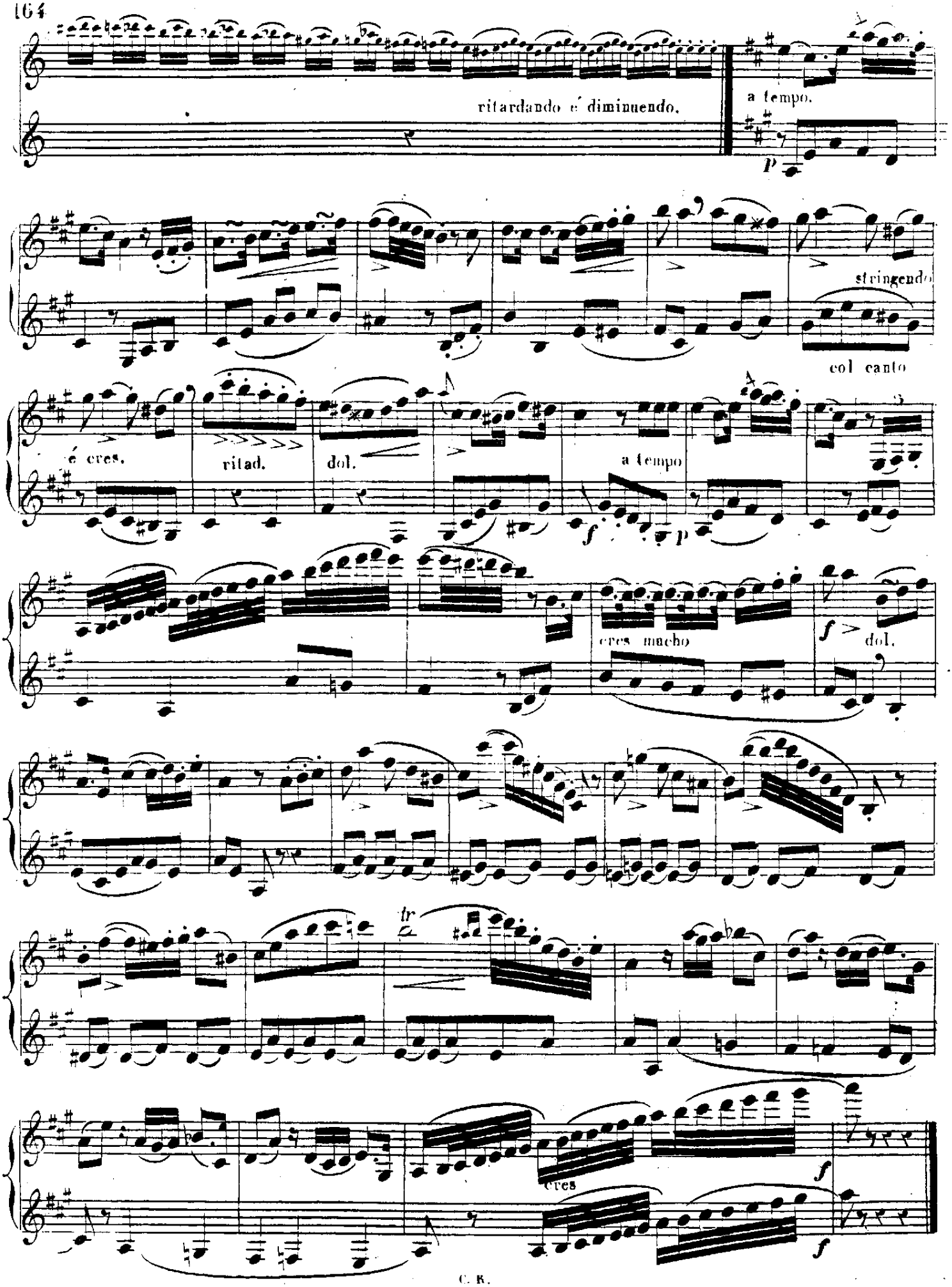
f

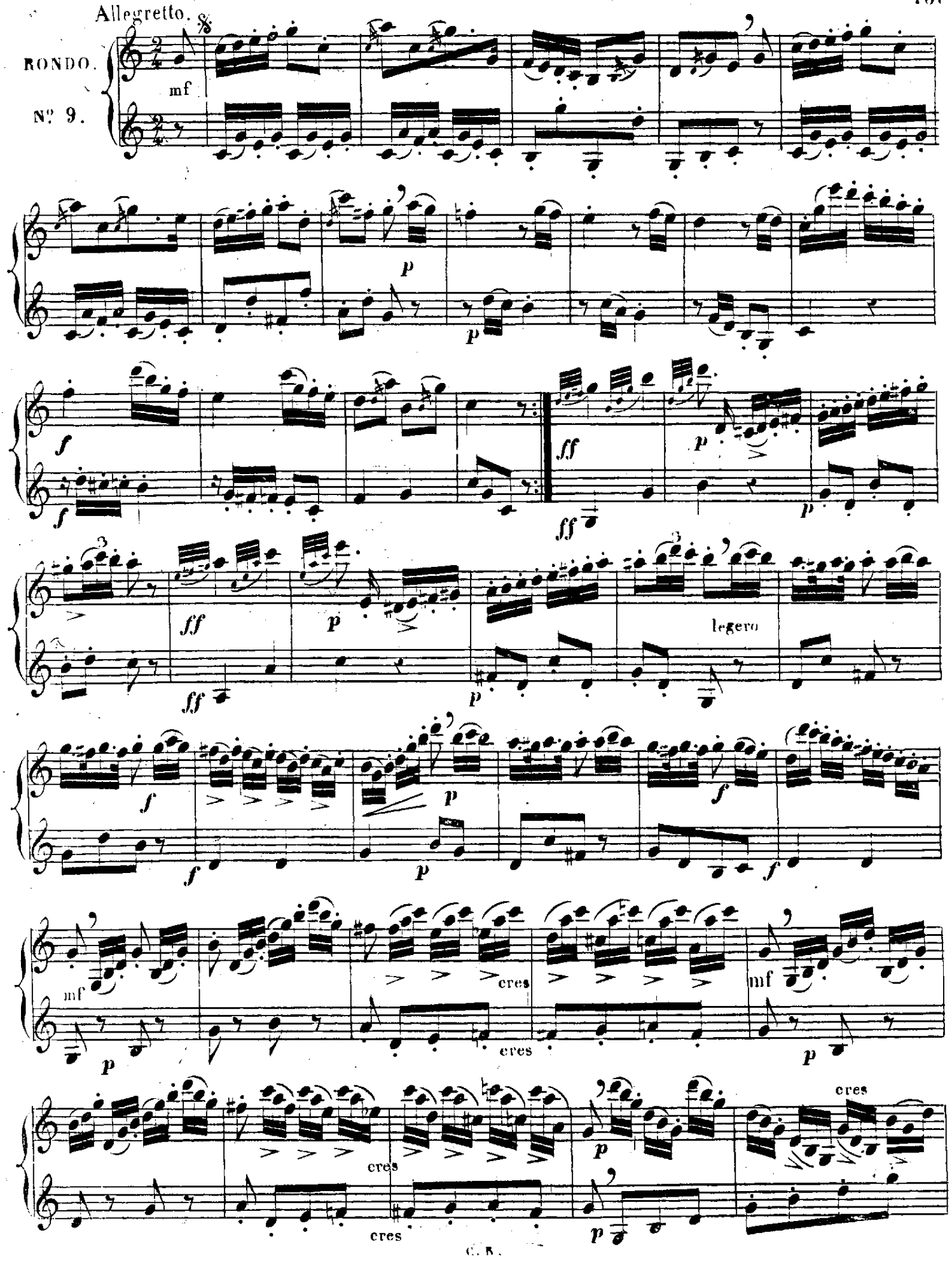
p

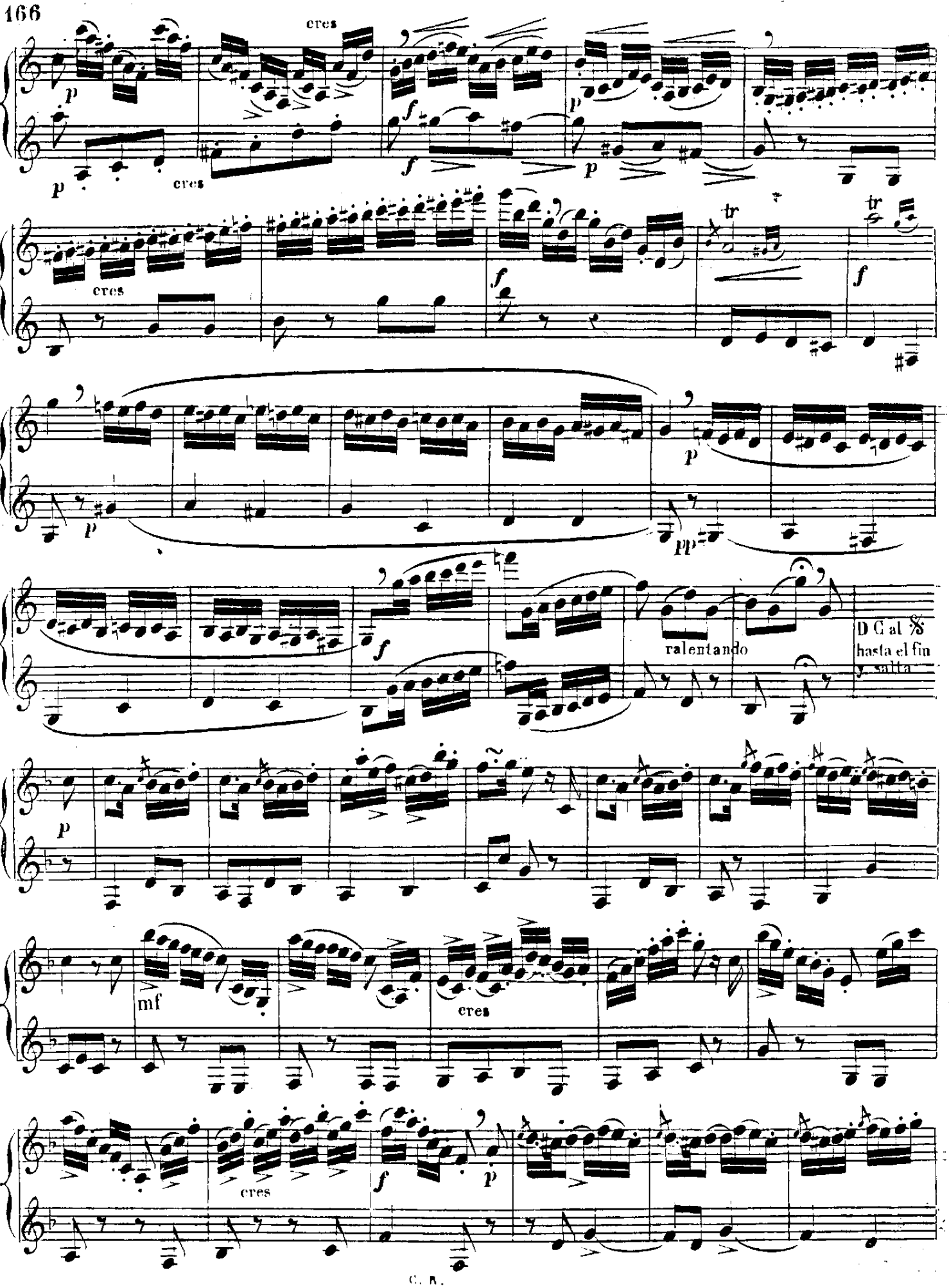
a piacer

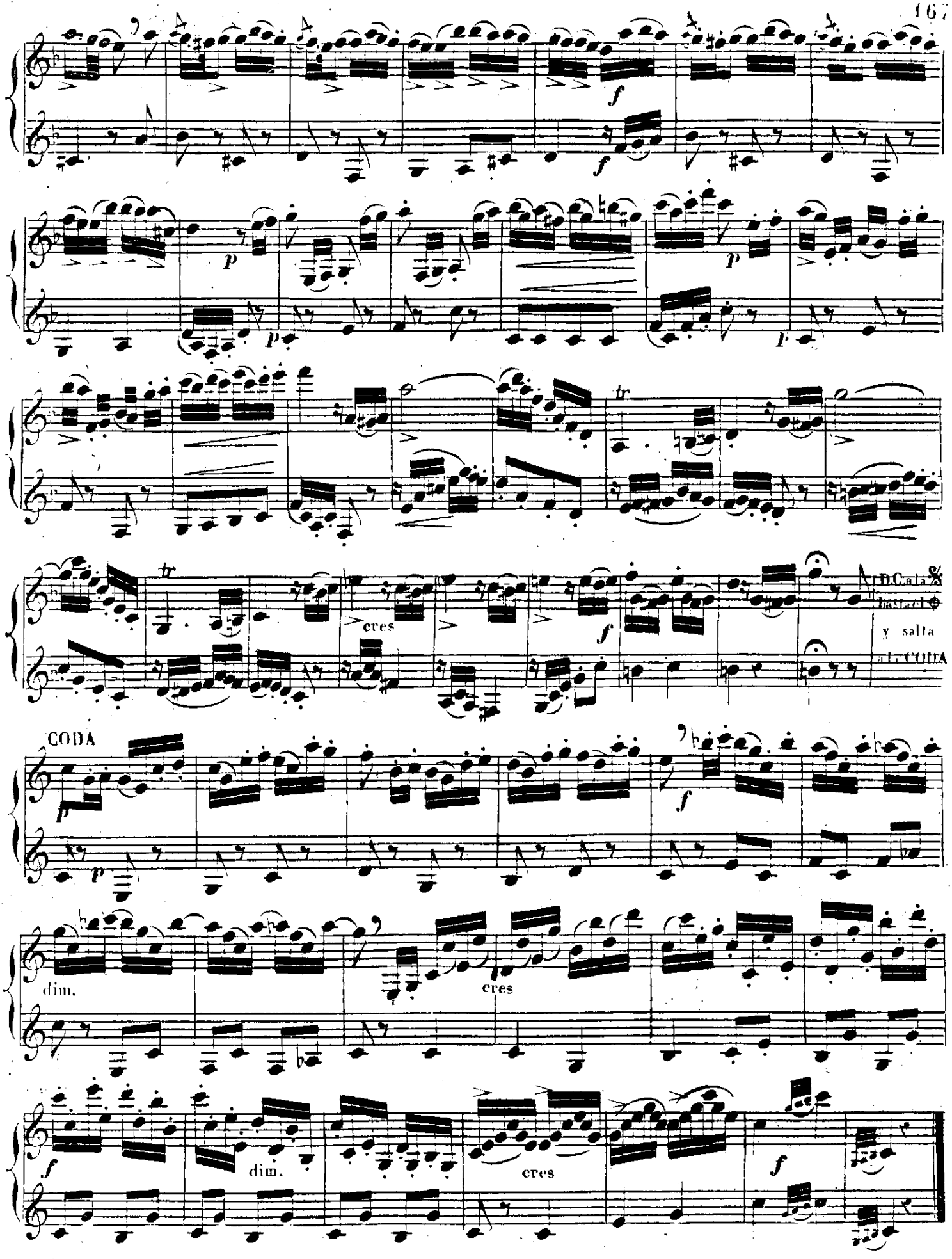
stringendo

legero


ritardando e diminuendo.
a tempo.
p
stringendo
col canto
e cres.
ritad.
dol.
a tempo
f
p
cres mucho
f
dol.
tr
cres
f
f


Allegretto.
RONDO.
N° 9.
mf
p
f
ff
legero
cres
mf
p


cres
cres
cres
tr
tr
ralentando
D C al 𝄋
hasta el fin
y salta
mf
cres
cres

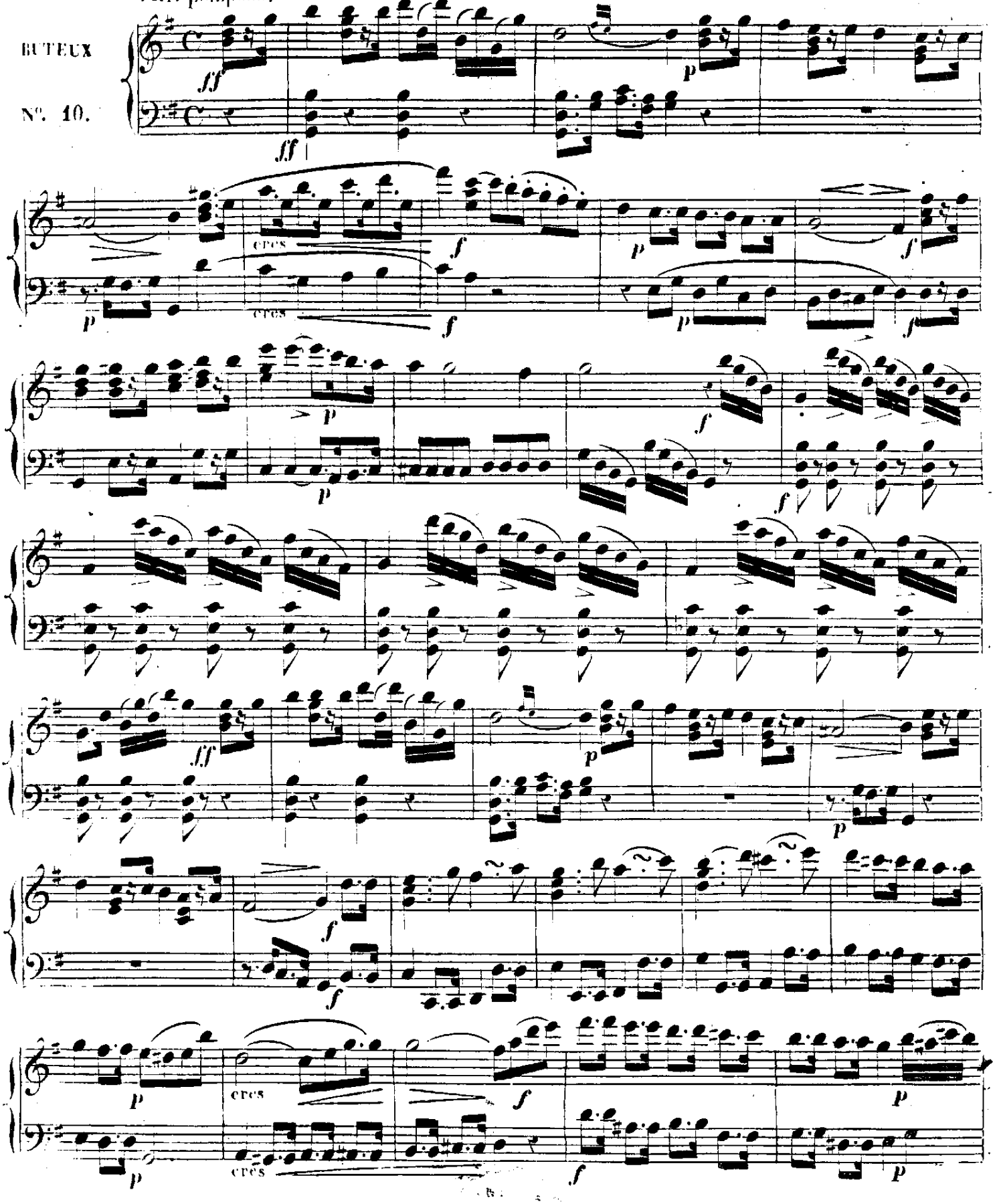

cres
D.C. a la
Instant
y salta
a la CODA
CODA
dim.
cres
dim.
cres

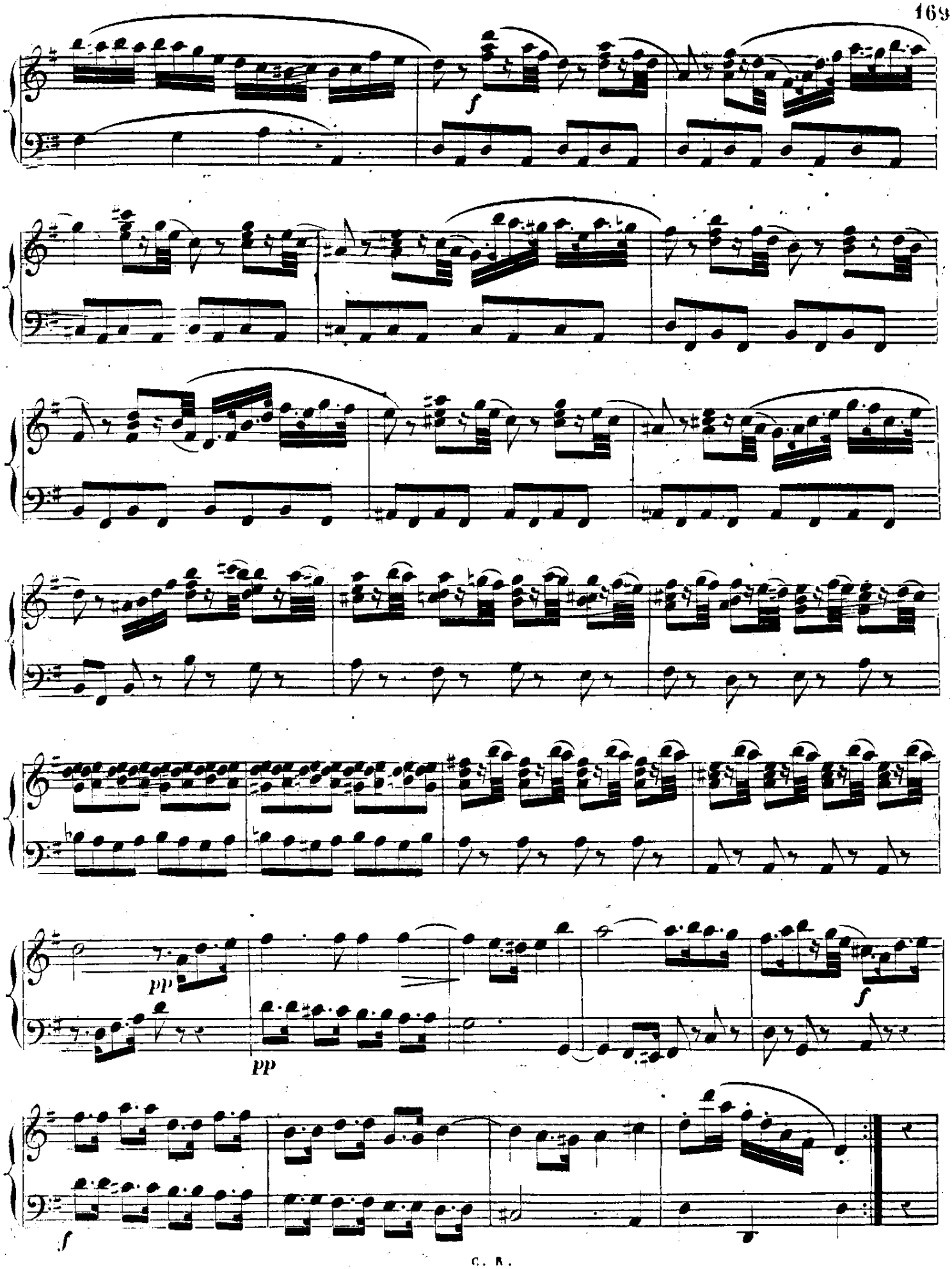
Los acordes de tres sonidos que contiene el número siguiente no es posible ejecutarlos simultaneamente como se hace en el piano y en el harpa, pero se puede obtener un efecto bastante parecido apoyando la nota mas grave y ejecutando las otras dos con la mayor rapidez cortando la última.

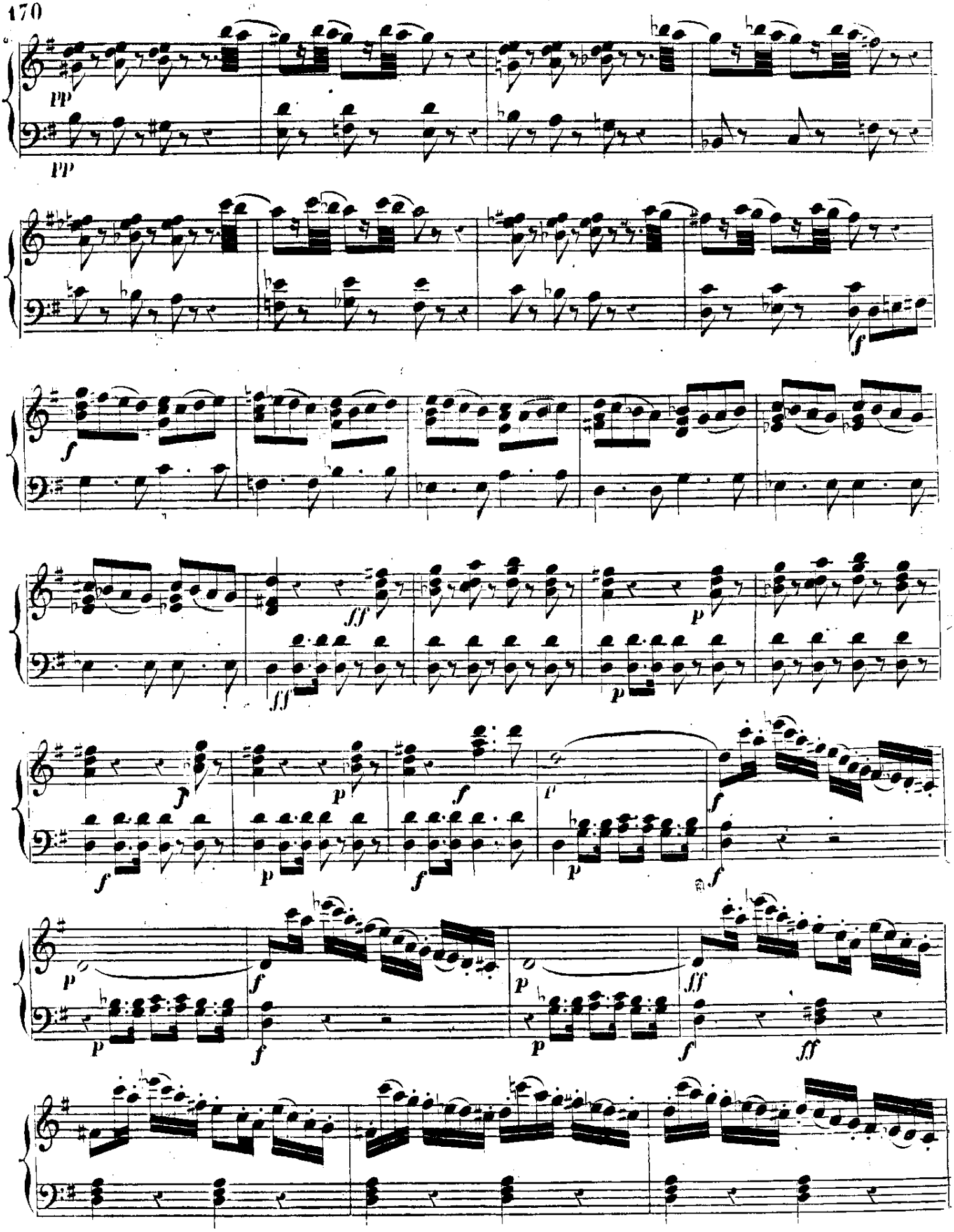
All.º pomposo.

