



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el *Grand Duo Concertant* de Weber

Trabajo fin de grado

Alumna: Moira Colace Vañó

Director del TFG: Joan Esteve Sayas

Cotutor del TFG: Francisco José García Verdú

Especialidad: Pedagogía (Clarinete)

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado se enmarca en el ámbito de la pedagogía del clarinete y tiene como objetivo principal el análisis comparativo de dos métodos fundamentales en la literatura clarinetística: el *Méthode de Clarinette* (1802) de Jean-Xavier Lefèvre y el *Método completo para clarinete* (1845) de Antonio Romero y Andía. A partir de este estudio, se desarrolla una propuesta pedagógica aplicada al *Grand Duo Concertant*, Op. 48, de Carl Maria von Weber, con la finalidad de ofrecer una herramienta útil para la enseñanza instrumental contemporánea.

En primer lugar, el trabajo aborda un marco teórico centrado en la evolución histórica y organológica del clarinete entre los siglos XVIII y XIX. Este apartado permite contextualizar tanto los métodos analizados como las exigencias interpretativas del repertorio elegido.

A continuación, se realiza un estudio detallado de cada método, analizando su contexto histórico, estructura y planteamientos pedagógicos, con especial atención al tratamiento del sonido y la articulación. Posteriormente, se desarrolla una comparativa entre ambos métodos, en la que se examinan sus similitudes, diferencias, aportaciones y posibles limitaciones, así como su influencia en la interpretación del repertorio de Weber.

Como parte central del trabajo, se diseña una guía metodológica aplicada al *Grand Duo Concertant*, estructurada en distintos bloques enfocados en la optimización del sonido y el control de la articulación en los tres movimientos de la obra.

Finalmente, se presentan los resultados de la aplicación metodológica, así como las conclusiones derivadas del estudio, incluyendo las dificultades encontradas durante el proceso de implementación y posibles líneas futuras de investigación en el ámbito de la pedagogía del clarinete y el análisis de los métodos históricos.

Palabras clave: pedagogía del clarinete; Jean-Xavier Lefèvre; Antonio Romero y Andía; análisis comparativo; articulación; sonoridad; *Grand Duo Concertant*, Op. 48; Carl Maria von Weber

RESUM

El present Treball de Fi de Grau s'emmarca en l'àmbit de la pedagogia del clarinet i té com a objectiu principal l'anàlisi comparativa de dos mètodes fonamentals en la literatura clarinetística: el Méthode de Clarinette (1802) de Jean-Xavier Lefèvre i el Método completo para clarinete (1845) d'Antonio Romero y Andía). A partir d'aquest estudi, es desenvolupa una proposta pedagògica aplicada al Grand Duo Concertant, Op. 48, de Carl Maria von Weber, amb la finalitat d'oferir una eina útil per a l'ensenyança instrumental contemporània.

En primer lloc, el treball aborda un marc teòric centrat en l'evolució històrica i organològica del clarinet entre els segles XVIII i XIX. Aquest apartat permet contextualitzar tant els mètodes analitzats com les exigències interpretatives del repertori triat.

A continuació, es realitza un estudi detallat de cada mètode, analitzant-ne el context històric, l'estructura i els plantejaments pedagògics, amb una atenció especial al tractament del so i l'articulació. Posteriorment, es desenvolupa una comparativa entre els dos mètodes, en la qual s'examinen les seues similituds, diferències, aportacions i possibles limitacions, així com la seua influència en la interpretació del repertori de Weber.

Com a part central del treball, es dissenya una guia metodològica aplicada al Grand Duo Concertant, estructurada en diferents blocs de treball enfocats en l'optimització del so, i el control de, l'articulació en els tres moviments de l'obra.

Finalment, es presenten els resultats de l'aplicació metodològica, així com les conclusions derivades de l'estudi, incloent-hi les dificultats trobades durant el procés d'implementació i possibles línies futures d'investigació en l'àmbit de la pedagogia del clarinet i l'anàlisi de mètodes històrics.

Paraules clau: pedagogia del clarinet; Jean-Xavier Lefèvre; Antonio Romero y Andía; anàlisi comparativa; articulació; so; Grand Duo Concertant, op. 48; Carl Maria von Weber.

ABSTRACT

This Bachelor's Thesis is framed within the field of clarinet pedagogy and aims to conduct a comparative analysis of two key historical clarinet methods: Méthode de Clarinette (1802) by Jean-Xavier Lefèvre and Método completo para clarinet (1845) by Antonio Romero y Andía. Based on this study, a pedagogical proposal is developed for Carl Maria von Weber's Grand Duo Concertant, Op. 48, with the purpose of providing a practical teaching resource for contemporary instrumental instruction.

The theoretical framework addresses the historical and organological evolution of the clarinet between the late eighteenth and nineteenth. This contextualization supports the analysis of both methods and the interpretative demands of the selected repertoire.

Each method is examined in detail, focusing on its historical context, structure, and pedagogical approach, with special attention to sound production and articulation. A comparative analysis is then carried out, highlighting similarities, differences, pedagogical contributions, and limitations, as well as their relevance to the performance practice of Weber's work.

The core of the study consists of the design of a methodological guide for the Grand Duo Concertant, structured into practice blocks focused on sound optimization and articulation control across the three movements of the piece.

Finally, the study presents the results of the methodological application, together with conclusions regarding its pedagogical implementation, encountered challenges, and possible future lines of research in clarinet pedagogy and historical method analysis.

Keywords: *clarinet pedagogy; Jean-Xavier Lefèvre; Antonio Romero y Andía; comparative analysis; articulation; sound production; Grand Duo Concertant, Op. 48; Carl Maria von Weber.*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera expresar mi agradecimiento a mi tutor y profesor de clarinete Joan Esteve, por su orientación, apoyo y dedicación a lo largo de estos cuatro años. Asimismo, me gustaría agradecer a mi cotutor Francisco José, por su gran ayuda, así como sus valiosas aportaciones y sugerencias durante la elaboración de este TFG.

Agradezco también al CSMA y a todo su profesorado por la formación recibida a lo largo de estos años. En especial a Jose Personat, por transmitirme su gran vocación e interés por la pedagogía.

A mis padres, por darme la oportunidad de estudiar esta carrera tan bonita, por su amor incondicional y por creer en mí incluso cuando yo dudaba.

A Milán, por toda la gente que allí he conocido y por su conservatorio, por ayudarme a amar un poquito más la música. Especialmente a Aitana, por inspirarme, hacerme crecer y brindarme siempre su confianza y cariño.

A mis compañeros/as y amigos/as por su apoyo y por los momentos compartidos durante esta etapa académica.

A mi profesor del Grado Profesional, Samuel, gracias por impulsarme a continuar mis estudios y por confiar en mí sin dudarlo.

Gracias a todas las personas que han formado parte de mi camino a lo largo de estos años y que, de una forma u otra, han contribuido a mi crecimiento personal y académico. Sin ellas, este trabajo no habría sido posible.

Gracias.

INDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

- TFG (Trabajo fin de grado)
- CSMA (Conservatorio Superior de Música de Alicante)
- c. (compás)
- cc. (compases)
- p. (página)
- pp. (páginas)
- Op. (opus)
- b: bemol
- *f: forte*
- *p: piano*
- *pp: pianissimo*
- *mf: mezzo forte*
- ed. (edición)

Moira Colace Vañó

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.	Objetivos.....	2
1.2.	Estado de la cuestión	3
1.3.	Justificación	5
1.4.	Metodología y procedimiento.....	6
2.	MARCO TEÓRICO	9
2.1.	Evolución Histórica y Organológica del Clarinete (1760-1830).....	9
3.	MÉTODOS	15
3.1.	Método Lefèvre 1802	15
3.2.	Método Romero 1845/1959.....	26
3.3.	Comparativa	40
4.	GRAND DUO CONCERTANT OP. 48	43
4.1.	Introducción.....	43
4.2.	Carl Maria von Weber	45
5.	PROPUESTA DE APLICACIÓN PRÁCTICA: guía metodológica para el <i>Grand Duo Concertant</i> Op. 48 de C. M. von Weber	49
5.1.	Introducción a la propuesta.....	49
5.2.	Objetivos de la aplicación.....	50
5.3.	Bloque I: optimización, emisión y control del sonido.....	51
5.4.	Bloque II: flexibilidad, ligereza y velocidad de la articulación.....	58
5.5.	Resultados y conclusiones de la aplicación.....	67
6.	CONCLUSIONES.....	71
6.1.	Dificultades de implementación	72