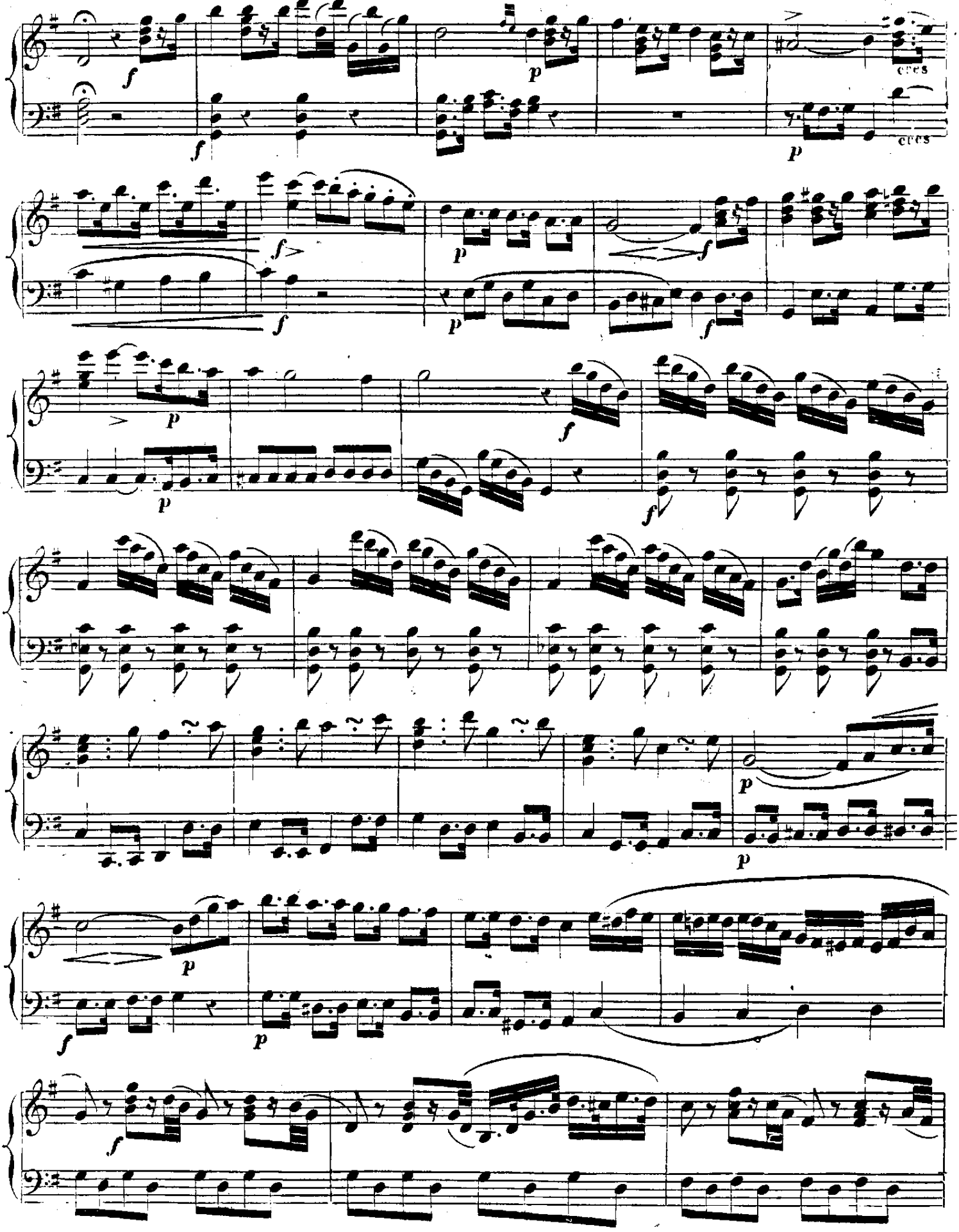
BUTEUX

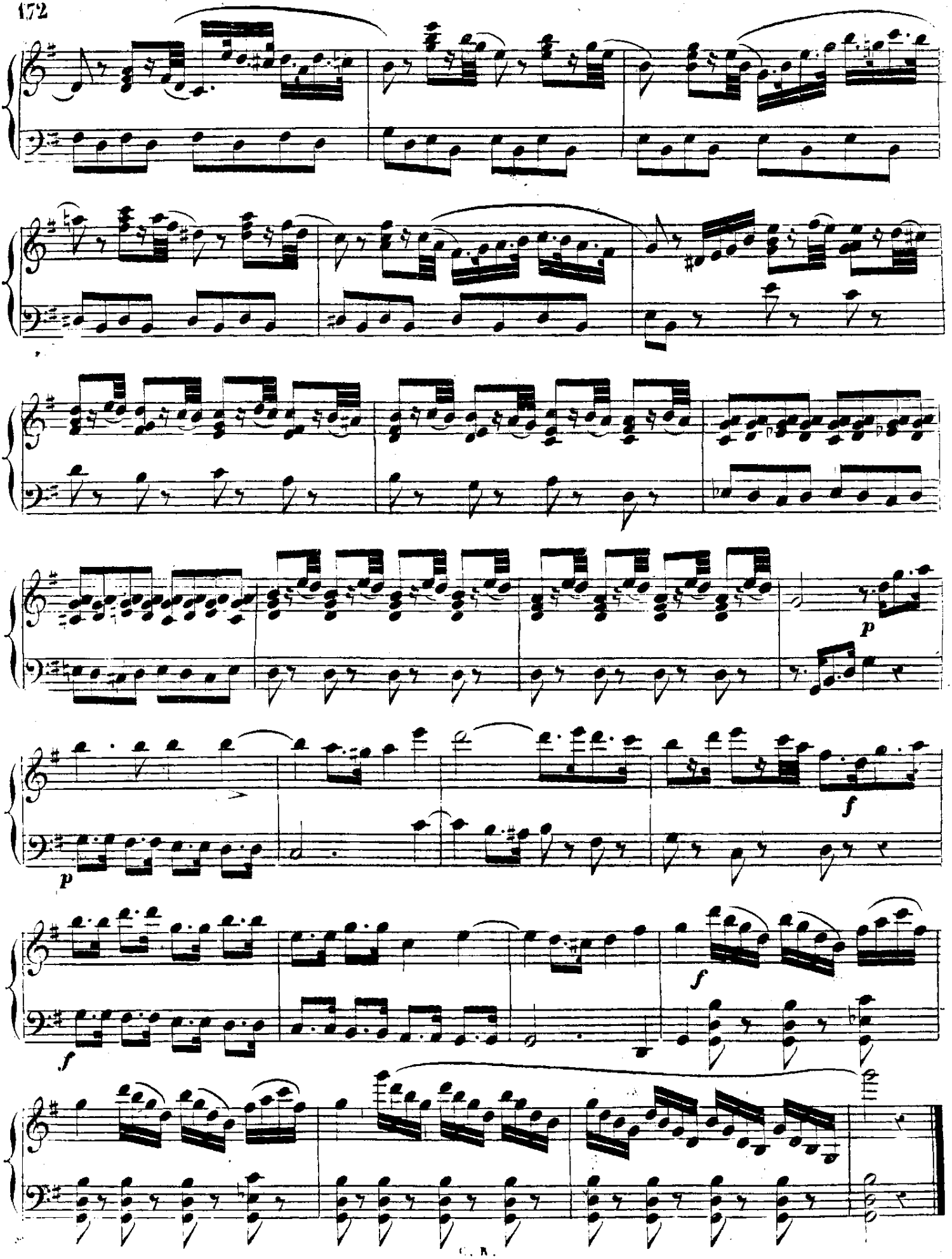
N°. 10.




f
pp
pp
f
f


pp
pp
f
f
ff
ff
p
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
ff
ff

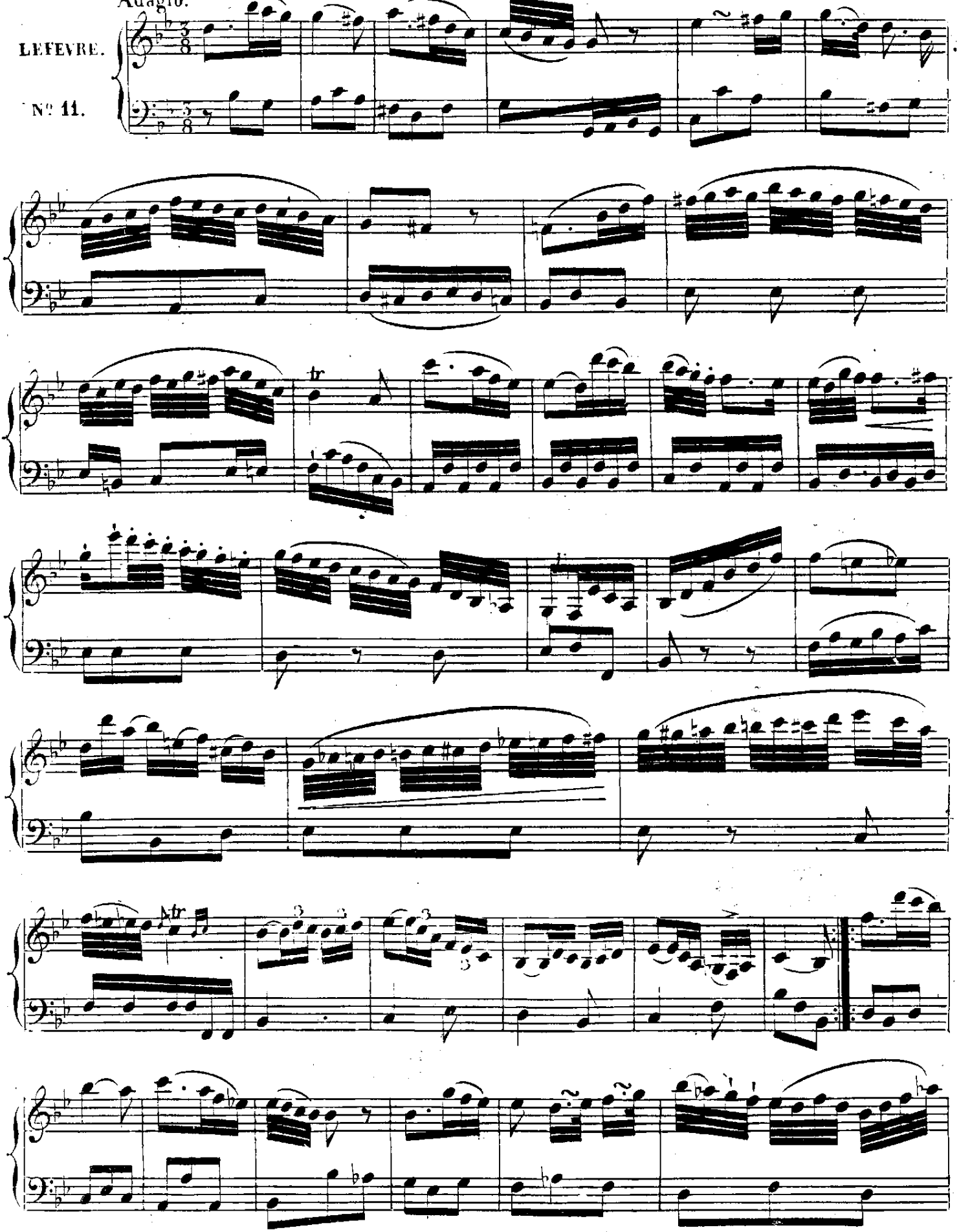

cres
cres

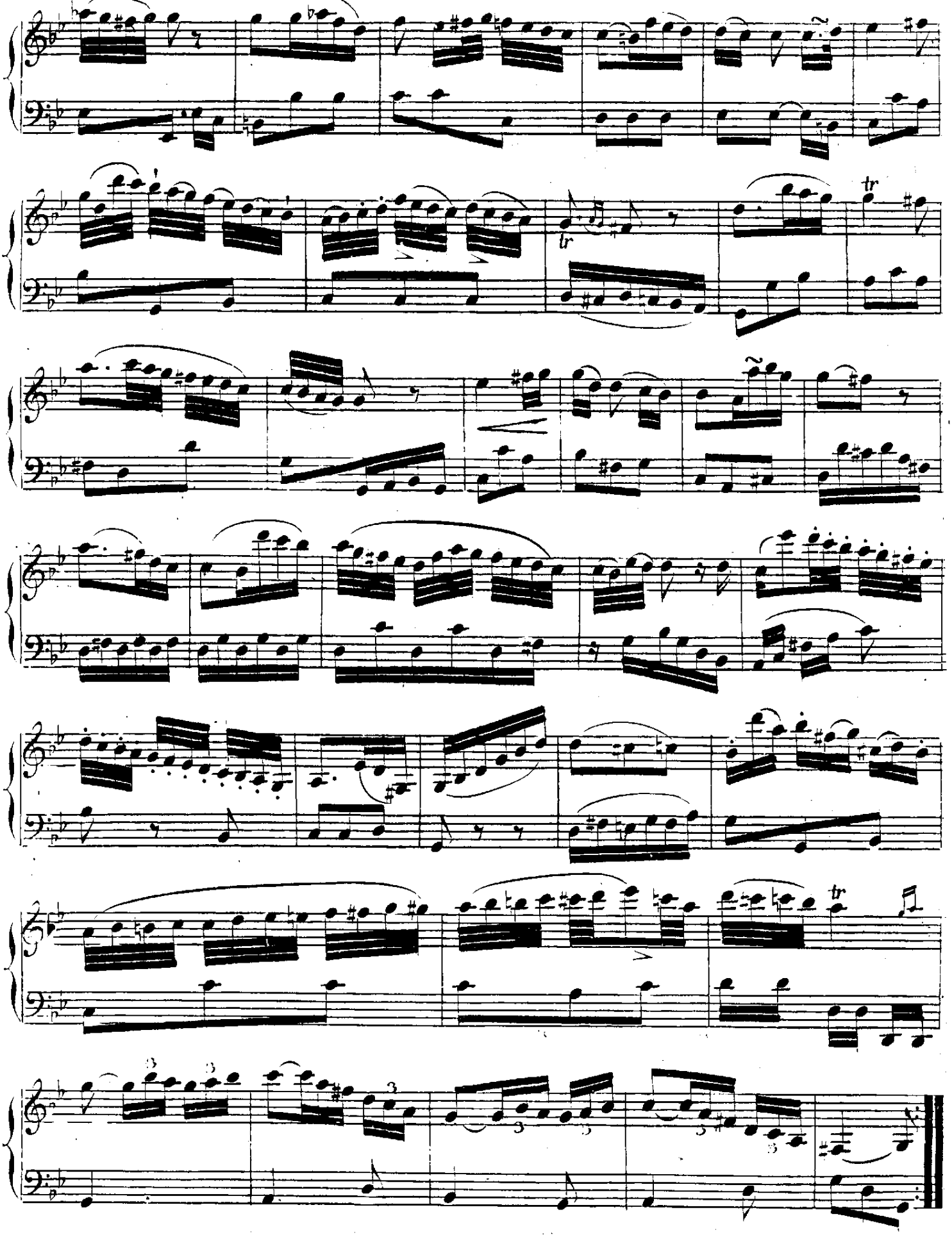

p
p
f
f
f

Adagio.

LEFEVRE.

N° 11.

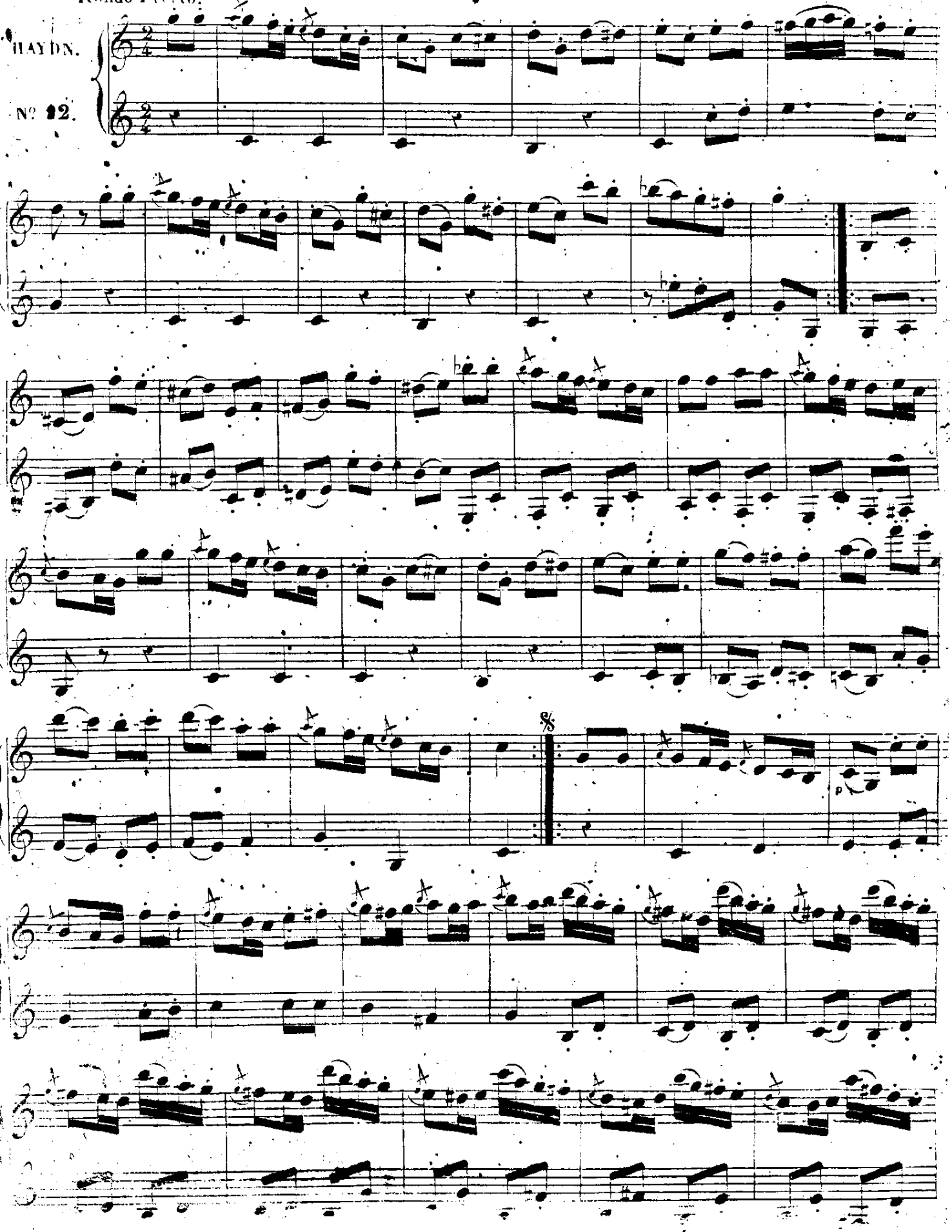


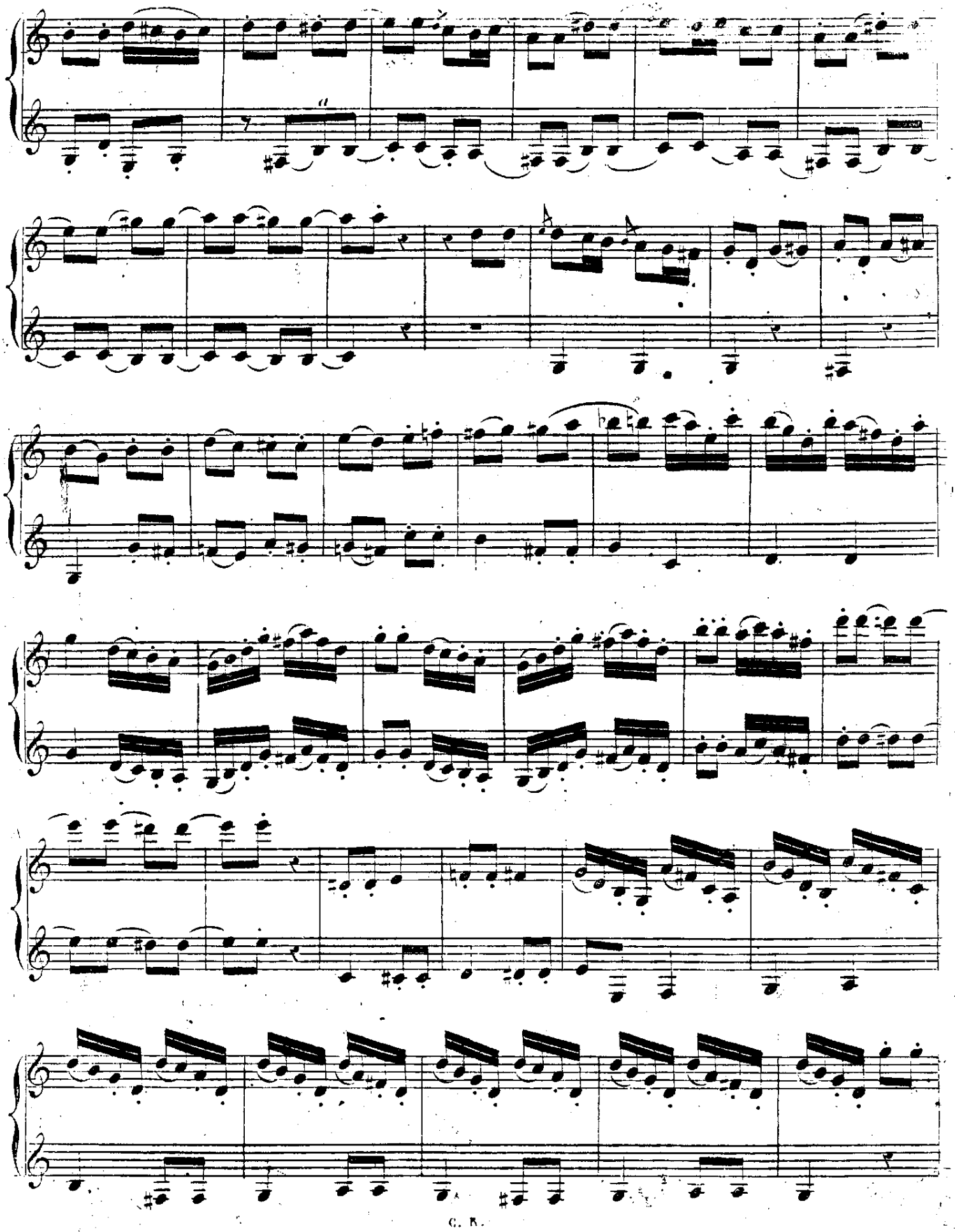


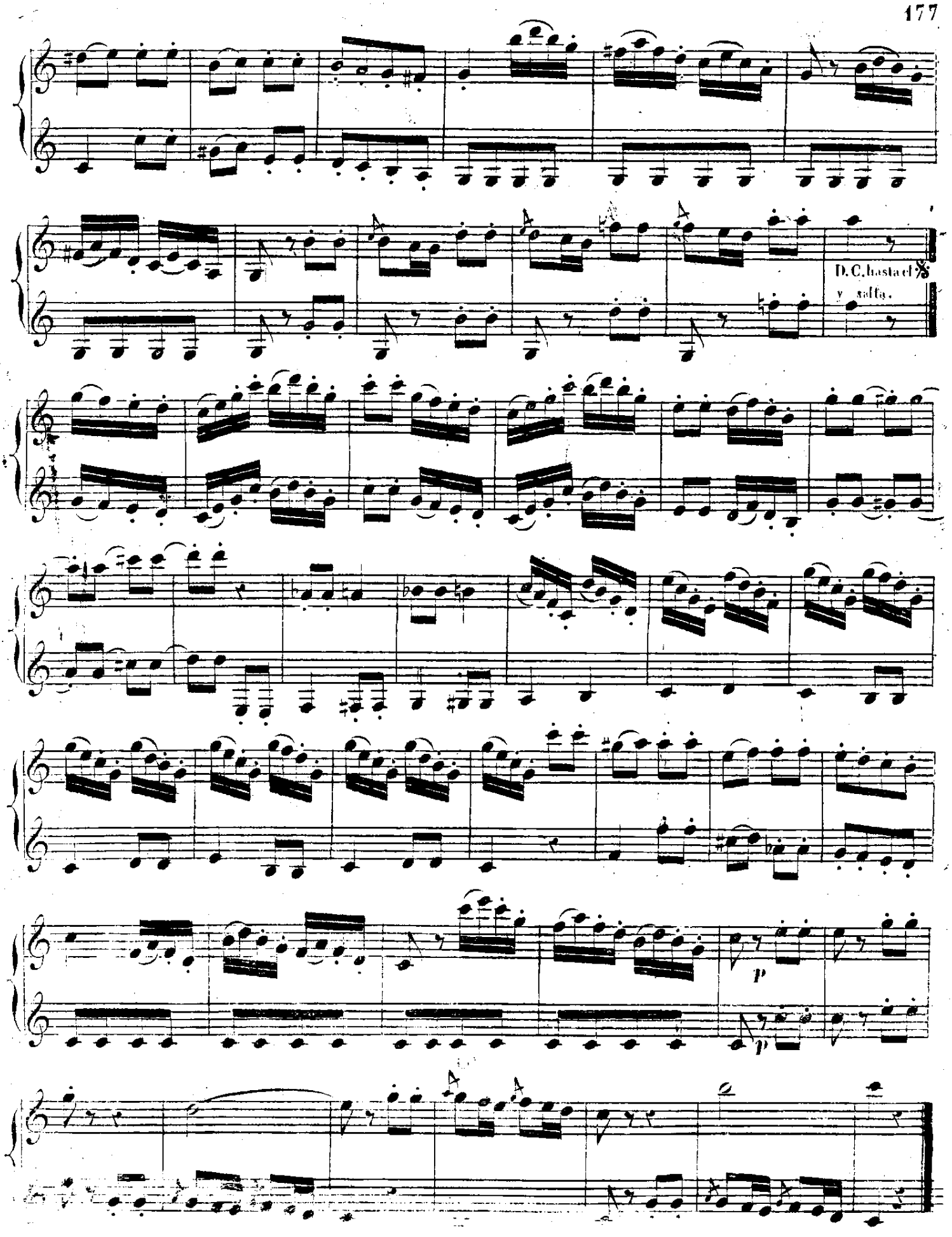
Rondo Presto.

HAYDN.

N° 12.

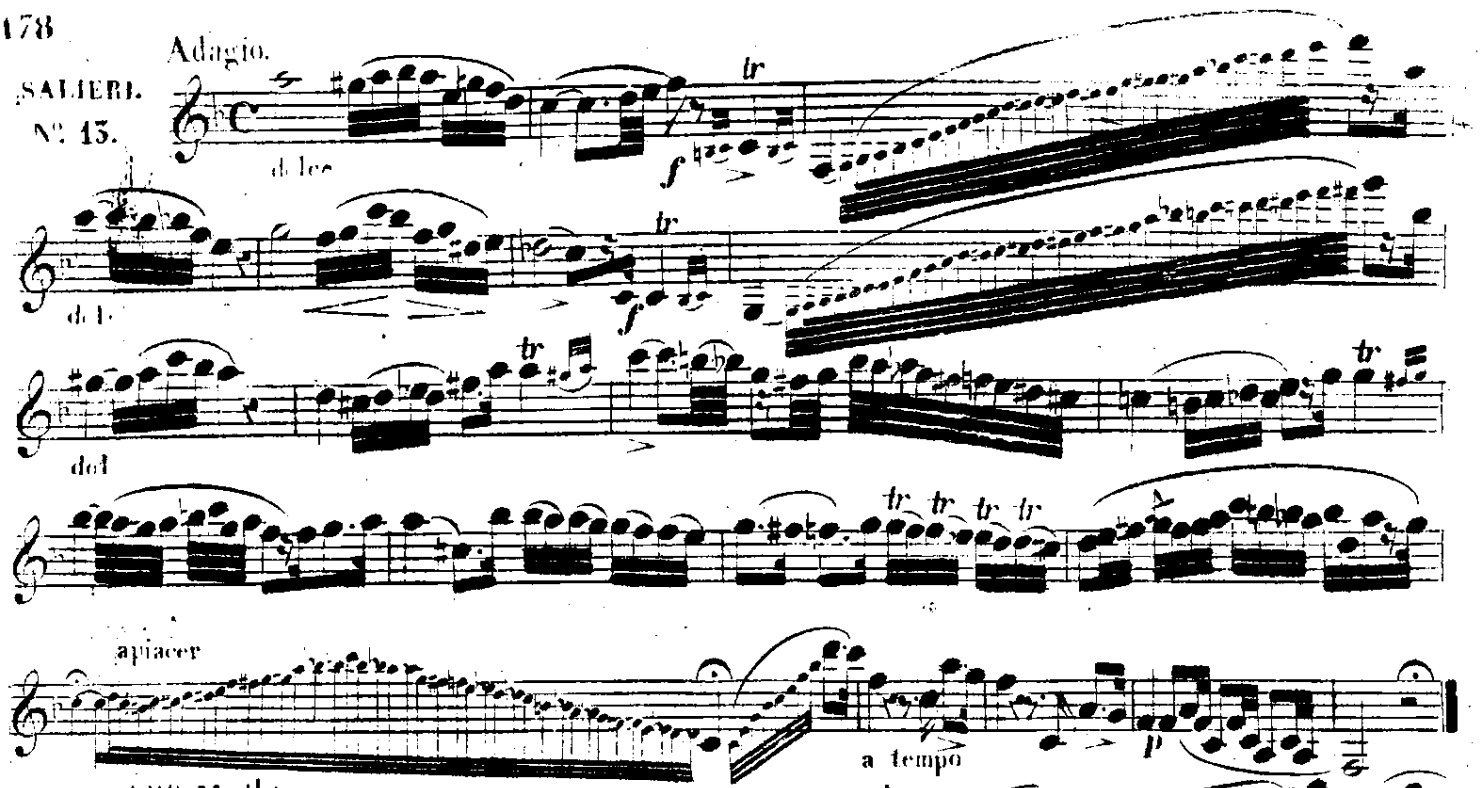





D. C. hasta el 𝄋
y sella.
p
p

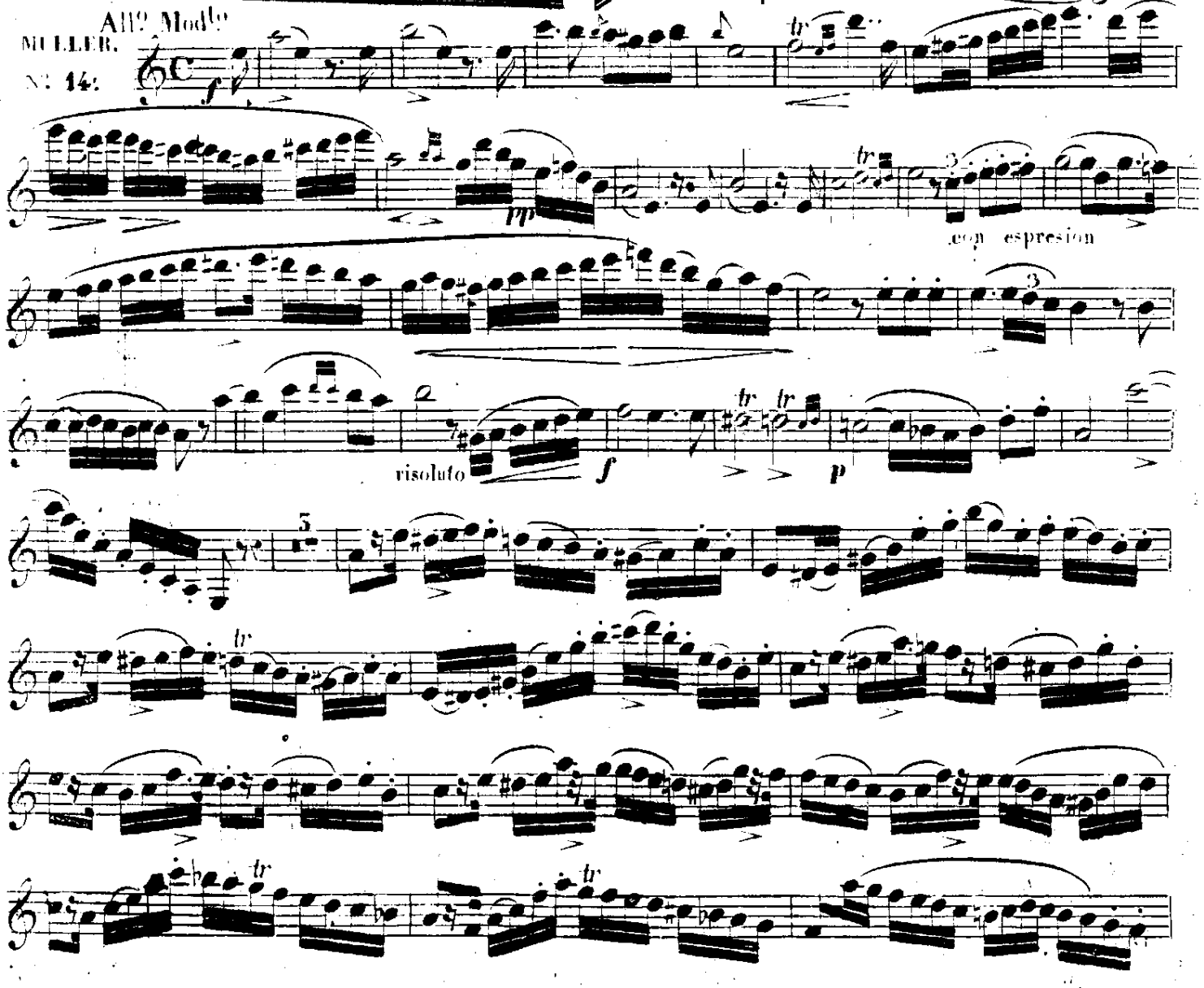
SALIERI.
Nº 13.

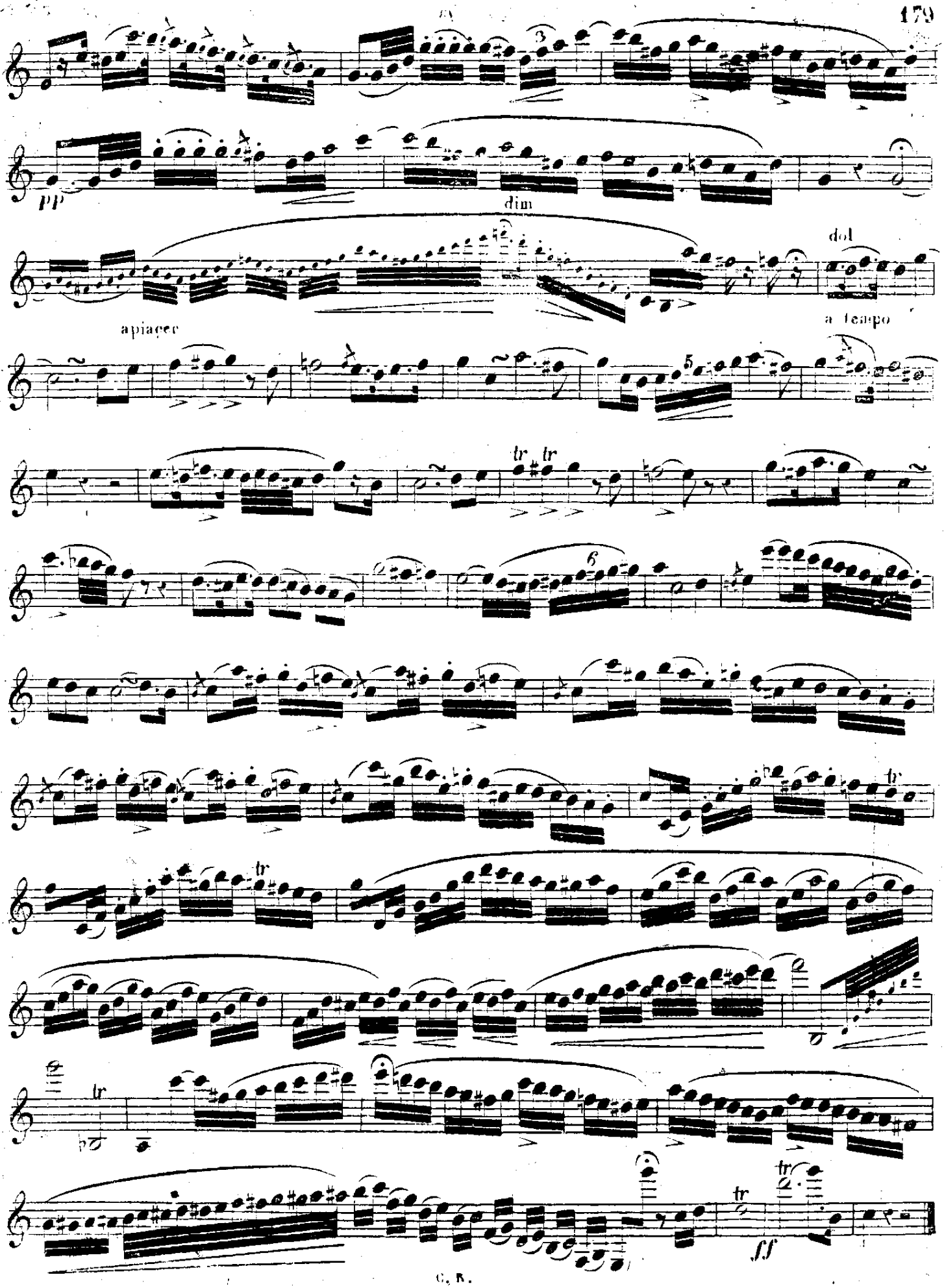
Adagio.



MULLER.
Nº 14.

Allº Modto




pp
dim
dol
apiacer
a tempo
tr
ff

GENIO DE EJECUCION (1)

Genio de ejecucion es aquel que con sola una ojeada penetra los diferentes caractéres de la música; que por una inspiracion repentina se identifica con el genio del compositor, le sigue en todas sus intenciones y las hace conocer con tanta facilidad como precision; que llega hasta presentir los efectos para hacerlos resaltar con mayor brillantez; que dá á la egecucion de un instrumento el color que conviene á cada autor; que sabe unir la gracia al sentimiento, la sencillez á la gracia, la fuerza á la dulzura, y marcar todos los cambios que forman los contrastes, pasar de repente á una espresion diferente, plegarse á todos los estilos y á todos los acentos, hacer sentir sin afectacion los pasages mas sobresalientes y encubrir ingeniosamente los demasiado vulgares, penetrarse del genio de una pieza hasta crear en ella encantos que no estan indicados y efectos que el autor abandona muchas veces al instinto; animarlo y traducirlo todo, transmitir al alma de los oyentes el sentimiento que dominaba en la del compositor; hacer renacer los grandes genios de los pasados siglos y representar en fin sus sublimes acentos con el entusiasmo que conviene á ese lenguage noble y tierno, que con tanta razon se ha llamado, asi como la poesia, el *lenguage de los Dioses*.

Una parte de los medios de espresion corresponde al arte el indicarlo, pero el genio de ejecucion avanza mucho mas; él es quien impulsado por el sentimiento se remonta al basto imperio de la espresion para hacer nuevos descubrimientos: allí, no mas cálculo, no mas reflecsion, el artista dotado de un talento superior está tan abituado á sugetarse á las reglas del arte, que las sigue sin trabajo y lejos de distraer su imajinacion le sirven para concebir nuevas ideas y embellecer con ellas todo lo que ejecuta. Su sensibilidad le prepara á todo lo que va ejecutar y apenas entrevé los primeros acordes su alma se coloca al nivel del asunto.

La *sonata*, especie de concierto despojado de sus acompañamientos, le dá los médios de hacer brillar su fuerza, de desenvolver una parte de sus recursos, de hacerse oir solo, sin aparato, sin reposo, sin otro sosten que un bajo de acompañamiento; enteramente entregado á si mismo, saca los matices y los contrastes de su propia imaginacion, y remplaza con la variedad de sus intenciones los efectos de que puede carecer este genero de música.

En el *Cuarteto*, así como en todo genero de música instrumental dialogada, sacrifica todas las riquezas de su instrumento al efecto general, se penetra del es-

---

(1) Este precioso artículo es traduccion del que con igual título escribió el célebre Baillot en su obra titulada *El árte del Violin*.

C. R.

piritu de este genero de composicion, cuyo dialogo encantador parece ser una conversacion de amigos que se comunican sus sensaciones, sus sentimientos y sus mutuas afecciones; sus opiniones algunas veces diferentes hacen nacer una discusion animada en la cual cada uno da sus razones, acomodandose bien pronto á seguir el impulso dado por el primero de entre ellos, cuyo ascendiente los arrastra por la fuerza de los pensamientos que pone en evidencia y la dulzura persuasiva de su espresion.

No es lo mismo en el *Concierto*; en el cual debe desplegar el clarinete todo su poder; nacido para dominar (aunque en distinta linea que el Violin) aqui es donde reina como soberano: colocado entonces para conmover mayor numero de oyentes y para producir mas grandes efectos, escoge un teatro mas basto, pide un espacio mayor; una orquesta numerosa obedece á su voz y le sirve de preludio anunciandole con nobleza. En todo aquello que hace se dirige á elevar el alma; emplea succesivamente la majestad, la fuerza, lo patetico y todos sus mas poderosos medios para conmover la multitud.

Unas veces con un motivo elegante y sencillo que se reproduce bajo distintas formas conserva siempre el atractivo de la novedad, otras con una idea noble que el músico articula con franqueza desarrolla el caracter, sea en los pasos que hace con energía ó en los cantos que representa con dulzura.

Profundamente conmovido en el *Adagio*, sostiene con lentitud y solemnidad los sonidos; unas veces deja errar su pensamiento bajo una armonía grave y religiosa, otras gime en un trozo lastimero y tierno variando sus acentos con el abandono del dolor, y otras en fin noble y magestuoso se eleva con altivez sobre todo sentimiento vulgar y se abandona á su inspiracion. El clarinete entonces ya no es un instrumento, es una alma sonora cuyos sonidos recorren el espacio y van á herir el oido del menos atento de los oyentes y á buscar en el fondo de su corazon la cuerda sensible que hace vibrar.

Despues viene el *Presto* á ofrecer al ejecutante un nuevo género de esprsion, y pronto á cambiar de acentos y de caractéres, da vuelo á toda su vivacidad, comunica á sus oyentes el fuego que le anima y los hace participar de sus impetus, sorprende y admira por su atrevimiento, conmueve por su sensibilidad que jamas le abandona, y hace brillar como el relampago los pasos mas energicos, despues con el acento de la pasion modera su ejecucion, su fuerza parece agotada por los impetus ruidosos de la alegría ó por la agitacion del dolor, pero bien pronto se reanima por grados, aumenta la fuerza del sonido, redobla los efectos, lleva la emocion á su último grado hasta que el entusiasmo se apodera del auditor y del músico,

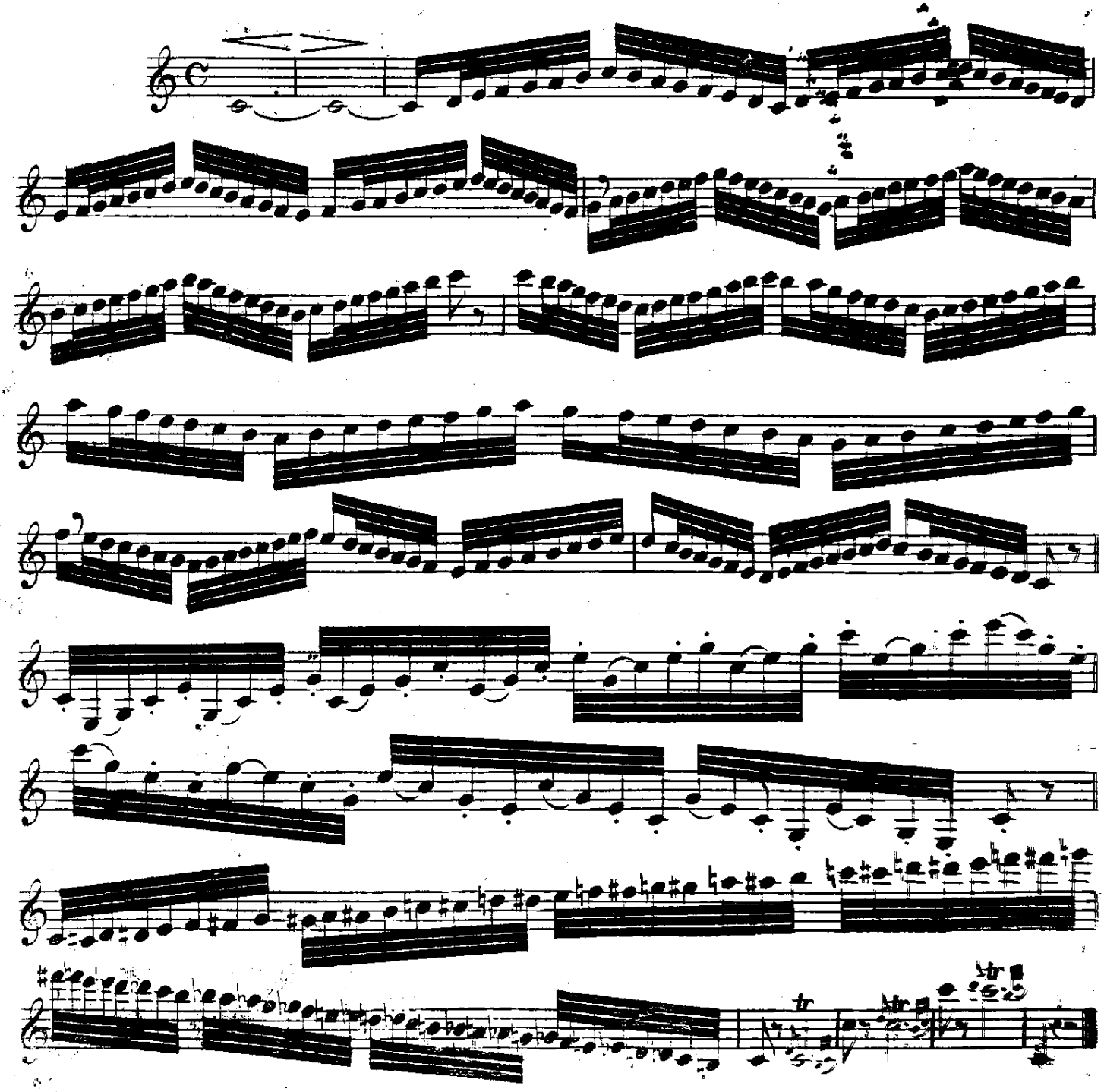
los electriza, al mismo tiempo y los hace sentir aquellos transportes tan llenos de encantos que trae siempre consigo la verdadera espresion.

¡Feliz aquel aquien la naturaleza ha dotado de una profunda sensibilidad! él posee dentro de si mismo un manantial inagotable de espresion: los años no hacen mas que acrecentar su riqueza variar sus situaciones y modificar sus sentimientos; cuanto mas se maduran sus ideas tanto mas se aclara su razon y adquiere mas sencillez en sus medios y mas energia en sus efectos; la espresion le franquea los limites del arte y viene á ser, por decirlo asi, el relato de su vida. El canta sus recuerdos, sus pesares, los placeres que ha disfrutado y los males que ha sufrido; lo que no haria mas que dañar á un talento mediano él lo convierte en provecho de su arte: la tristeza aguza su sensibilidad y presta á sus acentos el delicioso encanto de la melancolia: las pruebas aun de la adversidad despiertan su energia, ecsaltan su imaginacion y la dan aquellos medios sublimes, aquellas ideas fuertes que los grandes obstaculos hacen nacer y que parece salir del seno de las tempestades. Cualquiera que sea en fin la suerte que le arrastre, la melodia es su interprete, su amigo fiel, ella le dá el mas puro de los goces revelandole el secreto de comunicar todas las sensaciones que esperimenta, y de hacer interesar á sus semejantes en su suerte.

24 ESTUDIOS RECORRIENDO TODOS LOS TONOS

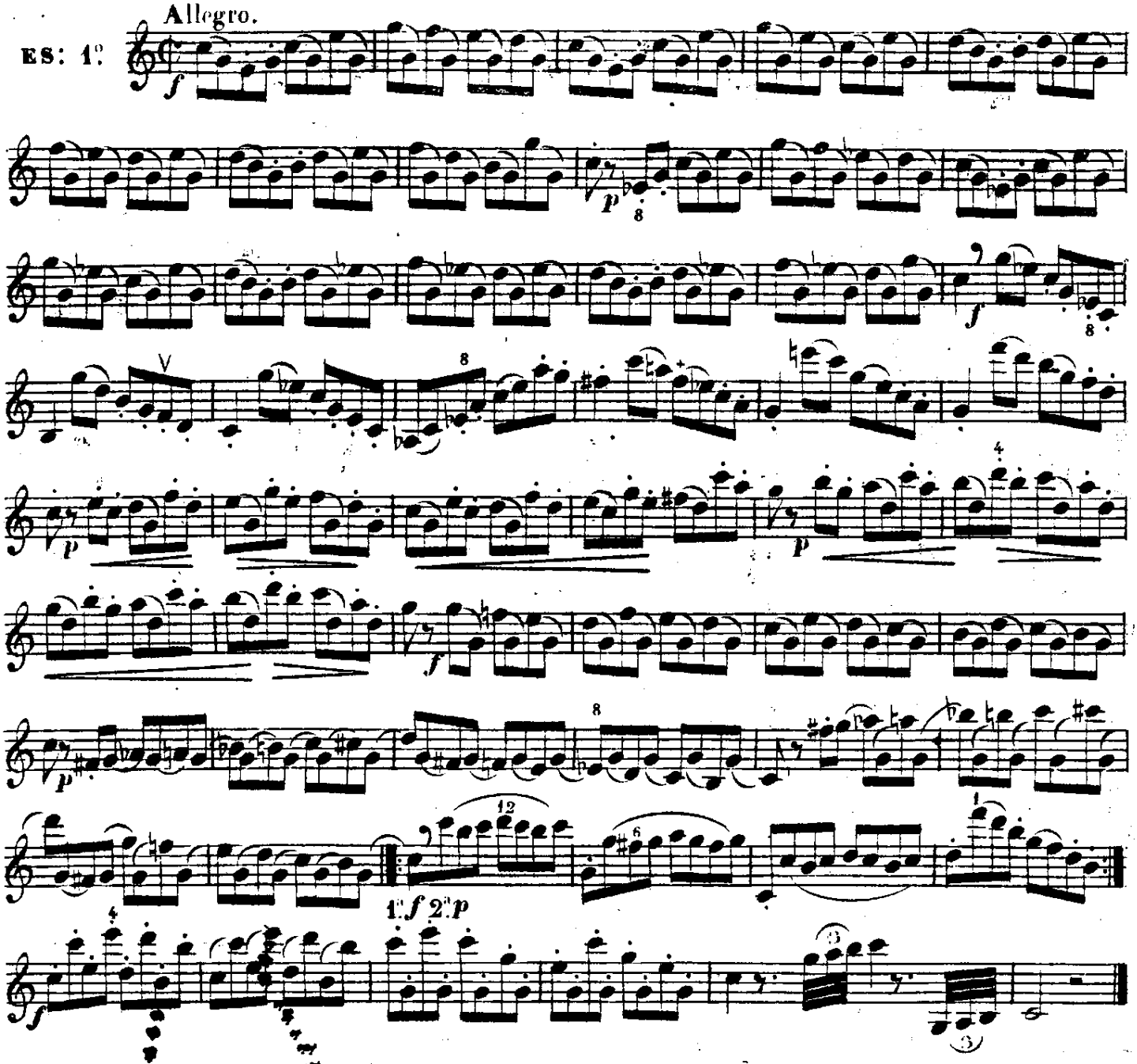
Cada uno de estos estudios deberá ser precedido de un ejercicio en el mismo tono, siguiendo la forma de los que están como modelos en los de *Do mayor* y *La menor*, por cuyo medio se practican diariamente y sin fastidio los sonidos filados, escalas diatonicas y cromaticas, harpegios y trinos en todos los tonos, haciendo uso en cada uno de todo genero de articulaciones.

EJERCICIO EN DO MAYOR SIRBIENDO DE MODELO PARA TODOS LOS TONOS MAYORES.

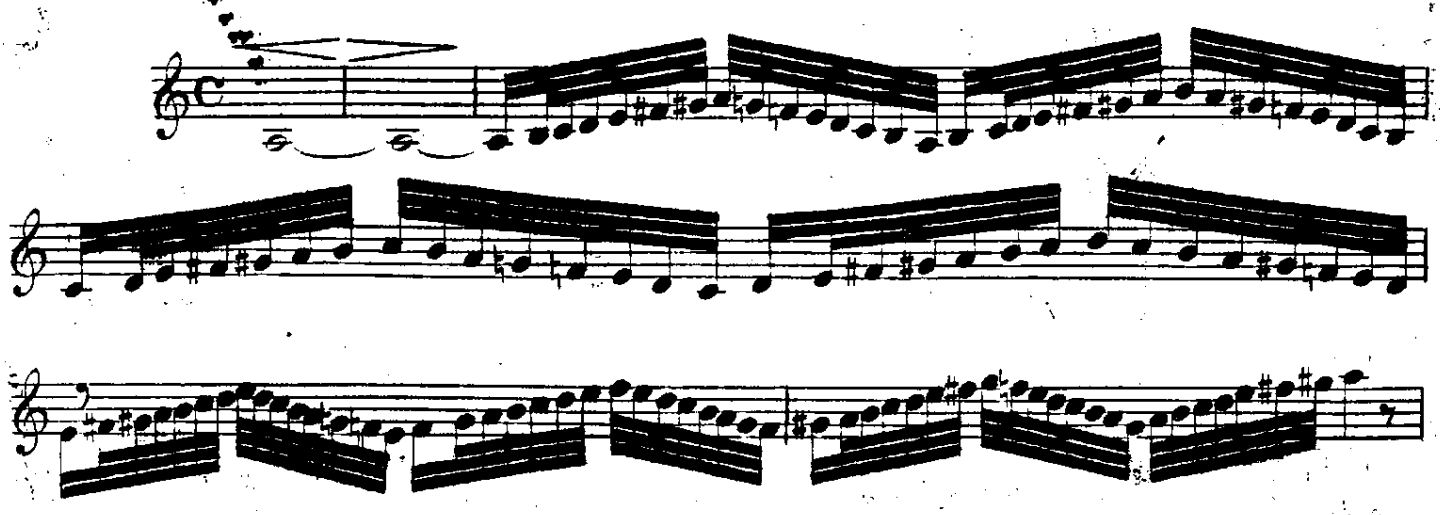


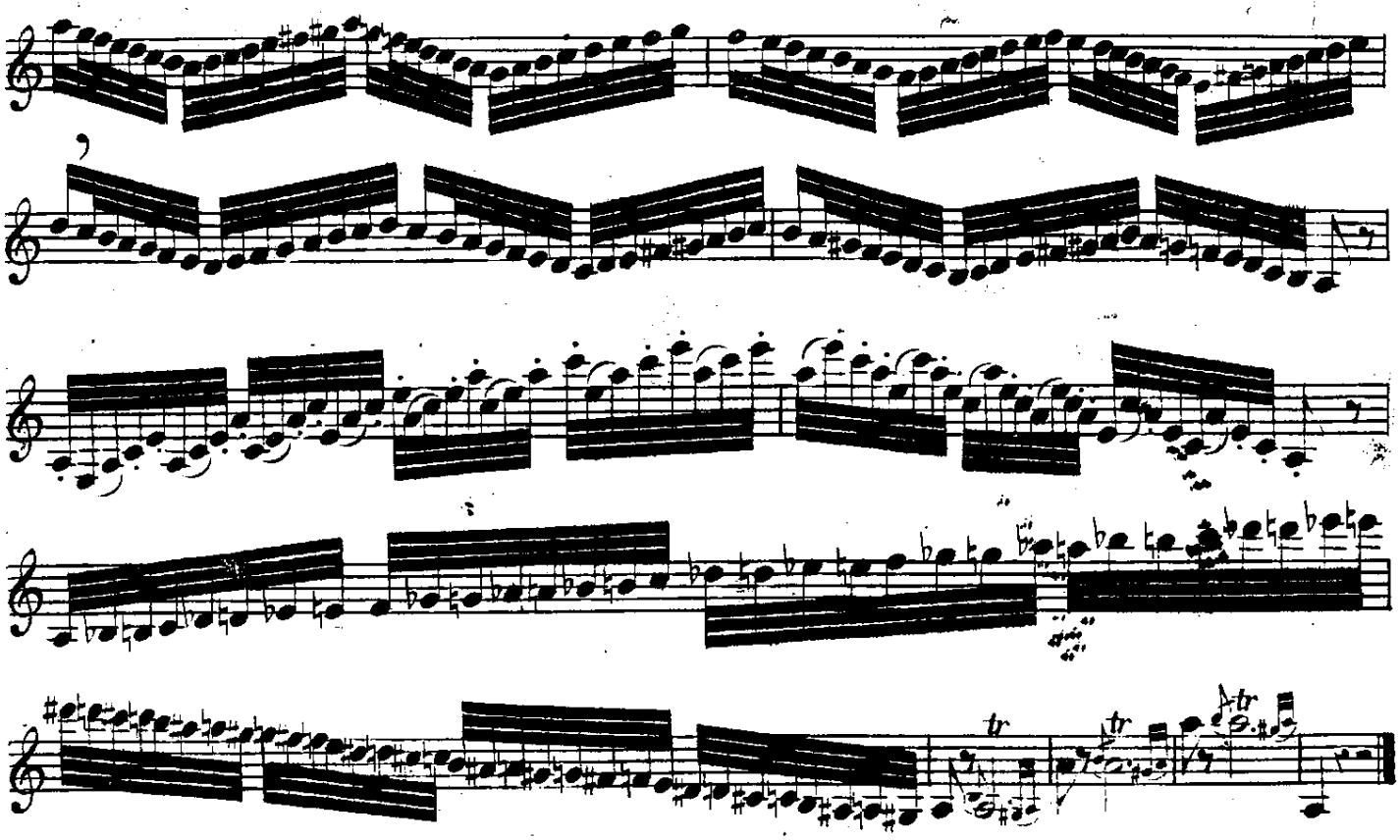
ES: 1°

Allegro.



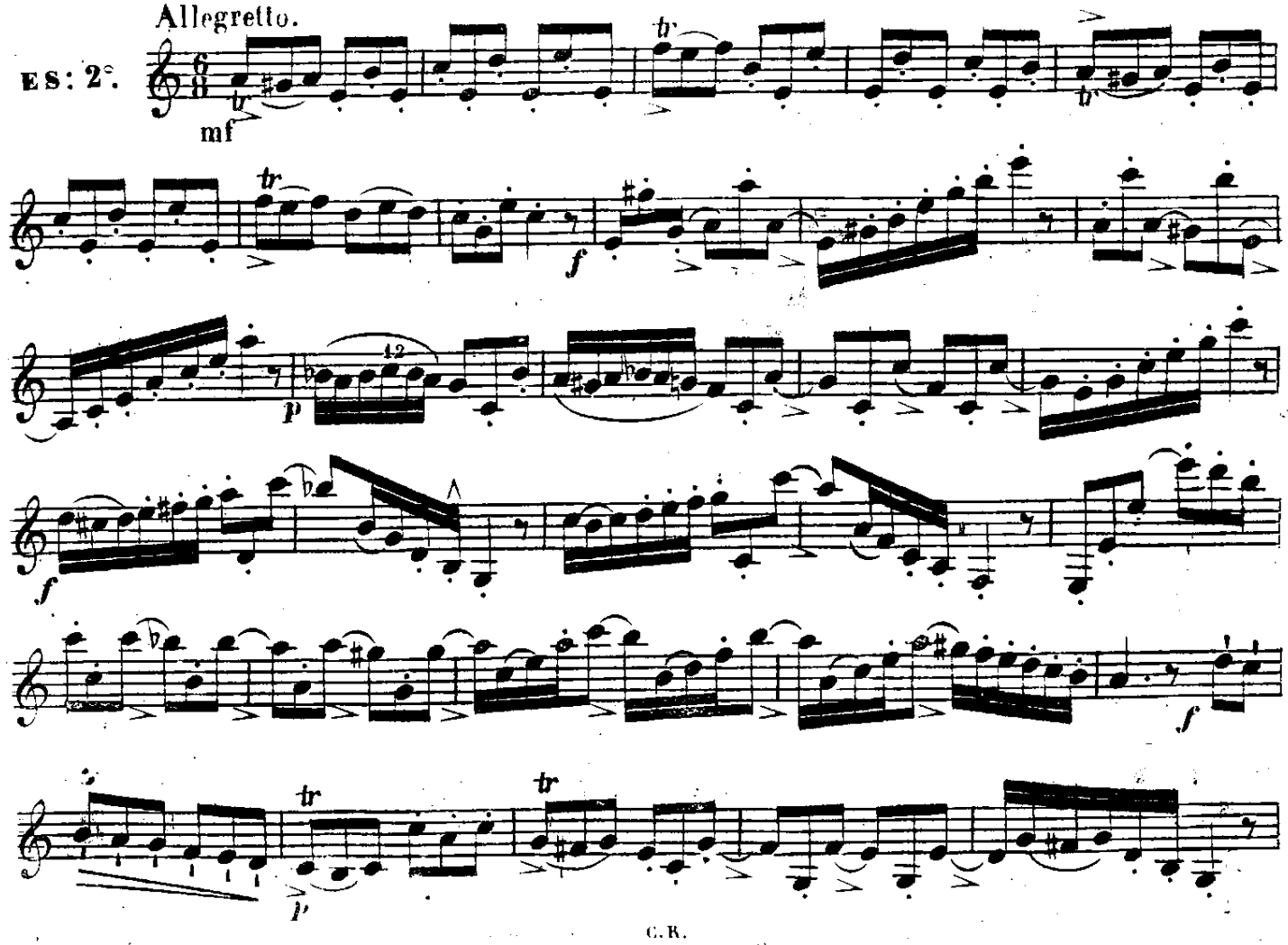
EJERCICIO EN LA MENOR SIRBIENDO DE MODELO PARA TODOS LOS TONOS MENORES.

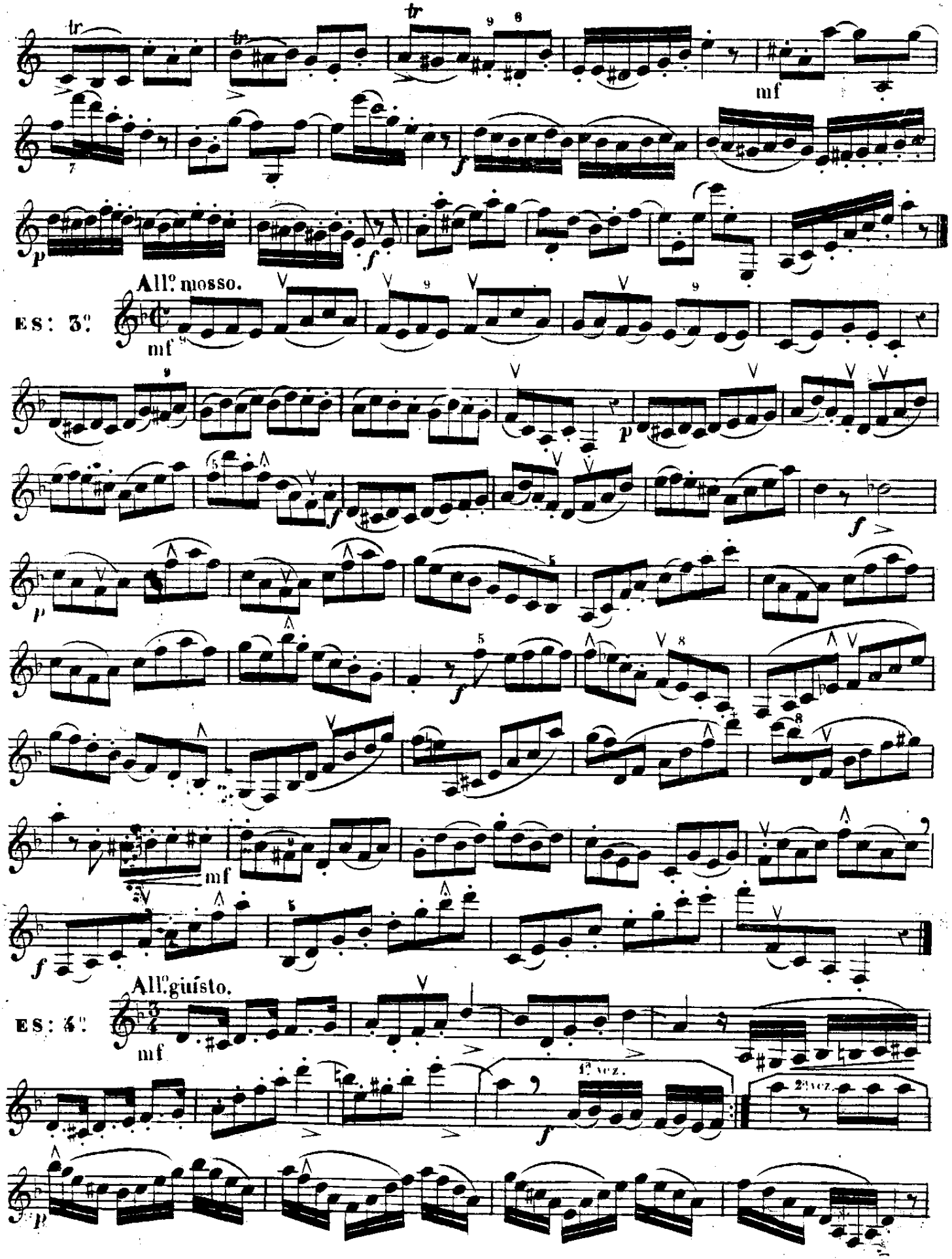


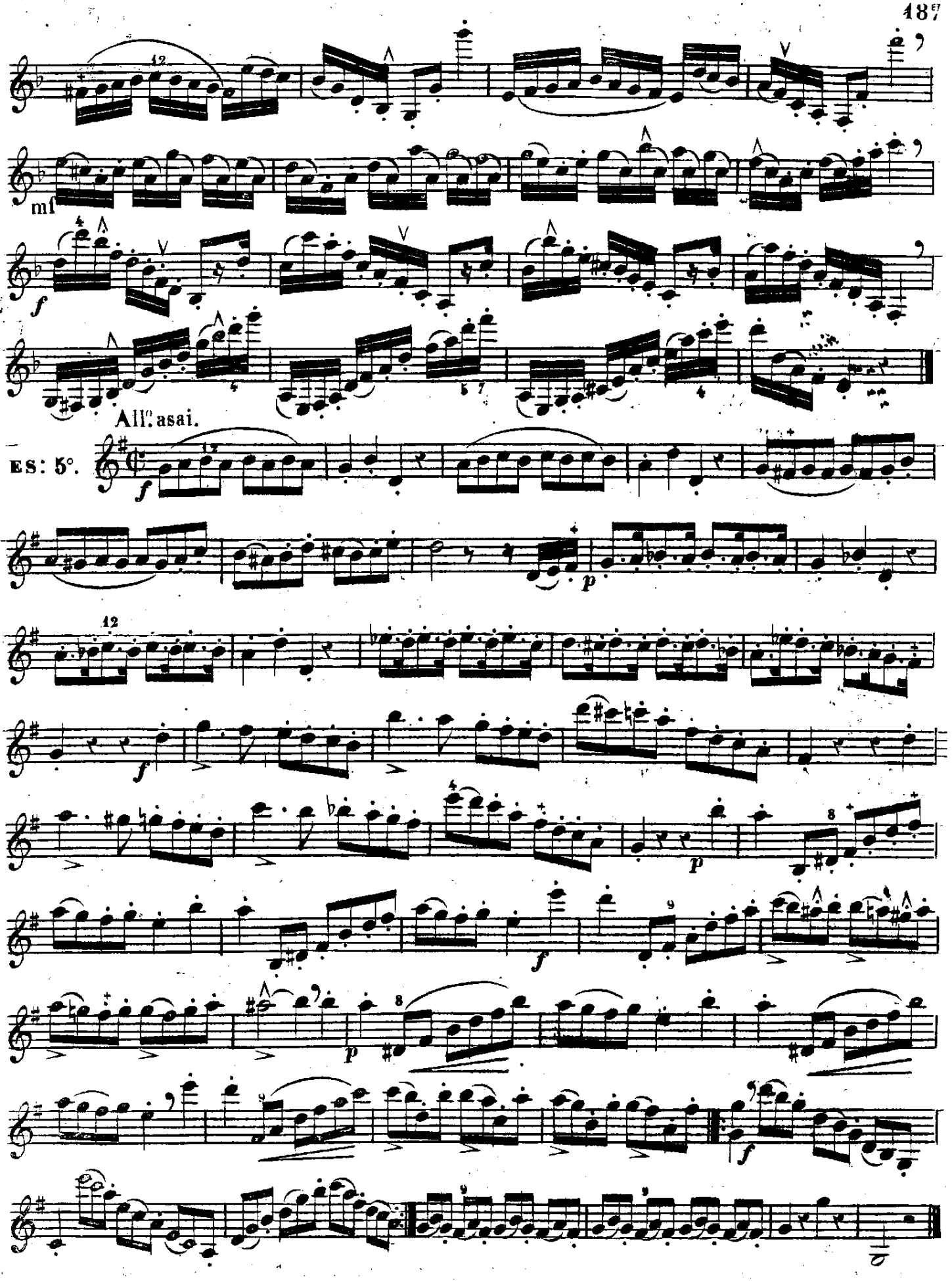


Allegretto.

ES: 2°.

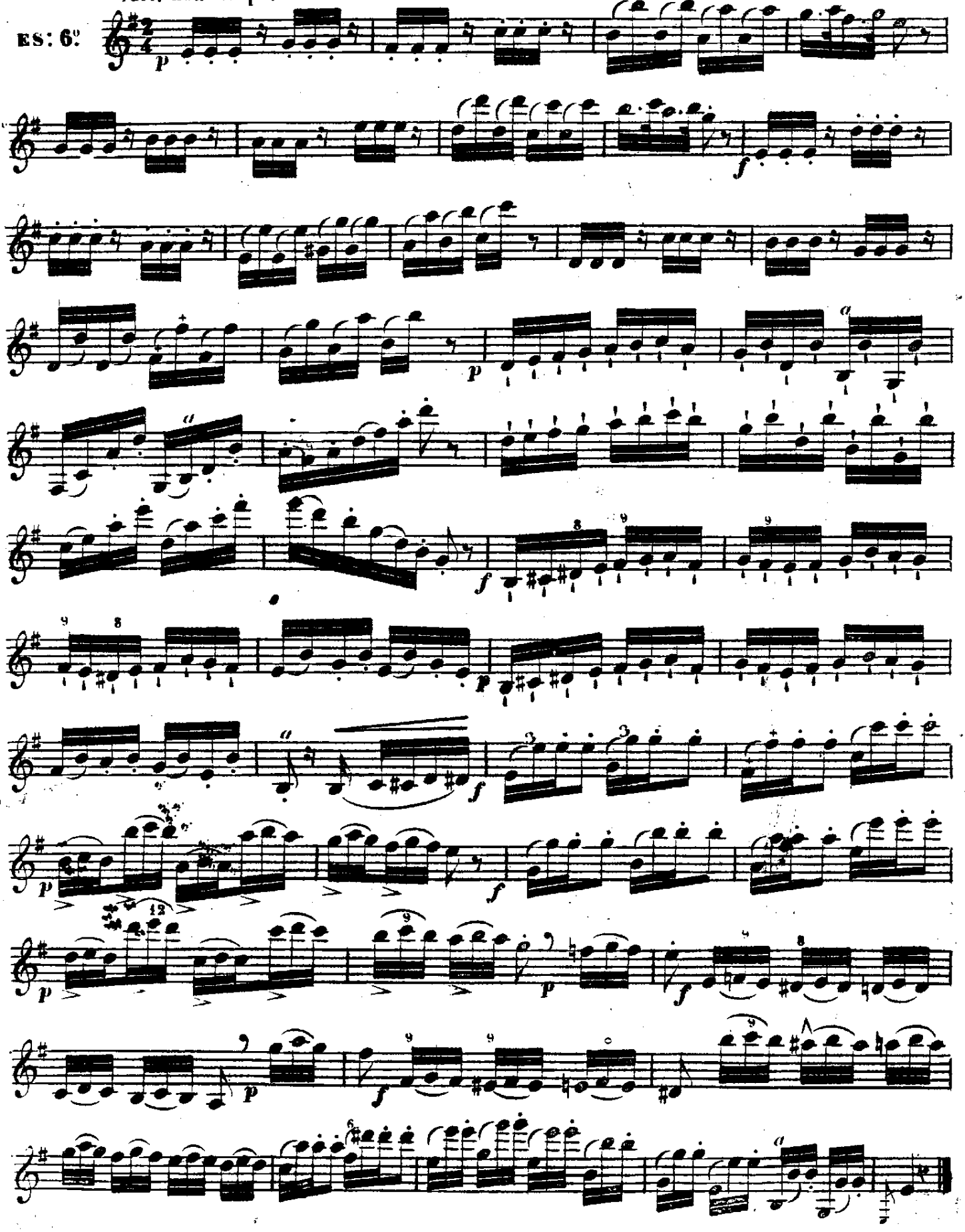


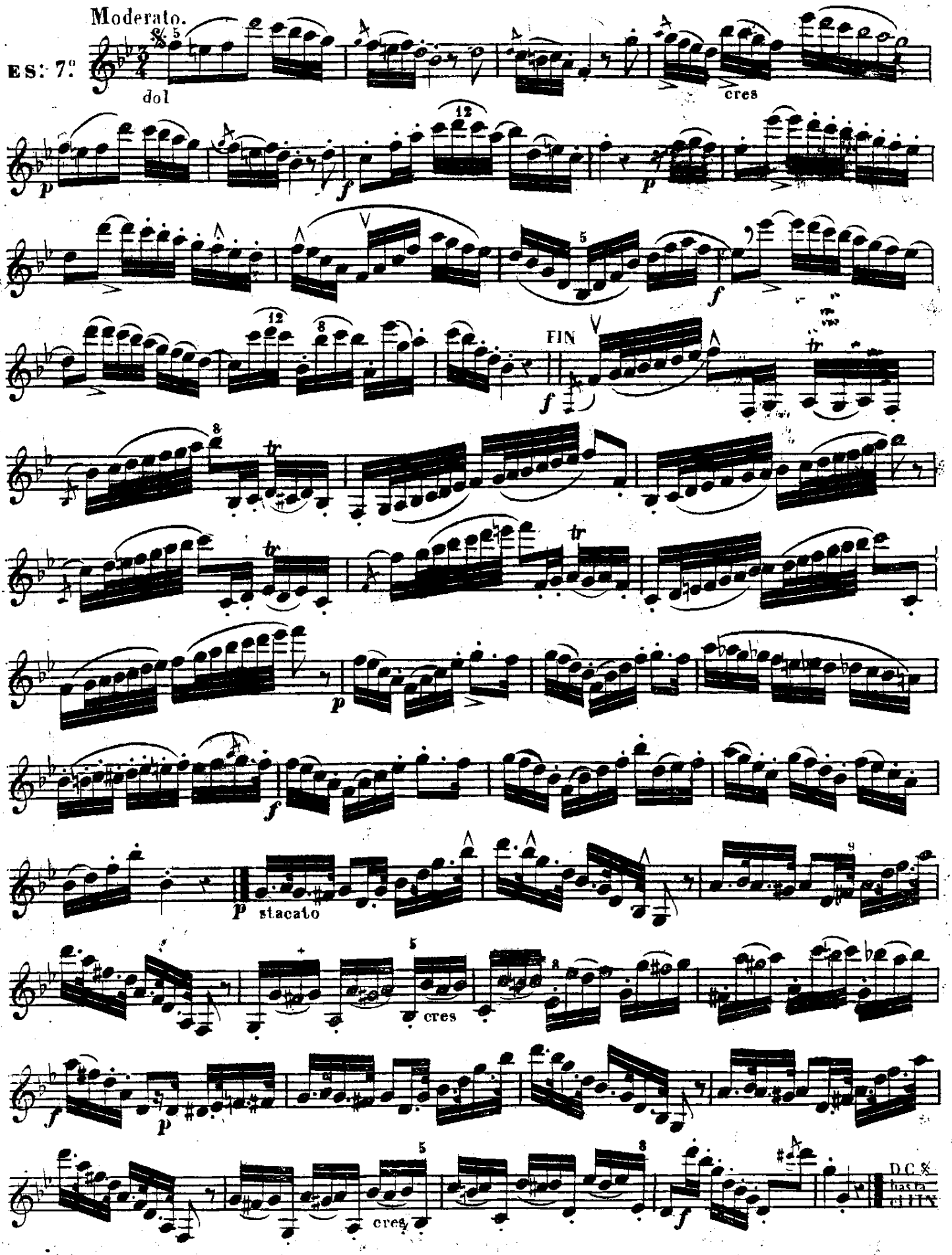

All.º mosso.
ES: 3.º
All.º giusto.
ES: 4.º
1.ª vez.
2.ª vez.

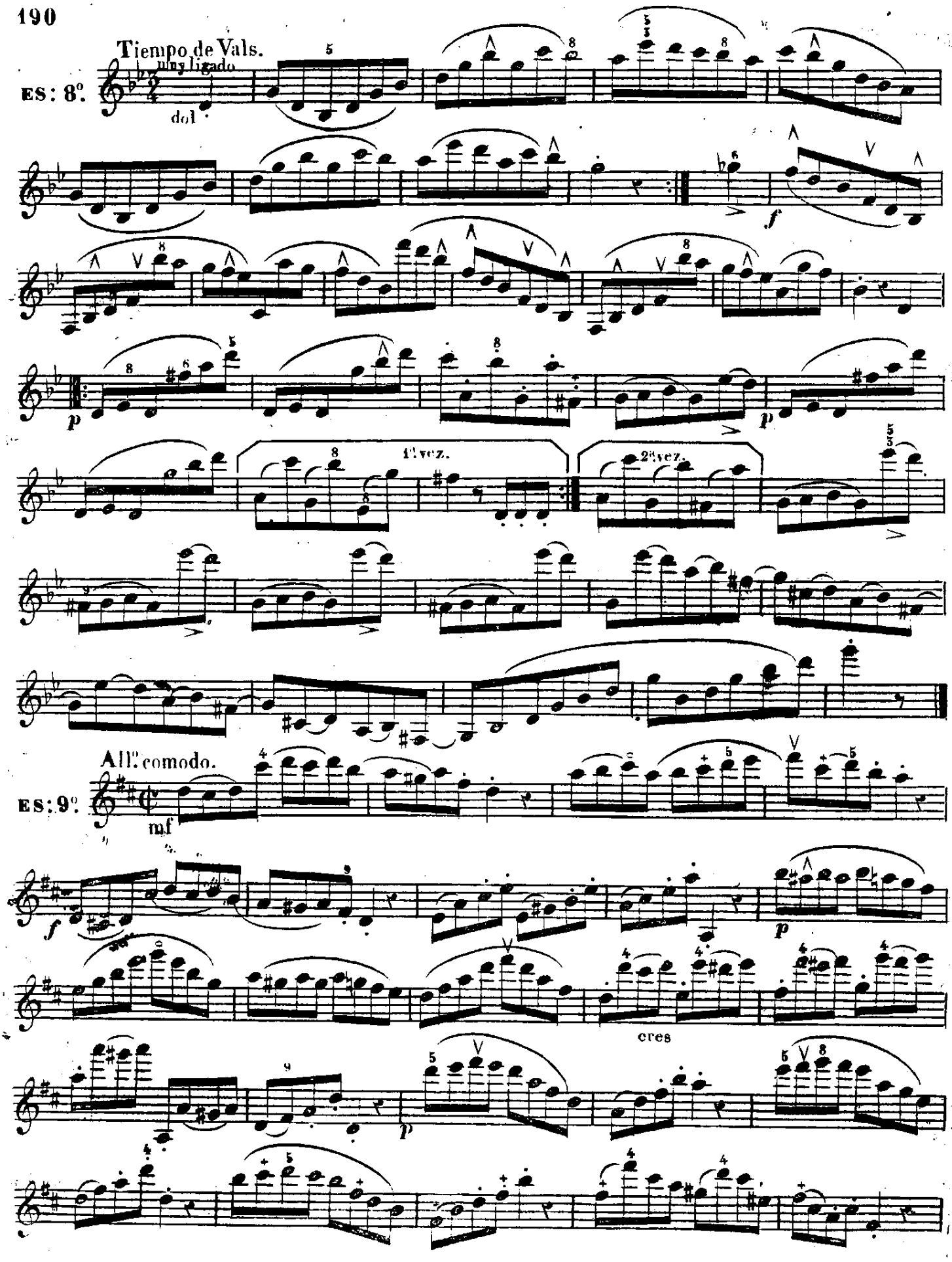

mf
f
All.o asai.
ES: 5°.
f
p
f
p
f
p
f
f

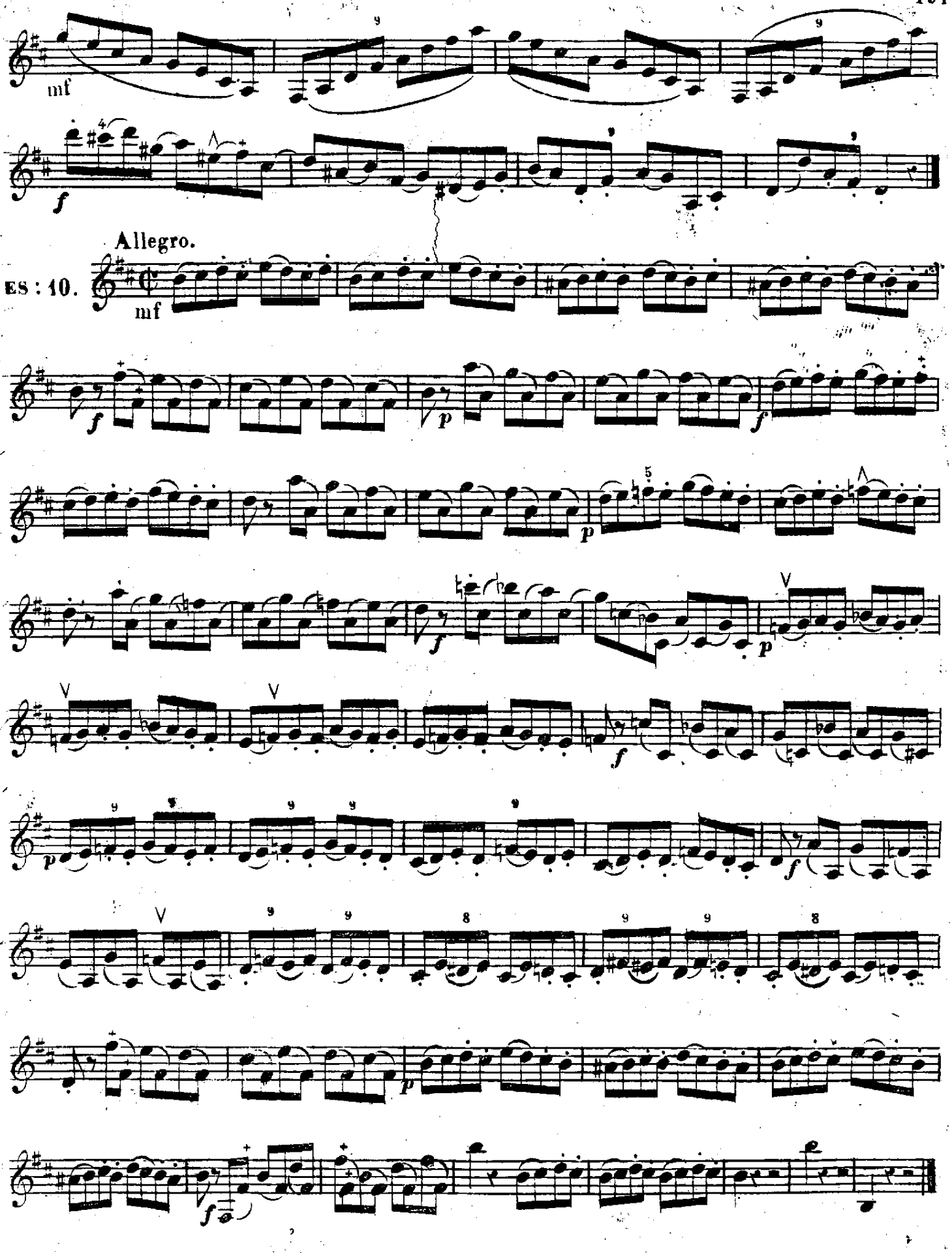
All.° non troppo.

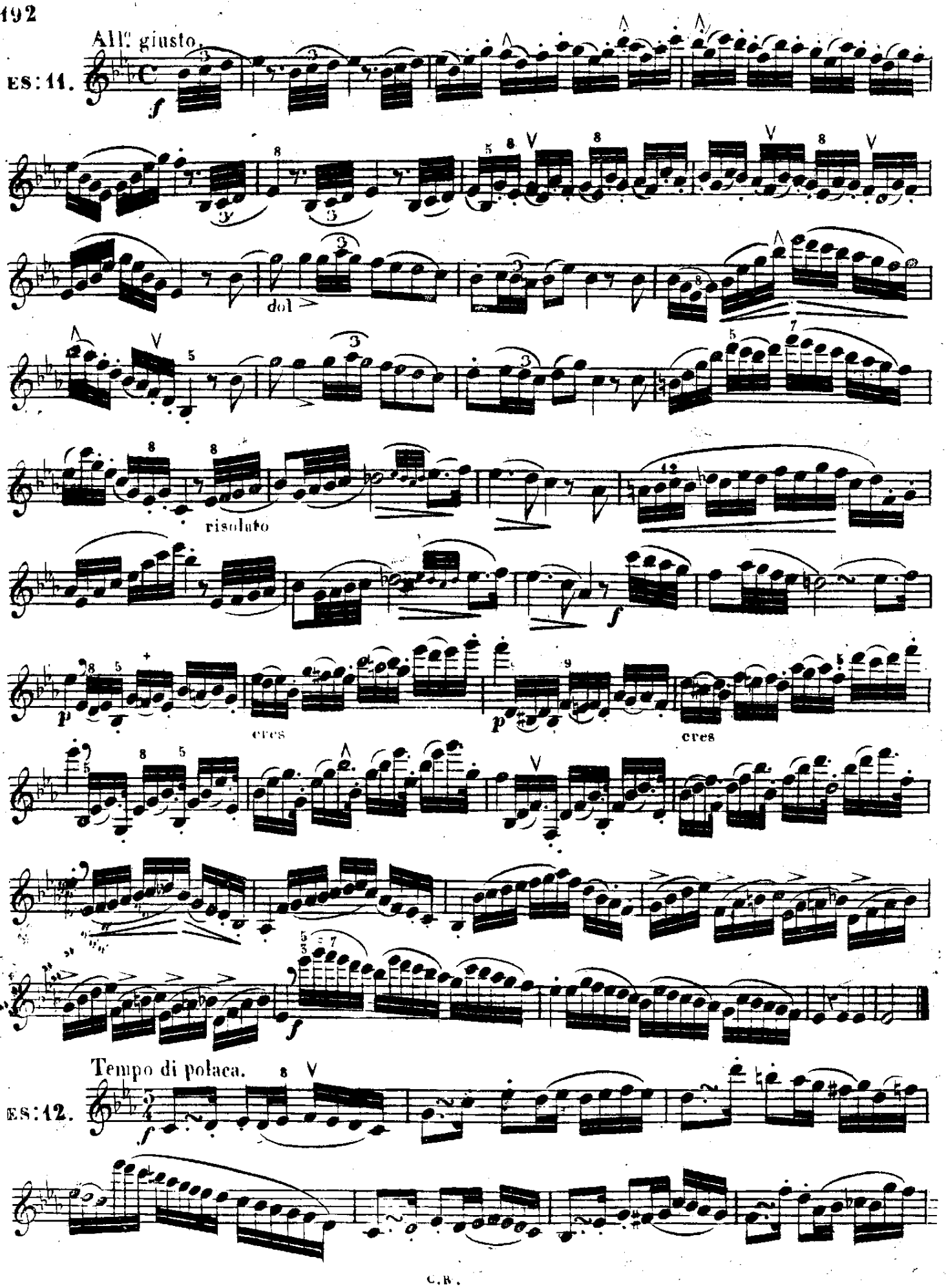
ES: 6.°

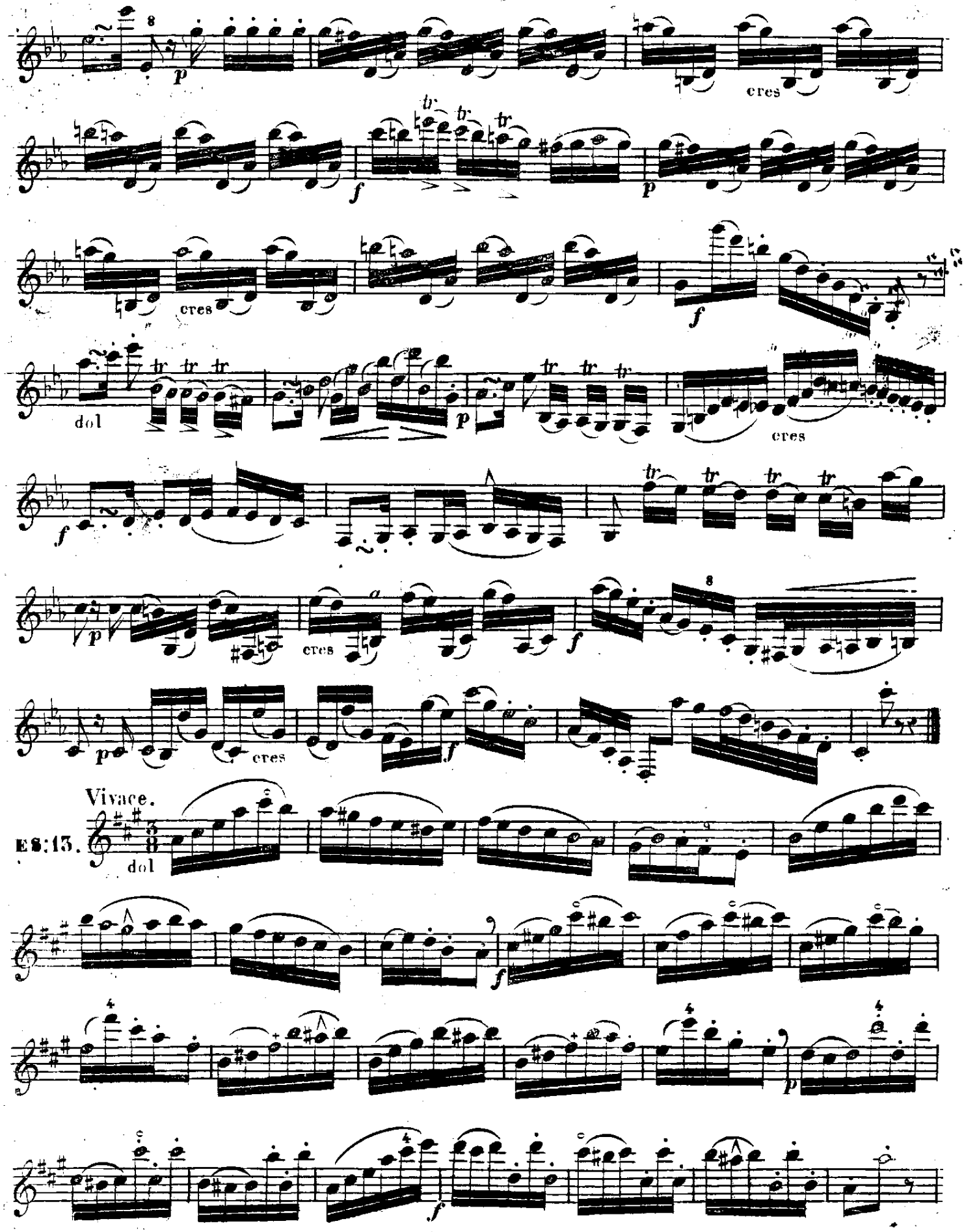



Moderato.
ES: 7.os
dol
cres
FIN
stacato
cres
cres
D.C. &
hasta
FIN

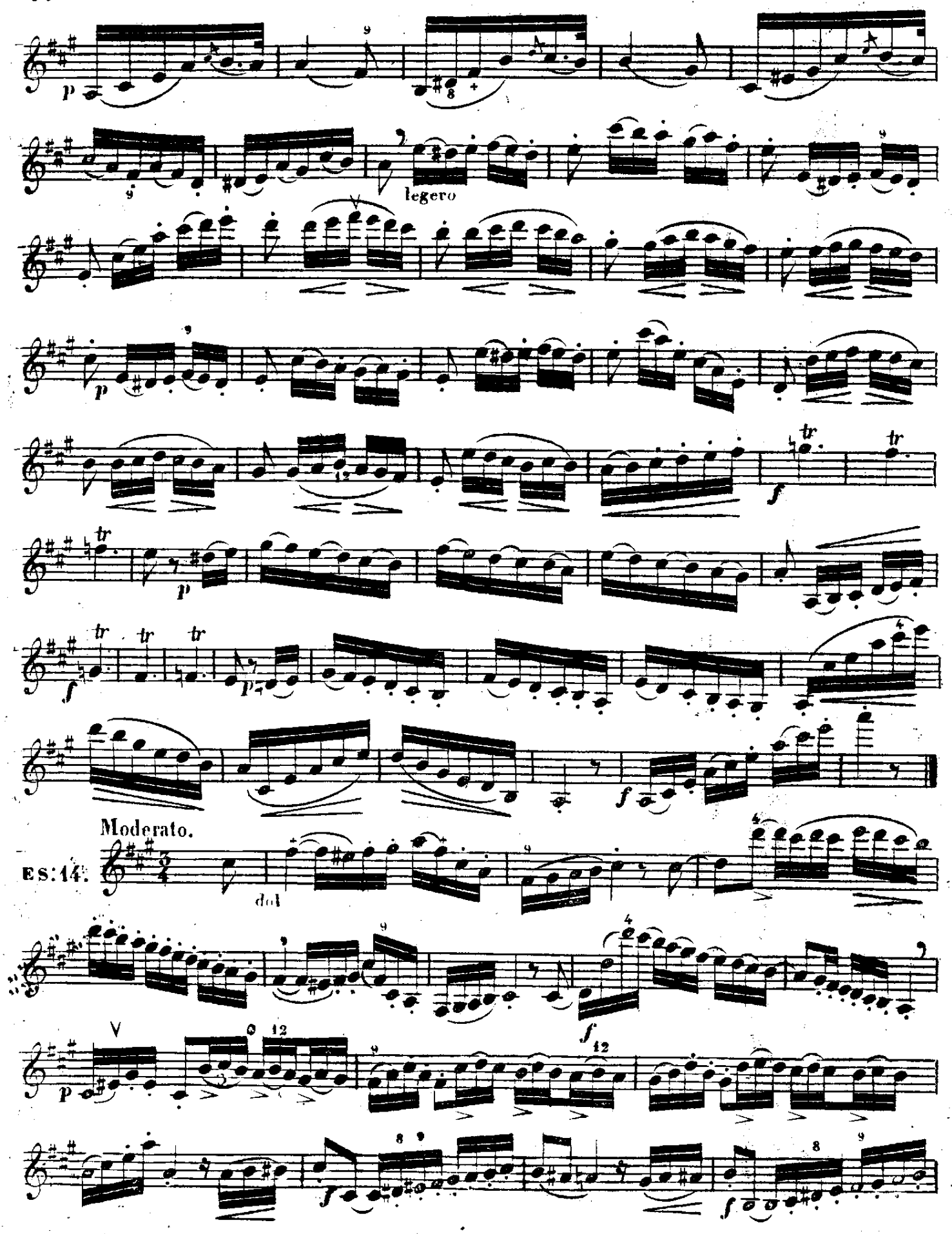

Tiempo de Vals.
muy ligado
dol
ES: 8°.
1ª vez.
2ª vez.
All° comodo.
ES: 9°.
mf
cres

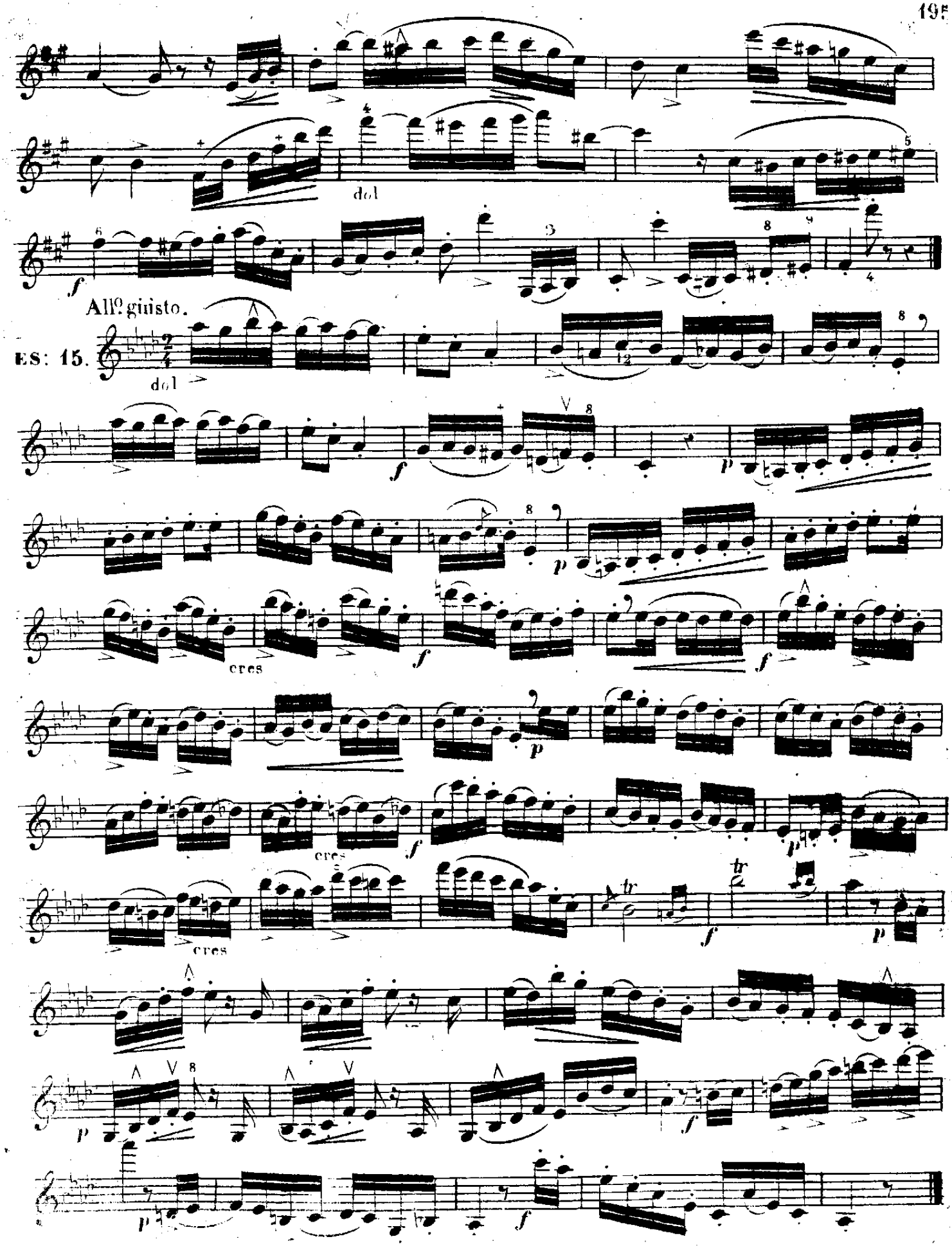

mf
f
Allegro.
ES : 10.
mf
f
p
f
p
f
p
p
f
p
f
p

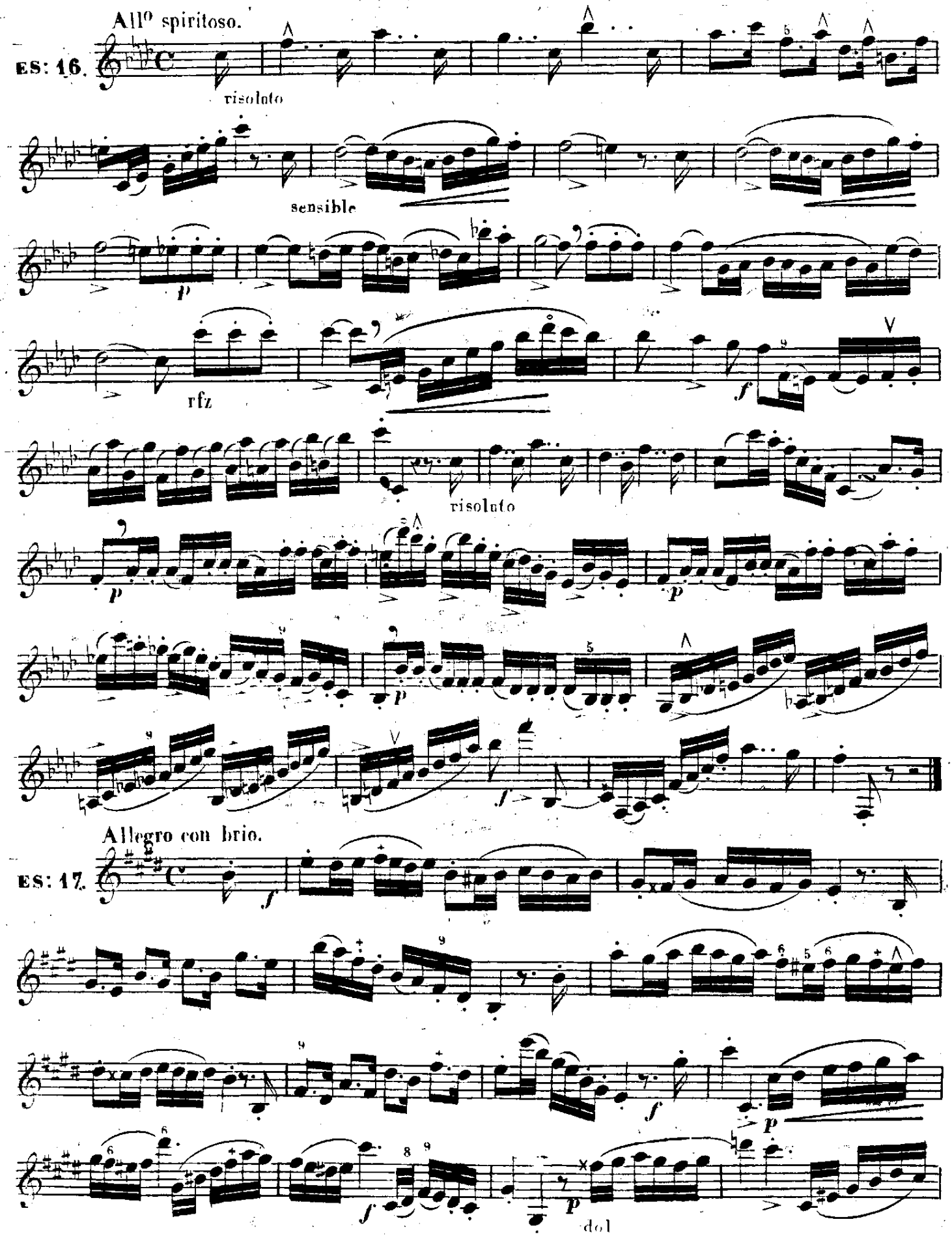

All.o giusto.
Es: 11.
dol
risoluto
cres
cres
Tempo di polaca.
Es: 12.

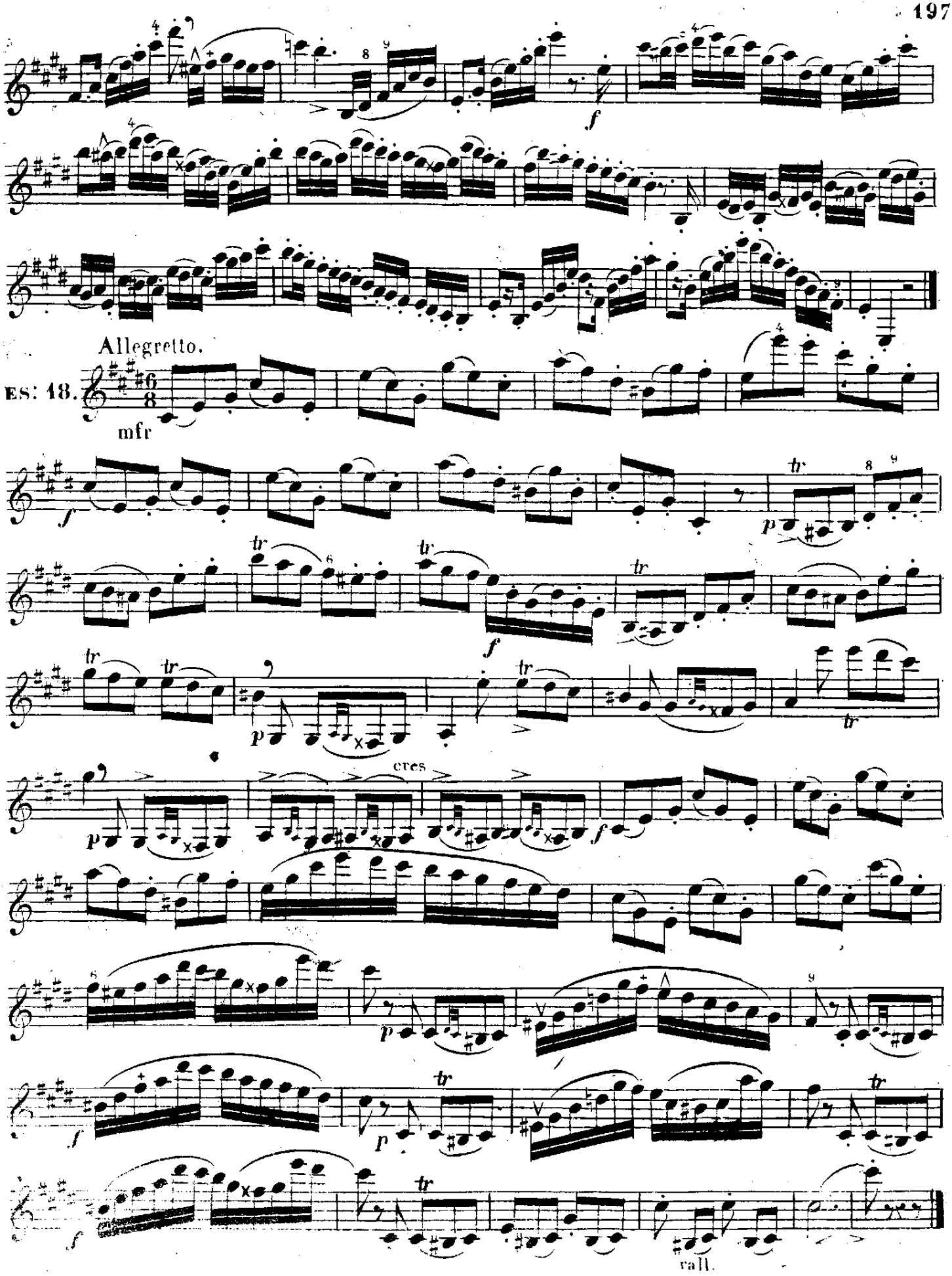


E 8:13.


legero
Moderato.
ES:14.
dol

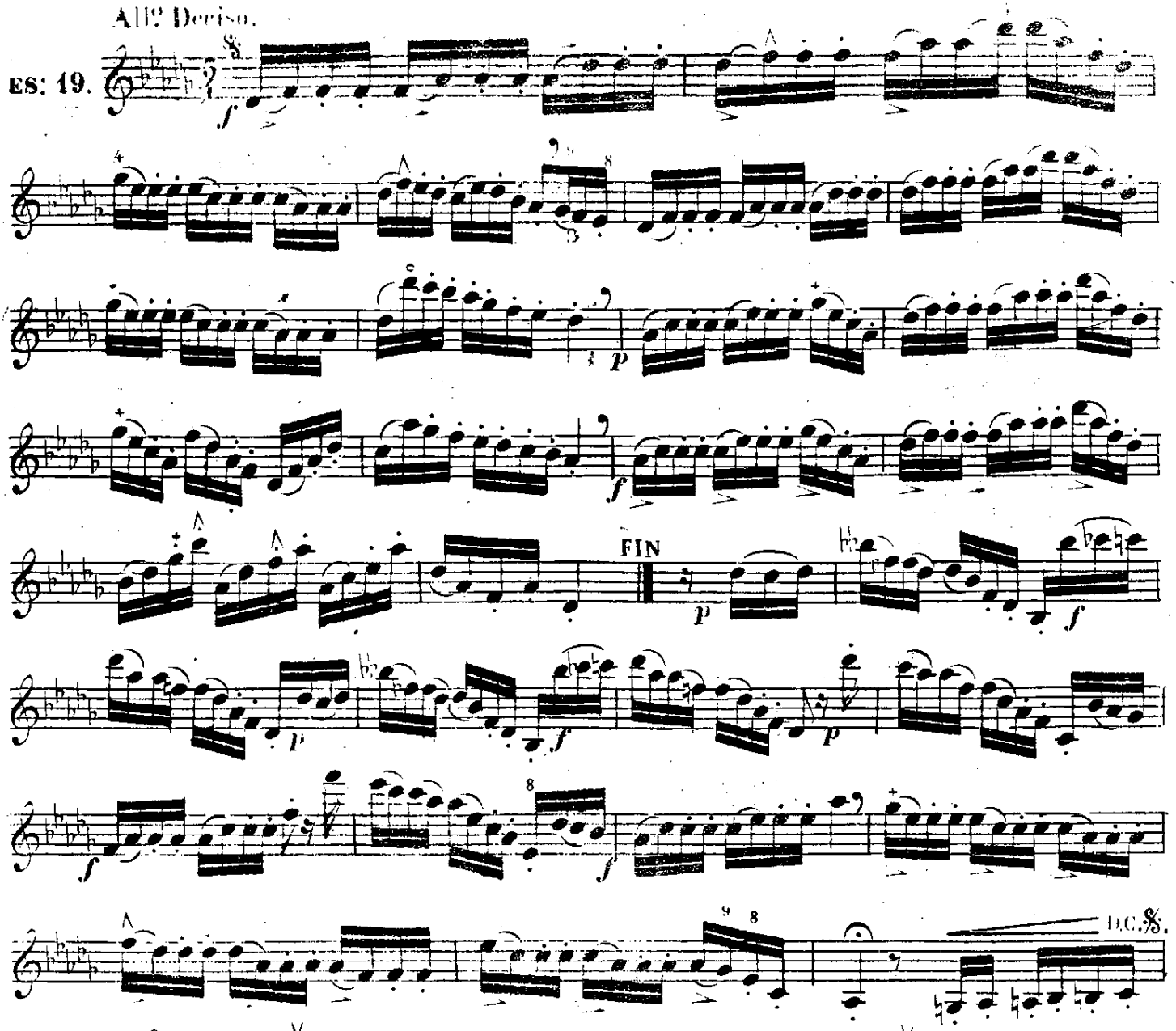

dol
All.o giusto.
ES: 15.
dol
cres
cres
cres


All° spiritoso.
ES: 16.
risoluto
sensible
rfz
risoluto
Allegro con brio.
ES: 17.
dol


Allegretto.
ES: 18.
mfr
cres
rall.

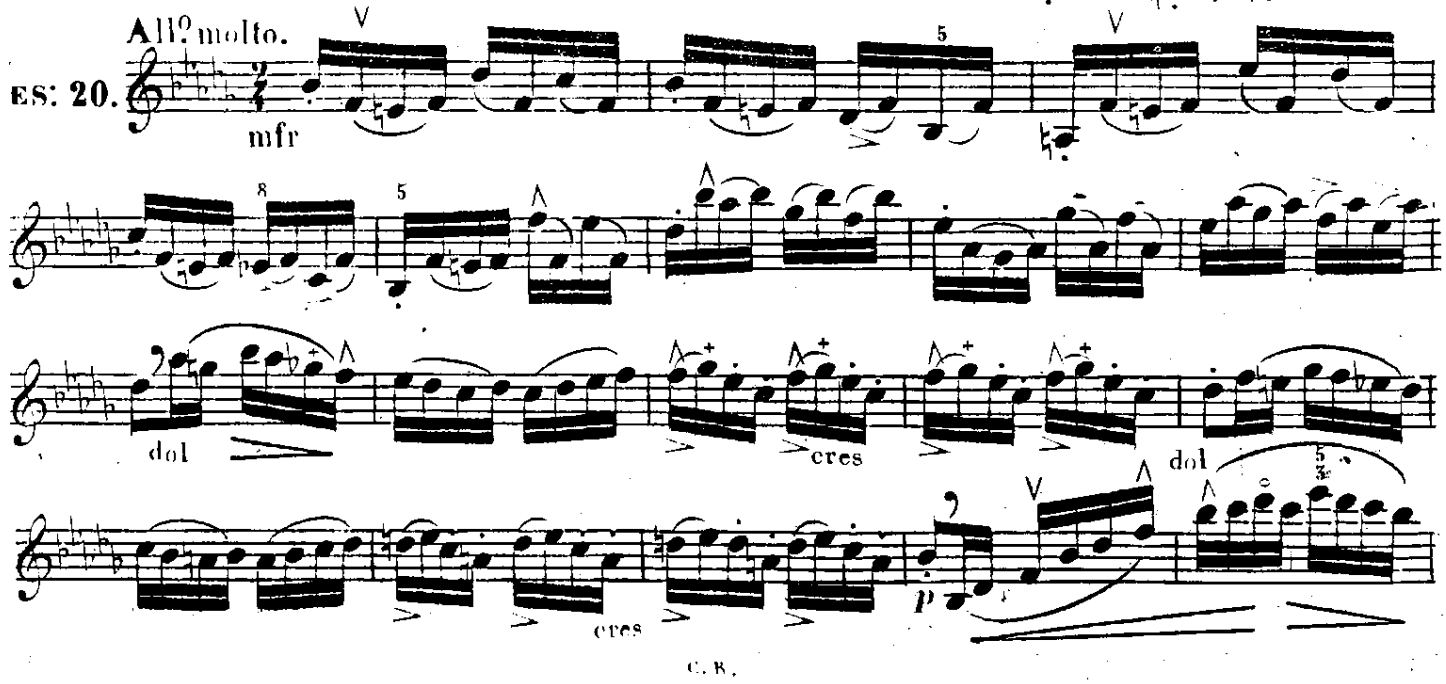
All? Deciso.

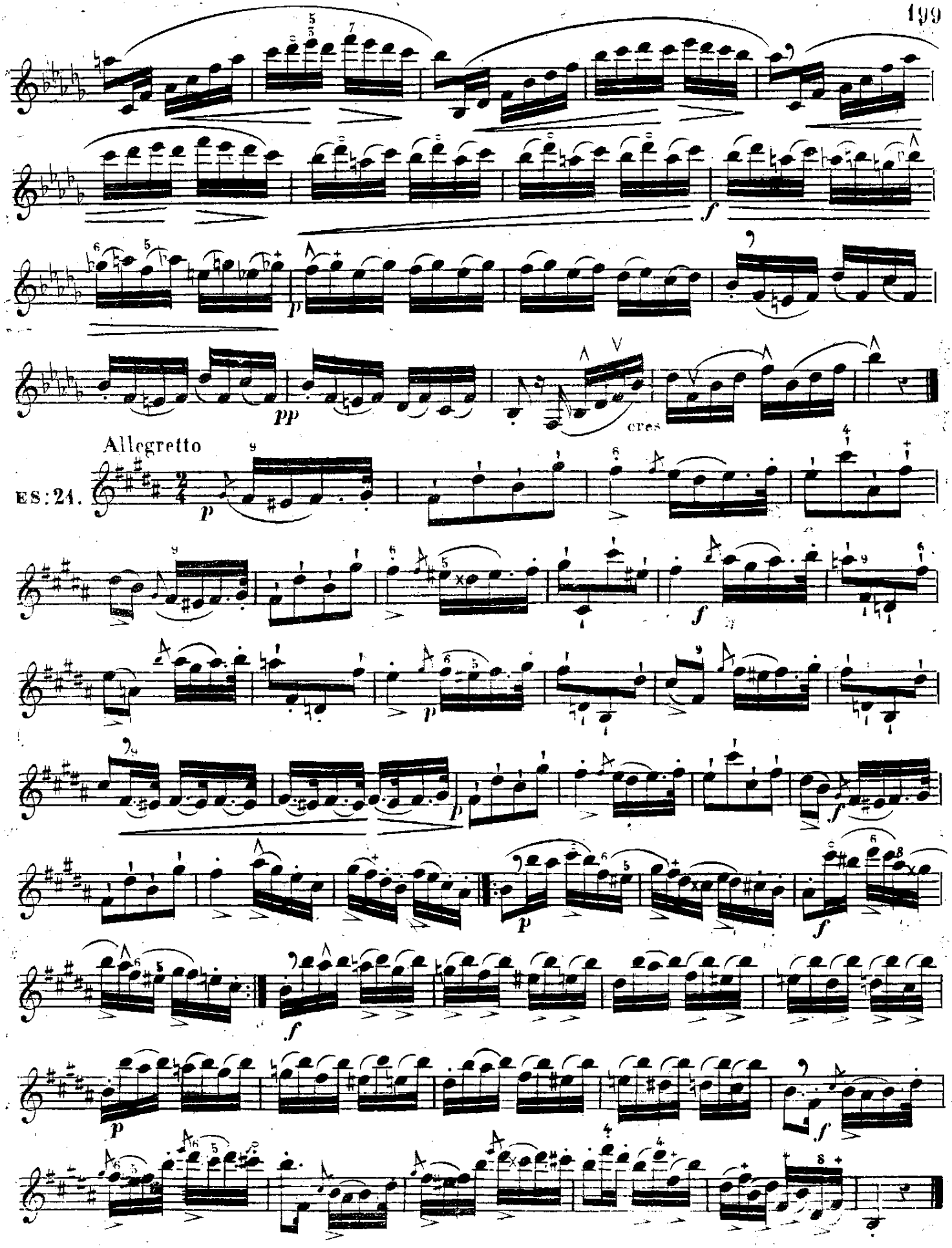
ES: 19.



All? molto.

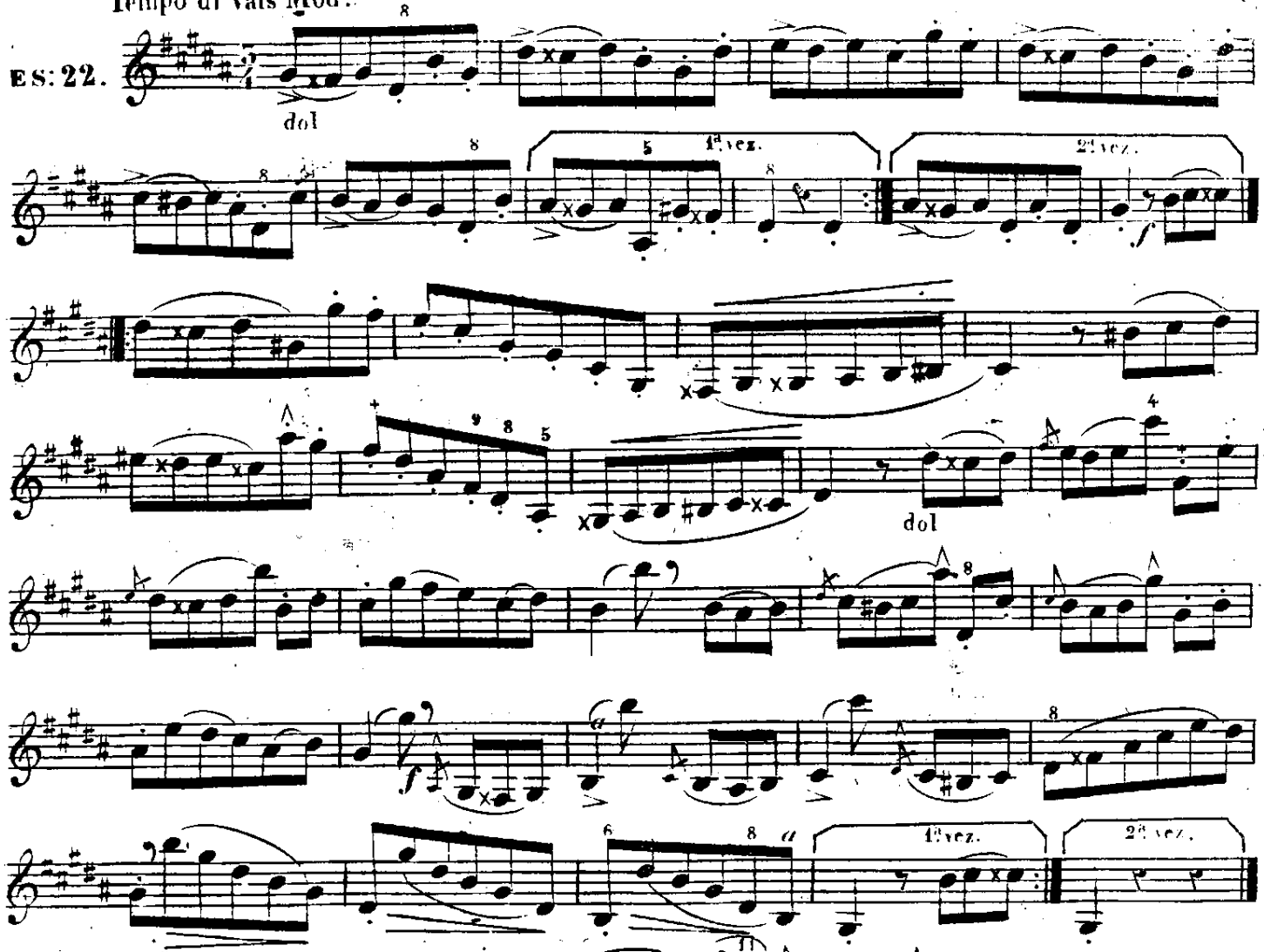
ES: 20.




Allegretto
ES: 24.

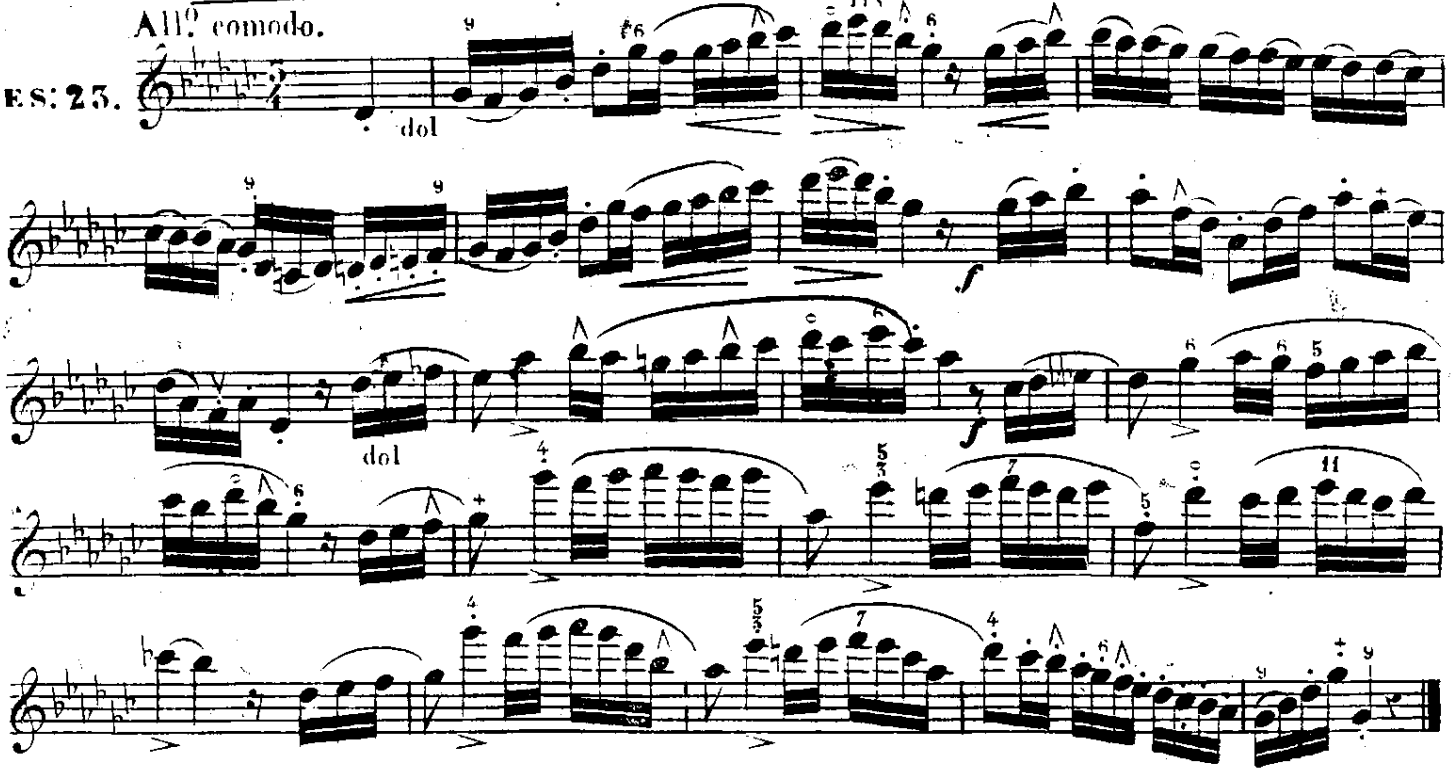
Tempo di vals Mod.to

ES: 22.

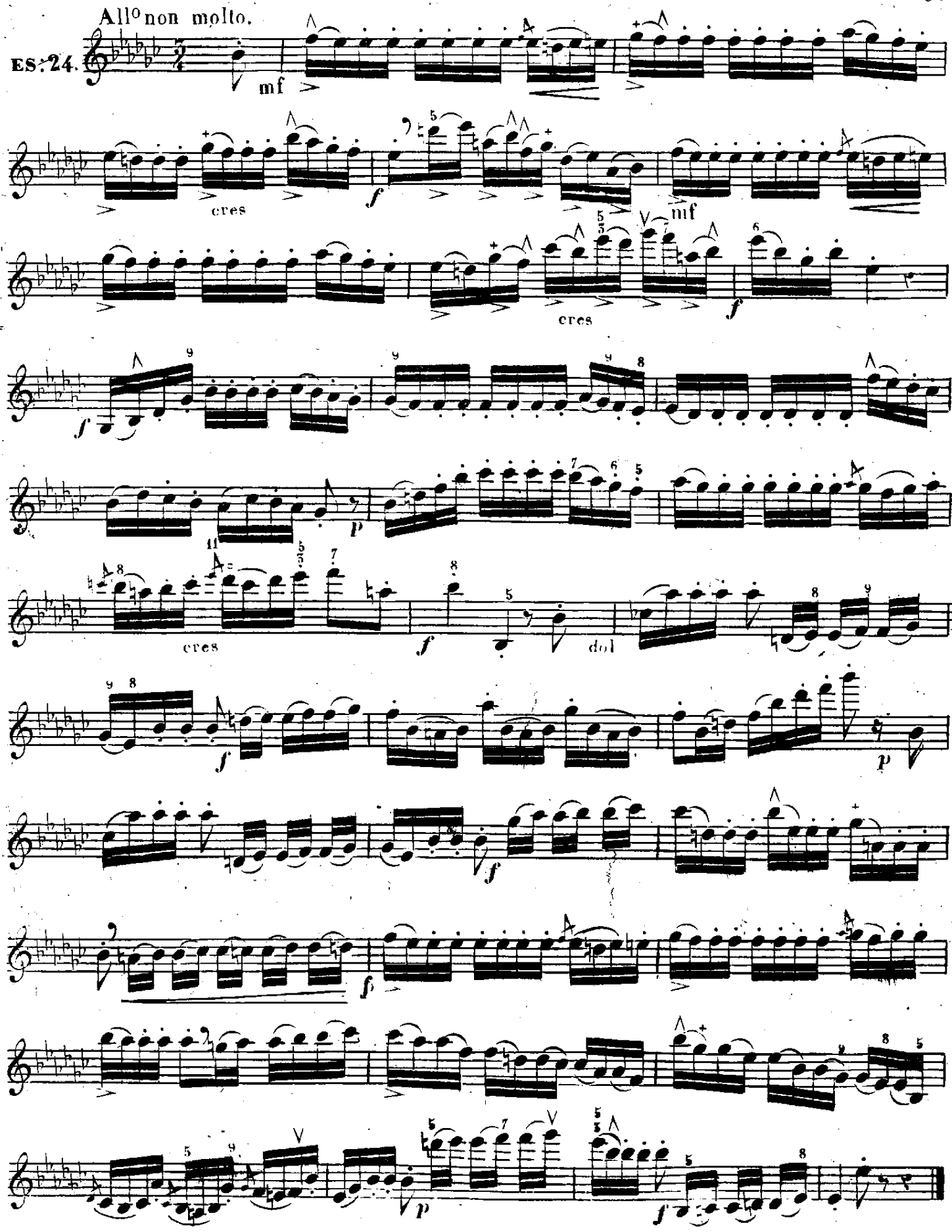


All.o comodo.

ES: 23.



ES. 24.



DE LOS DIFERENTES CLARINETES QUE SE CONOCEN

Hace algunos años que el clarinete era un instrumento aislado tan pobre y mezquino, que solo podia oirse sin desagrado en los tonos cuyas escalas contubiésen pocas alteraciones, y como esto privaba á los compositores en muchos casos de hacer uso de tan bellisimo instrumento, se imaginó el construir clarinetes de distintas dimensiones para seguir las modulaciones de la orquesta sin salir de sus tonos favoritos. Los alemanes tienen clarinetes en casi todos los tonos, pero los que se usan mas generalmente en todas las orquestas estan en los tonos de *Do*, *Si*♭ y *La*.

El clarinete en *Do* está en el mismo tono que la orquesta y lo emplean los compositores cuando ella toca en *Do*, *Fa* y *Sol* mayores y sus relativos menores: el de *Si*♭ está un tono mas bajo y lo emplean cuando la orquesta toca con dos, tres o mas bemoles: el clarinete en *La* está un tono y medio mas bajo que la orquesta y se usa siempre que ella toca con dos, tres ó mas sostenidos.

Habiendose perfeccionado mucho la construccion del clarinete y desaparecido algunas de las dificultades que se oponian á tocar en todos los tonos, parece que se debia de haber desterrado el cambio de clarinetes para tocar en la orquesta, pues aunque es indudable que facilita la ejecucion en muchos casos, tambien lo es que presenta dificultades irremediables para la afinacion; mas como estos tres clarinetes son de distinto timbre y tienen diferente estension con respeto á la orquesta, muchos compositores han escrito con arreglo á estas dos cualidades, y dicha musica no podria ejecutarse con un solo clarinete sin destruir el efecto calculado por el compositor. Por lo que, por mas costoso y engorroso que sea para los profesores de clarinete el tocar con tres instrumentos alternativamente, y por mas dificultades que este frecuente cambio ocasione para la perfecta afinacion, deberá respetarse siempre la idea de los autores tocando cada pieza o trozo con el clarinete que esté indicado.

Además de los citados clarinetes hay otro en *Mi*♭ llamado *Requinto*, que se usa en las musicas militares, y otro en *Fa* que se empleaba en las mismas cuando en ellas se tocaba con clarinetes en *Do*.

Entre las grandes mejoras que ha recibido el clarinete una de ellas y acaso la mas importante es el haber completado su familia con la invencion del clarinete contralto (que hace el papel de viola del instrumental de cuerda) y del clarinete bajo.

El clarinete contralto es un gran clarinete en *fa* bajo ó en *mi*♭ bajo. El primero es el contralto de los clarinetes en *Do* y el segundo lo es de los clarinetes en *Si*♭ de quienes estan una quinta mas bajos.

El clarinete contralto en *mi*♭ bajo debería adoptarse en las musicas militares en numero de 2 3 ó 4 en lugar de los cuartos clarinetes y produciría mejor efecto.

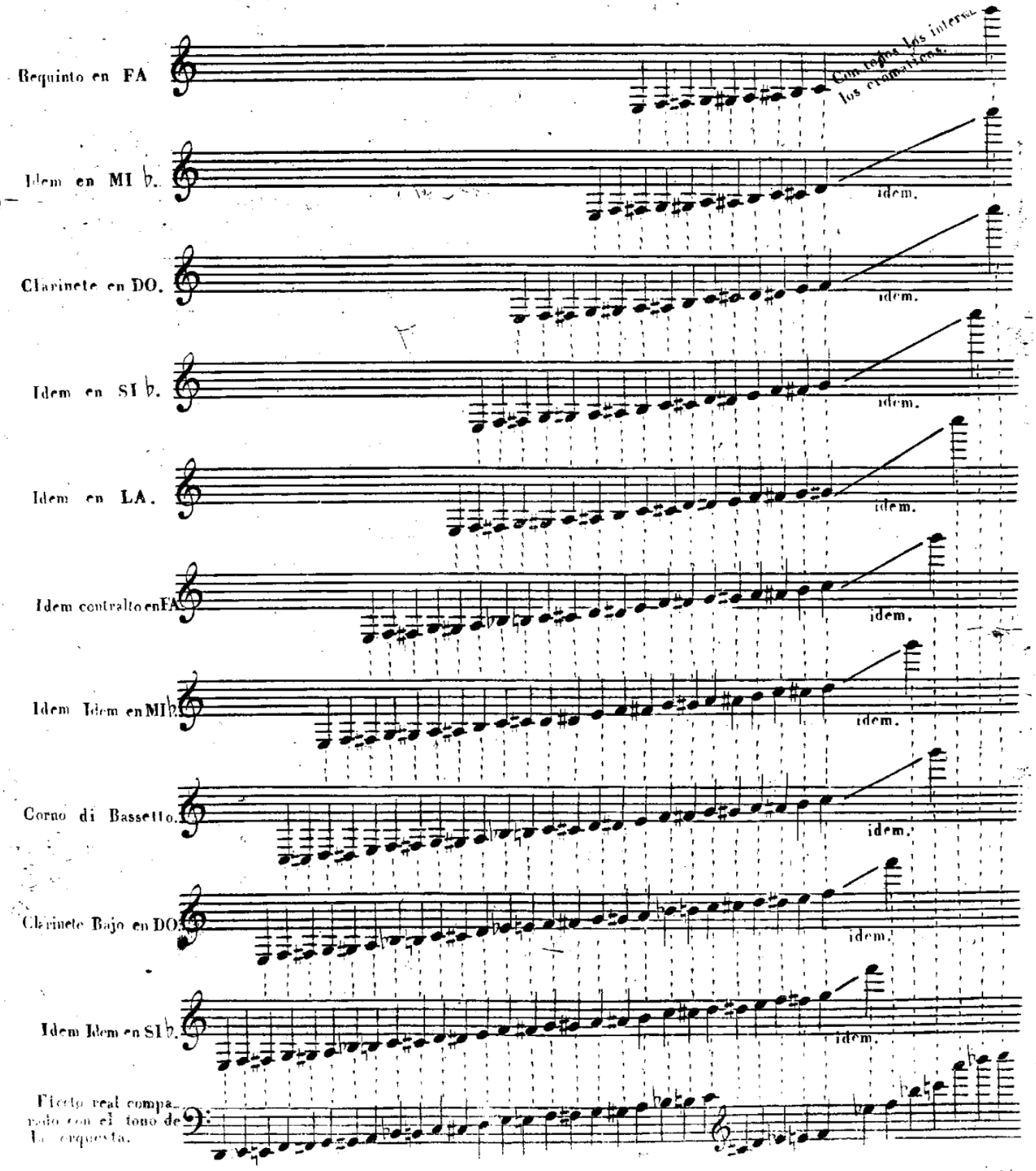
El clarinete bajo está una 8ª mas bajo que el clarinete en *Do* y que el de *Si*♭ pues los hai en los dos tonos. Uno y otro son de escelente efecto tanto en la orquesta como en la banda militar por lo que sería de desear que se generalizase su uso.

Hai otro instrumento mas antiguo que los anteriores llamado *Corno di bassetto*, que no se diferencia del clarinete contralto en *Fa* mas que en la forma del pabellon y en que baja una tercera mas.

Todos los mencionados clarinetes incluso el córno di bassetto se tocan con las mismas posiciones, pero cada uno tiene su timbre y caracter particular de cuya reunion bien combinada se pueden obtener efectos desconocidos y sorprendentes.

Para comprender clara y facilmente la relacion que cada uno de dichos clarinetes tiene con el tono de la orquesta, vease la siguiente tabla en la que se presenta la estension de cada uno, advirtiendo que la línea tirada de un sonido á otro designa la continuacion de la escala cromatica.

TABLA en que se demuestra la estension de todos los clarinetes que se conocen y el efecto que cada uno produce comparado con el tono de la orquesta.



DE LOS DIFERENTES DESTINOS QUE PUEDE OBTENER UN BUEN CLARINETISTA Y DEL MODO DE DESEMPEÑARLOS CON ACIERTO Y BRILLANTEZ.

En medio del abandono en que se encuentra el arte encantador de la musica en España y de los pocos y tristes recursos con que puede contar un artista despues de haber sacrificado al estudio la mayor parte de su juventud, el clarinetista de merito cuenta con varios destinos donde ejercitar su habilidad, los cuales si bien no son tan lucrativos como deberian, atendiendo á sus largos y penosos estudios y á las cualidades poco comunes que debe reunir, por lo menos pueden producirle para cubrir sus necesidades, aunque no con mucha holgura.

Un buen profesor de clarinete puede emplearse, en las orquestas de los teatros, en las capillas de musica (que por desgracia del arte se hallan hoy casi estinguidas), en conciertos (cuando se desarrolle la aficion á ellos en España), y en las bandas militares, en las cuales puede ser Requinto, Clarinete principal & segun sus circunstancias.

Para desempeñar con acierto estos destinos se requiere, no solamente que sea buen lector y ejecutor, sino que ademas debe hallarse en estado de desempeñar su parte con entero dominio y libertad sin sugetarse estrictamente á la parte material de la ejecucion. Para esto es necesario conocer bien todos los generos para contribuir á la perfecta ejecucion de todos ellos; tener un grande amor al arte para no hacer cosa alguna con indiferencia, y tener siempre fija la atencion en el efecto general. Debe tener presente que un clarinetista asi como cualquier otra parte vocal ó instrumental interesante se halla siempre en una de las cuatro situaciones siguientes: 1ª. cuando toca un solo, 2ª. cuando en union y concierto con otro ejecuta un trozo, 3ª. cuando ejecuta una pieza concertante haciendo una de las partes que dialogan, 4ª. cuando no ejecuta mas que un simple acompañamiento.

En la 1ª. debe desplegar todo su talento y tomarse un grado de libertad racional, supuesto que á él obedecen todos en aquel momento, y ser el unico en quien se fija la atencion. En la 2ª. compartiendo el dominio con otro, deben convenir ambos en el modo de dar á la ejecucion la mayor perfeccion y el mejor efecto. En la 3ª. debe ejecutar su parte con cierta severidad, atendiendo mas al efecto general que al lucimiento propio. En la 4ª. debe resignarse absolutamente á su modesto papel desempeñandole con interes y fidelidad siguiendo con el mayor cuidado á la parte ó partes principales, sin imitar de modo alguno á aquellos presuntuosos artistas que se empeñan en llamar la atencion bordando un seco acompañamiento, ejecutandolo con indiferencia ú omitiendolo enteramente.

En todos los casos lo mas esencial es tratar de penetrar la mente del autor adivinando los efectos que se propuso, ejecutandolo todo con buena fe y conciencia artistica. Tambien es muy esencial tener conocimientos de harmonia para cooperar á dár interes á ciertos acordes y poder dar libertad á la imajinacion cuando se toca á solo sin temor de incurrir en faltas graves.

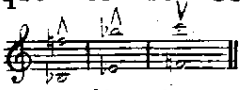
FIN DEL METODO.

APENDICE.

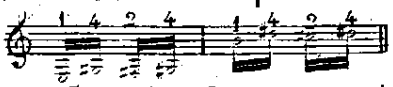
Deseando que todos puedan apreciar por si mismos las ventajas de los nuevos mecanismos inventados para perfeccionar el clarinete, se han reunido en este apendice todas aquellas noticias necesarias para que cualquiera pueda estudiarlos por si solo sin necesidad de recurrir á métodos especiales.

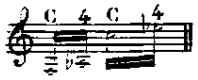
C. B.

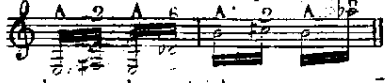
DESCRIPCION DEL CLARINETE DE ANILLOS MOVIBLES, DEL USÓ DE LAS LLAVES Y BREVE RESEÑA DE SUS VENTAJAS COMPARADO CON EL DE 13 LLAVES.

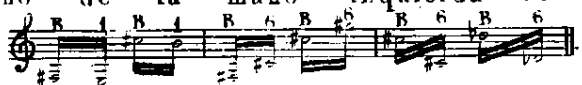
El clarinete de anillos movibles se compone de las mismas piezas que el clarinete de 13 llaves menos el barilete. Tiene 24 agugeros de lós cuales 12 estan abiertos naturalmente y se tapan con 9 dedos, y los otros 12 están tapados con llaves. Por medio de los cuatro agugeros que tiene mas este clarinete que el de 13 llaves, se han podido cambiar las posiciones de estas notas  que se llamaban de orquilla, por cuyo cambio se obtiene mas afinacion é igualdad en los sonidos y mas facilidad en muchos pasos.

Las llaves A, B, C, no son mas que unas espatulas que se comunican con las llaves 1, 2 y 3, las cuales se han marcado con letras para evitar confusion en las posiciones. La acertada combinacion de estas dobles llaves es de grande utilidad y facilita la egecucion de muchos pasos impracticables ó muy dificiles en el clarinete de 13 llaves.

Cuando se apoya el dedo pequeño de la mano izquierda sobre la llave 1 ó la llave 2, el nuevo mecanismo hace que se cierre la llave 3 sin necesidad de apoyar sobre ella el dedo pequeño de la mano derecha, y quedando libre dicho dedo se pueden ejecutar con la mayor claridad los pasos siguientes: 

Apoyando el dedo pequeño de la mano izquierda sobre la llave C se cierra la llave 3, y quedando libre el dedo pequeño de la mano derecha se pueden ligar perfectamente los pasos siguientes: 

Apoyando el dedo pequeño de la mano derecha sobre la llave A se cierran al mismo tiempo las llaves 3 y 1, y quedando libre el dedo pequeño de la mano izquierda se pueden ejecutar con comodidad los pasos siguientes: 

Apoyando el dedo pequeño de la mano derecha sobre la llave B se cierra la llave 3 y al mismo tiempo se abre la llave 2, y quedando libre el dedo pequeño de la mano izquierda se pueden ligar facilmente los pasos siguientes: 

La llave 5 se abre con el dedo anulár de la mano derecha y sirbe para trinar el *La♮* con *Si♭* graves del primer registro, *Mi♯* con *Fa♯* del segundo y el *Re♮* con *Re♯*, ó *Re♮* con *Mi♭* del tercero.

La llave **6** se abre con el dedo pequeño de la mano izquierda y sirve para lomismo que la llave **7** del clarinete de **13** llaves.

La llave **7** doble se abre con el anulár de la mano izquierda y sirve para lomismo que la llave **8** del clarinete de **13** llaves.

La llave **7** se abre con el indice de la mano derecha y produce las mismas notas que la llave **7** doble, pero se usa en distintos casos. En los pasos que contiene el ejemplo siguiente es indispensable usar esta llave.

Ejemplo

La llave **8** se abre con el indice de la mano derecha y sirbe para trinar el *Mi♭* con *Fa♮*, *Mi♮* con *Fa♯*, *Mi♯* con *Fa♯* del primer registro, el *Si♭* con *Do♮*, *Si♮* con *Do♯* á la docena superior y *Fa♯* con *Sol♯* del tercer registro.

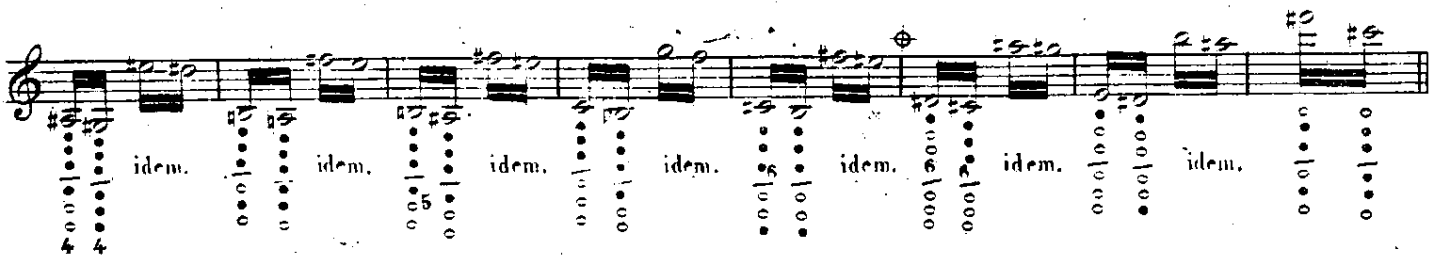
La llave **9** se abre con la **2ª** falange del dedo indice de la mano izquierda y sirbe para trinar el *Fa♮* con *Sol♮*, *Fa♯* con *Sol♯*, *Sol* con *La♭* del primer registro, y el *Do♮* con *Re♮* á la docena superior.

La llave **10** se abre con el indice de la mano izquierda y sirbe para trinar el *Sol♮* con *La♮*, *Sol♯* con *La♮* del primer registro y el *Re♮* con *Mi♭* del tercero.

La llave **11** se abre con el indice de la mano derecha y tiene el mismo uso que la llave **12** del clarinete de **13** llaves

La llave **12** se abre con el pulgar de la mano izquierda y se emplea en los mismos casos que la llave **13** del clarinete de **13** llaves.

Entre otras de las bentajas que resultan del cambio de las posiciones que se llamaban de orquilla se encuentran los trinos siguientes:



⊕ Para hacer este trino hay que resvalar el dedo índice de la mano izquierda y cerrar con él la llave que está entre este dedo y el de medio.

TABLA DE LA ESCALA CROMATICA DEL CLARINETE DE ANILLOS MOBIBLES.

BIBLIOTECA NACIONAL

El agugero del pulgar de la mano izquierda estará tapado en todas estas notas.

El agugero del pulgar debe estar abierto en estas notas.

La llave 12 debe estar abierta en adelante y el agugero del pulgar tapado.

ESCALA CROMATICA

SINONIMAS

PULGAR.

INDICE.

MEDIO.

ANULAR.

MANO IZQUIERDA.

MANO DERECHA.

Campana ó pabellon

Las llaves **1, 2, C, y 6,** se mueven con el dedo pequeño de la mano izquierda.

Las llaves **3, 4, A y B,** se mueven con el dedo pequeño de la mano derecha.

La llave **5,** se abre con el anulár de la mano derecha.

Las llaves **7, 8, 10** doble, y **11** se abren con el indice de la mano derecha.

La llave **7** doble se abre con el anulár de la mano izquierda.

Las llaves **9** y **10** se abren con el indice de la mano izquierda.

La llave **12** se abre con el pulgar de la mano izquierda y sirve para hacer las doccnas.

A. ROMERO. Metodo completo de Clarinete.

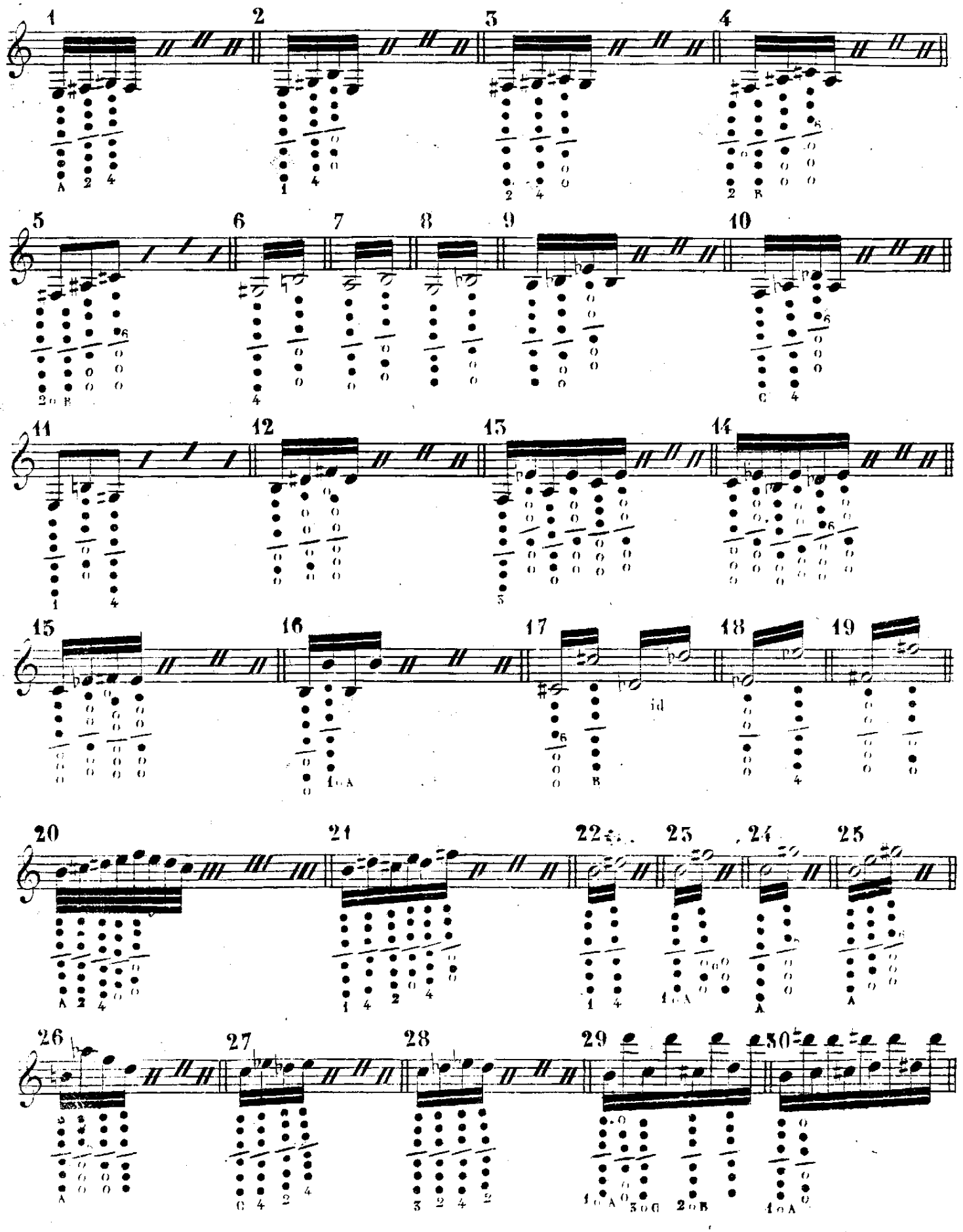
ESPLICACION DE LA TABLA CROMATICA.

Los puntos negros (●) indican los agugeros ó anillos que deben estar tapados, y los (○) los que deben estar abiertos.

Los números y letras designan las llaves que deben emplearse.

Cuando se quiera buscar la posicion de una nota no habrá que ocuparse mas que de los seis agugeros ó anillos de la parte superior del instrumento que están representados por las seis lineas orizontales, y de los numeros ó letras que designan las llaves; teniendo presente que el agugero ó anillo que está en la parte inferior y que se tapa con el dedo pulgar de la mano izquierda, deberá estar siempre tapado menos en las 7 notas siguientes y que la llave **12** debe estar cerrada en todas las notas que se encuentran cromaticamente desde hasta inclusive y abierta en todas las restantes.

Nota. La descripcion del clarinete de anillos mobibles que se halla á continuacion en este método seguida de ejercicios practicos, recomienda á qualquiera de sus grandes ventajas.

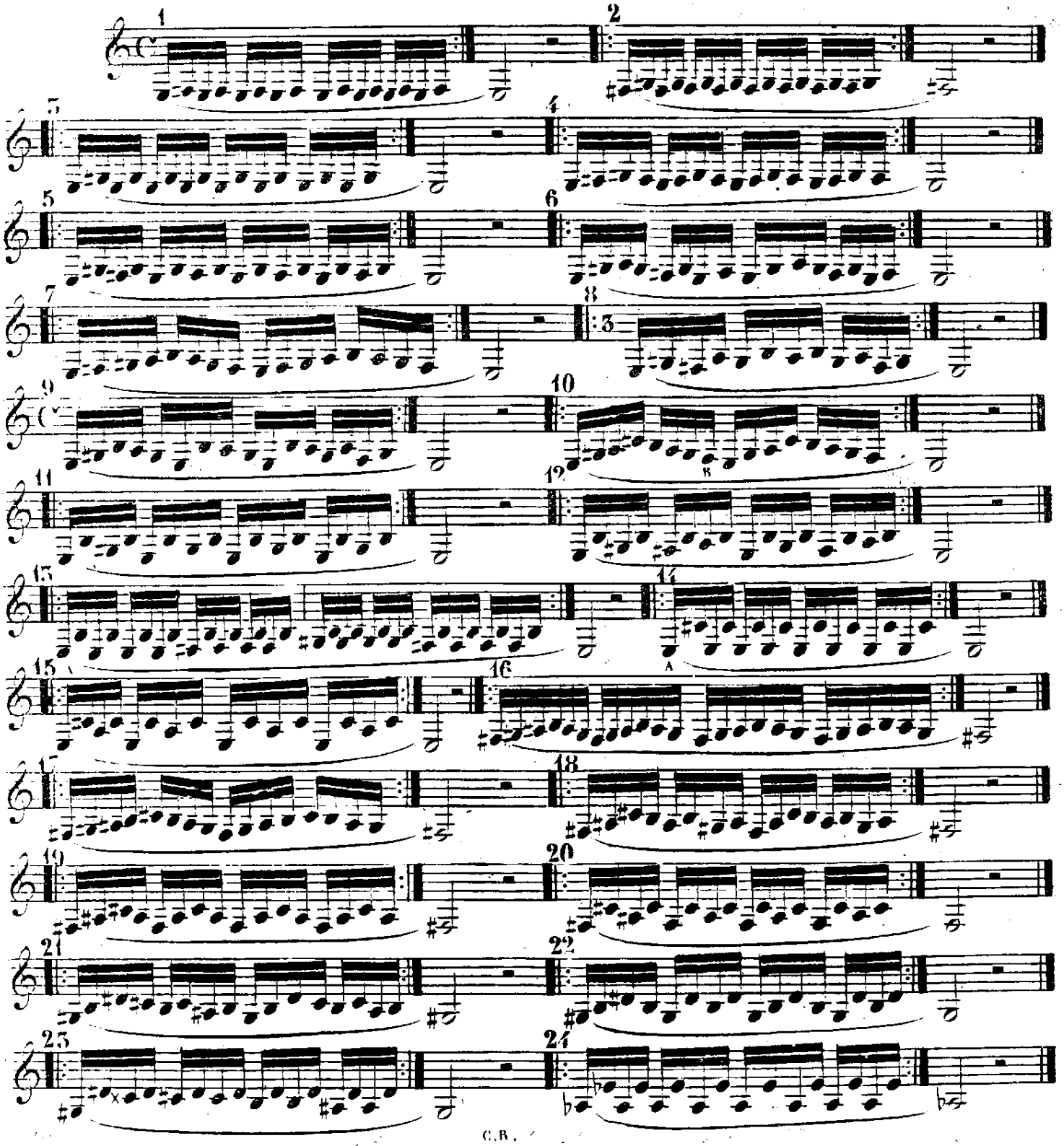

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
id
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

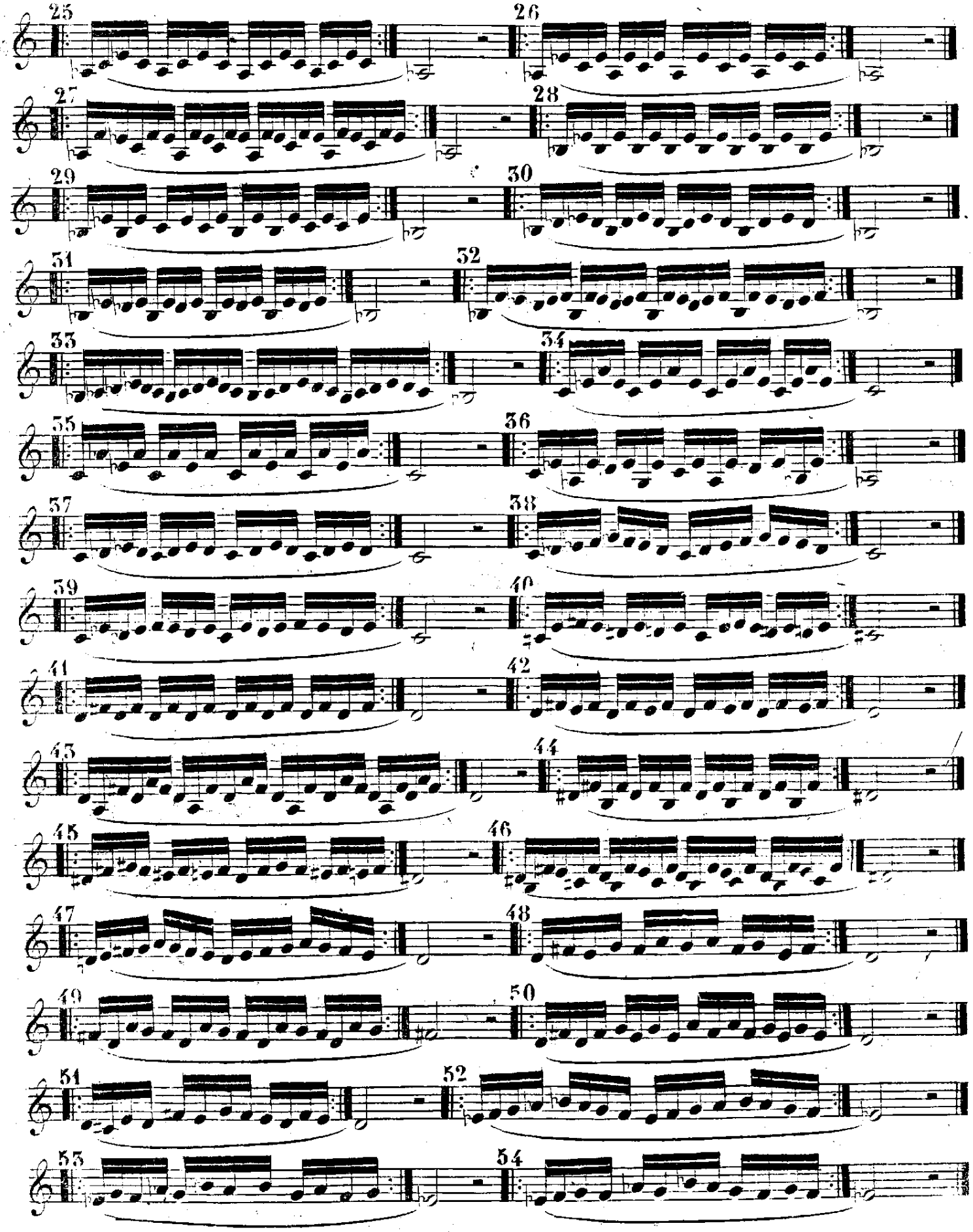
Ejercicios practicos sobre los pasages que no se hacen sino dificilmente en el clarinete de 13 llaves y que son muy sencillos y faciles en el de anillos mobibles.

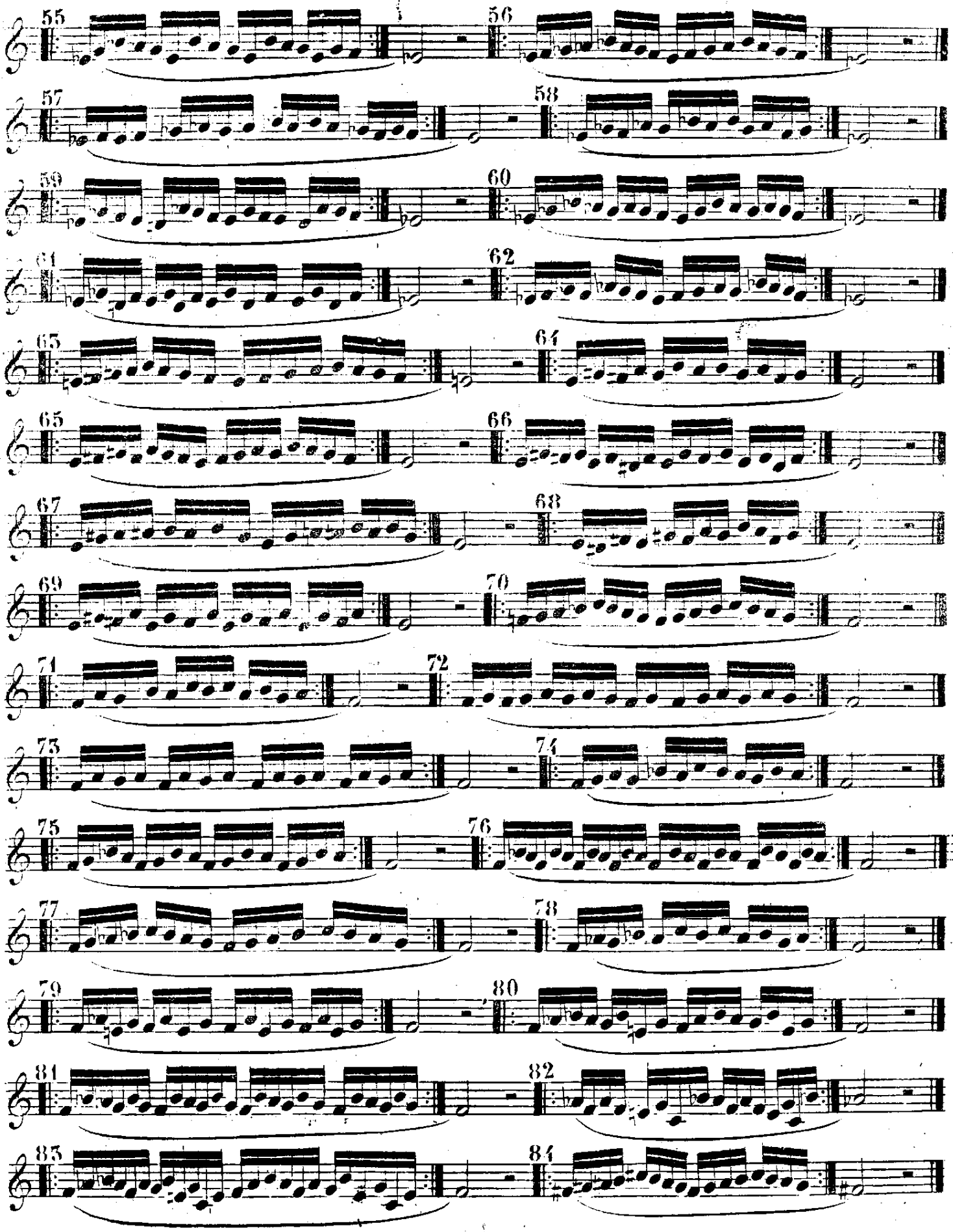
Estos ejercicios están principalmente dispuestos para ejercitar los dedos pequeños, sirben al mismo tiempo para familiarizarse con el nuevo mecanismo y son indispensables para adquirir la igualdad de los dedos.

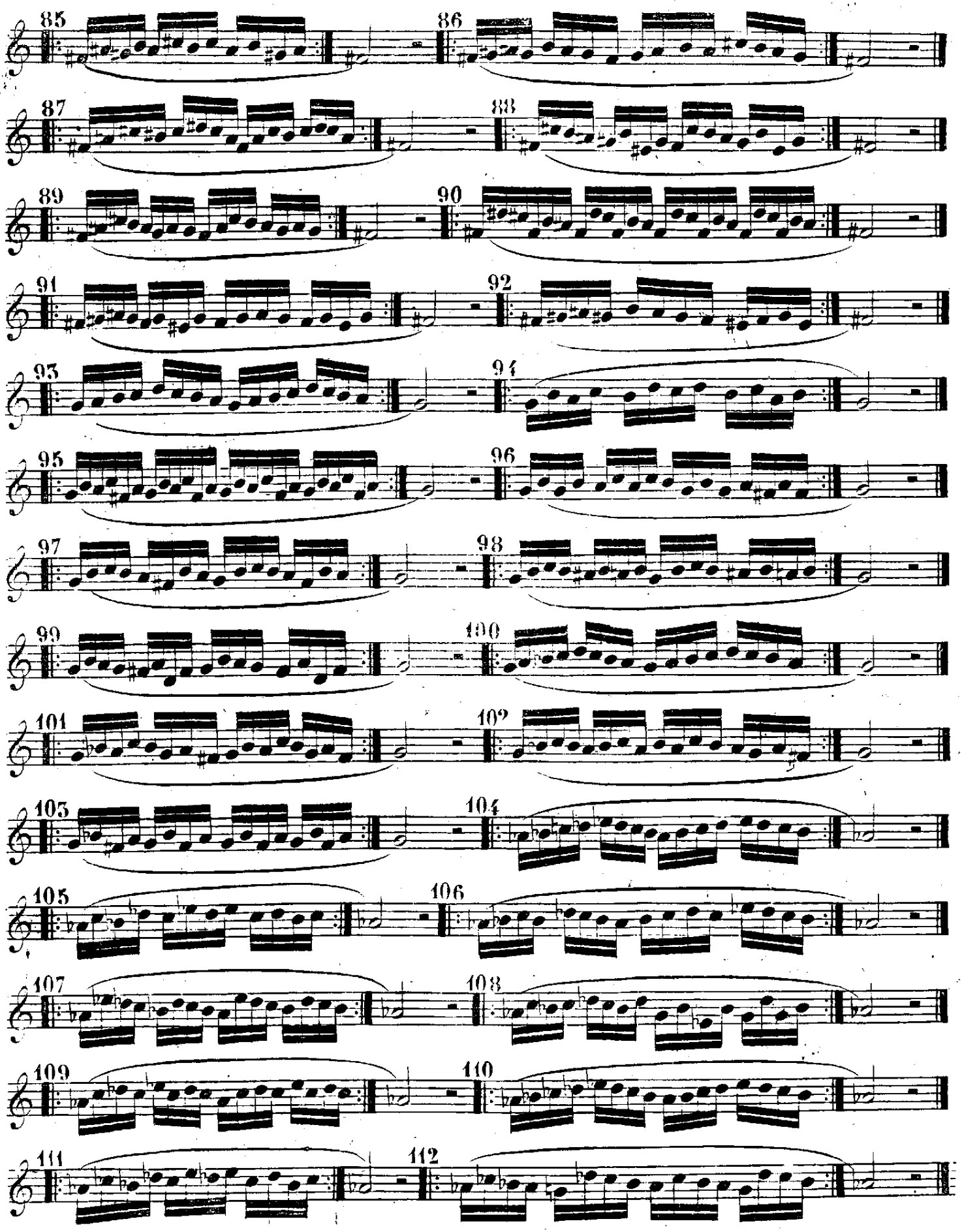
Los 33 primeros deberán ejecutarse tambien á la 12 superior, es decir abriendo la llave 12 ó la 13 de los clarinetes ordinarios.

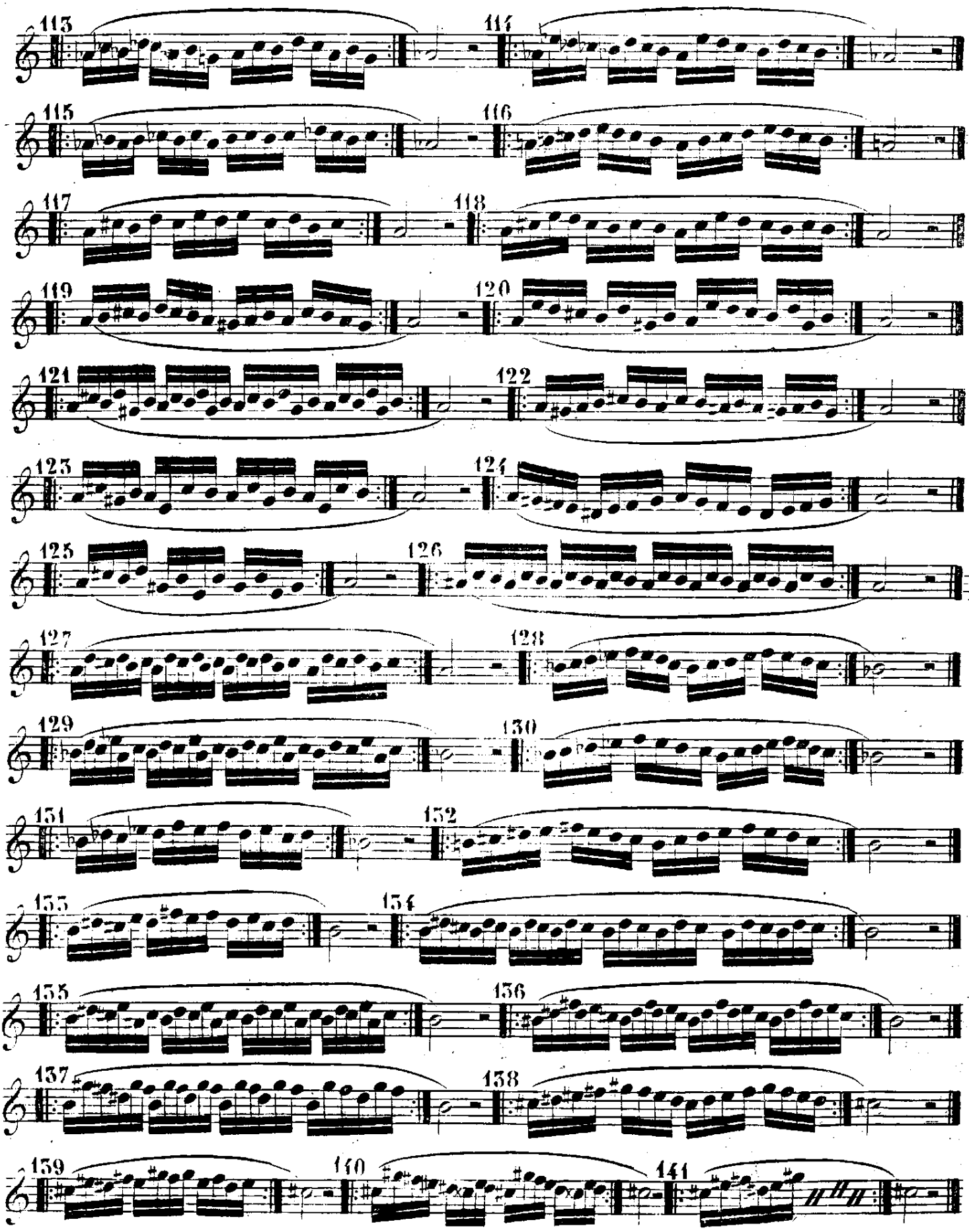
Se repetirá muchas veces cada uno de estos modelos hasta que se haga con igualdad y ligereza, ligando siempre á fin de formar bien el sonido.



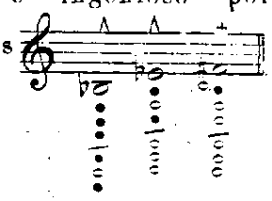
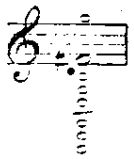

25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54


55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84


85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112

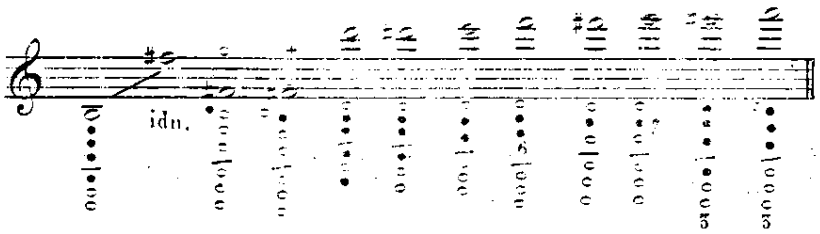

113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141

CLARINETE OMNITONICO

El clarinete omnitonico inventado por **Mr. BUFFET CRAMPON** es de un mecanismo sencillo é ingenioso por medio del cual se obtienen llenas y sonoras las notas siguientes  las cuales son muy desagradables en el clarinete de **13** llaves. Además la llave **6** que tanto complicava la ejecucion de muchos pasages se abre por medio de los anillos sin necesidad de emplear el dedo pequeño de la mano derecha, y el  sale bien afinado y sonoro sin el ansilio de la llave **9**.

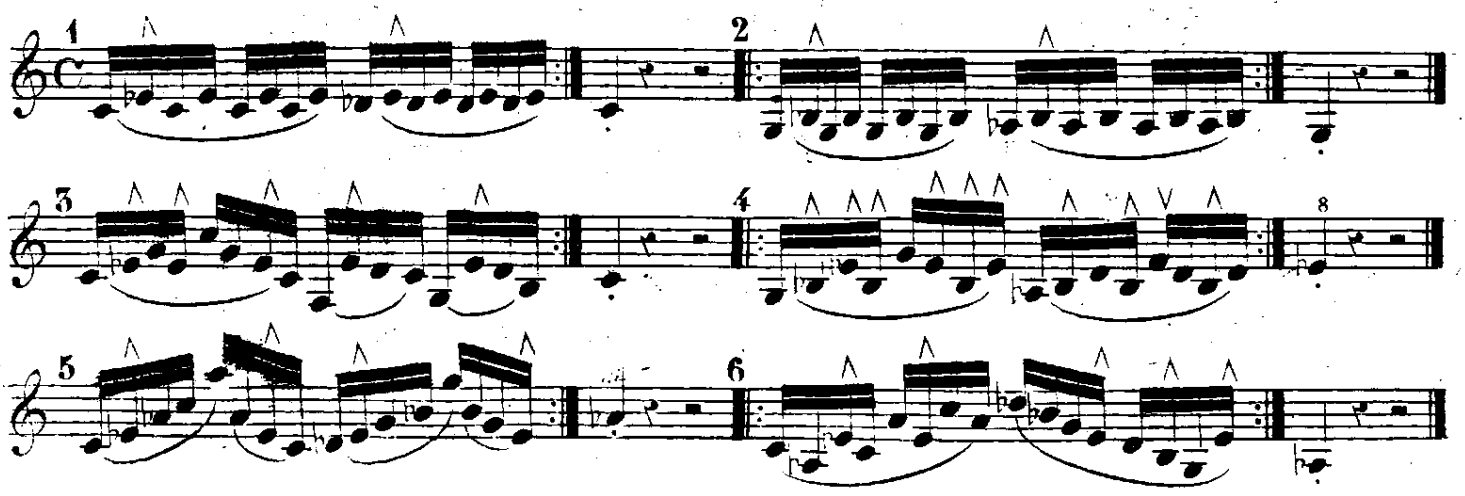
En las notas altas hay algunos ligeros cambios de posiciones que hacen su ejecucion mas facil y su afinacion mas esacta.

TABLA de las notas cuyas posiciones se diferencian aunque poco del clarinete de **13** llaves.

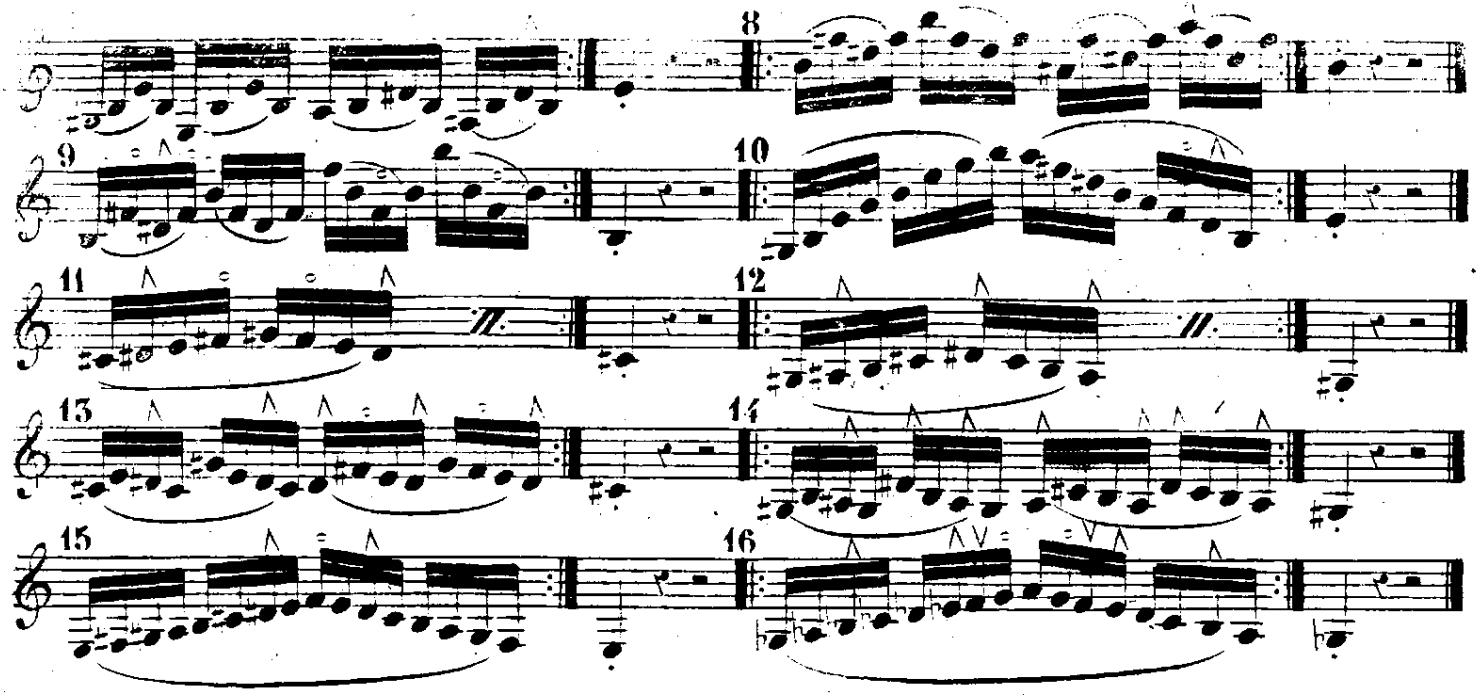


Por la simple vista de la tabla anterior se comprenderá que los que ya tocan el clarinete de **13** llaves pueden tocar el clarinete omnitonico con solo hacer algunos dias de estudio y ganarán mucho en afinacion y facilidad como se ve en los pasos siguientes.

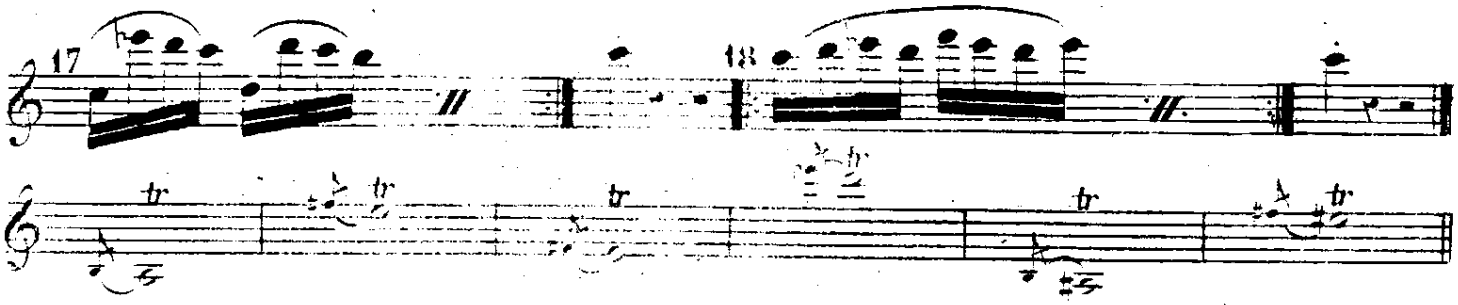
COLECCION de pasages muy dificiles ó imperfectos en el clarinete de **13** llaves y faciles y afinados en el omnitonico.



C. B.

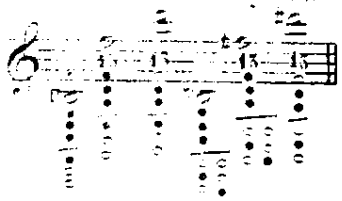


Los pasos siguientes se ejecutarán con las posiciones que se indican en la tabla de la página anterior.



Los dos últimos trinos se hacen con el dedo del medio de la mano derecha abriendo y cerrando con él la llavecita que está sobre el segundo anillo.

CLARINETE LEFEVRE

Mr. Lefevre cuya reputación es bien conocida acaba de inventar un clarinete de anillos mobibles al que ha dado un mismo modo en el que en la mano izquierda las posiciones del de 13 llaves se obtiene igualdad y afinación en todas las notas y en la mano derecha con el solo cambio que presentan las notas siguientes  se obtienen las misma cualidades y además una gran facilidad en multitud de pasages de trinos.

NOTA. Tanto los que ya toquen el clarinete de 13 llaves como los que empiecen á aprender pueden adoptar el clarinete de anillos mobibles el **omnitonico** ó el de Lefevre y hacer su estudio por este metodo sin mas que enterarse bien de las esplicaciones de aquel á que se dediquen y hacer las notas con las posiciones que á cada uno le pertenecen.

FIN

C. B.

BIBLIOTECA NACIONAL