6.2.	Líneas futuras de investigación	74
7.	BIBLIOGRAFÍA	77
8.	ANEXOS	81
9.	ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS	91

1. INTRODUCCIÓN

En el presente Trabajo de Fin de Grado se estudian dos de los métodos más relevantes de la literatura para clarinete, profundizando especialmente en cuestiones relacionadas con la articulación y la producción sonora. Los métodos seleccionados son *Méthode de Clarinette* (1802) de Jean-Xavier Lefèvre y *Método completo para clarinete* (1845) de Antonio Romero y Andía. Asimismo, se desarrollará una propuesta pedagógica aplicada al estudio del *Grand Duo Concertant, Op. 48*, de Carl Maria von Weber.

En primer lugar, se abordará la organología del clarinete en los periodos correspondientes tanto a los métodos estudiados como a la obra de Weber. En relación con la sonoridad, se tratarán aspectos como la columna de aire, la presión, la resonancia y la embocadura, entre otros. Del mismo modo, se analizará la influencia del material del instrumento, así como el trabajo de afinación y control dinámico.

Por otro lado, se estudiará el concepto y la función musical de la articulación, así como sus diferentes tipos, tomando como referencia las explicaciones presentes en los métodos seleccionados. También se prestará atención a la coordinación entre lengua, aire y dedos, además de a los recursos y ejercicios orientados al desarrollo de una correcta técnica de estudio.

Para el análisis y comparación de los métodos elegidos, se tendrán en cuenta aspectos como la progresión pedagógica de cada uno, sus ejercicios y su enfoque técnico y expresivo. Asimismo, se estudiarán las posibles limitaciones o carencias en el tratamiento de estos contenidos.

La propuesta pedagógica, correspondiente a la parte práctica del trabajo, consistirá en la aplicación de las conclusiones obtenidas del análisis previo al estudio del *Grand Duo Concertant* de Weber. Para ello, se elaborará una guía metodológica destinada a facilitar un estudio profundo y estructurado de la obra.

Finalmente, se expondrán las conclusiones derivadas de la investigación, las posibles dificultades de implementación y diversas líneas futuras de estudio e investigación.

1.1. Objetivos

Objetivo principal

Analizar los planteamientos pedagógicos presentes en los métodos de clarinete de Jean-Xavier Lefèvre y Antonio Romero y Andía, con el propósito de elaborar una guía metodológica aplicable al estudio e interpretación del *Grand Duo Concertant*, Op. 48, de Carl Maria von Weber, que pueda servir como recurso didáctico para docentes y estudiantes de clarinete.

Objetivos secundarios

1. Estudiar el tratamiento pedagógico de la articulación y la producción sonora en los métodos de Lefèvre y Romero. Se compararán los enfoques didácticos, técnicos y progresivos presentes en ambos métodos, identificando semejanzas, diferencias y aportaciones pedagógicas.

Hipótesis: se hipotetiza que el método de Antonio Romero (1845) presentará planteamientos pedagógicos y exigencias técnicas más complejos que el de Lefèvre (1802), como consecuencia directa de la evolución organológica y el aumento del número de llaves del instrumento entre ambos periodos.

2. Analizar la vigencia y las posibles limitaciones de estos métodos históricos en relación con las necesidades interpretativas y educativas actuales.

Hipótesis: se plantea que los ejercicios técnicos propuestos en los métodos de Lefèvre y Romero resultan suficientes y de gran utilidad por sí mismos para abordar el estudio del *Grand Duo Concertant*, Op. 48, demostrando que la sistematización de estos principios históricos en una guía metodológica ofrece recursos plenamente vigentes y transferibles a la práctica docente contemporánea.

3. Identificar recursos técnicos y estrategias de estudio transferibles a la enseñanza contemporánea del clarinete.

Hipótesis: se hipotetiza que la mayoría de los recursos que ambos libros ofrecen serán transferibles a la enseñanza actual de este instrumento, a pesar de los cambios organológicos.

4. Diseñar una guía metodológica que pueda servir de orientación pedagógica para el estudio del *Grand Duo Concertant* de Weber, basada en los principios y conclusiones obtenidos del análisis realizado.

Hipótesis: se plantea que, partir de la información proporcionada, se podrá diseñar una guía pedagógica lo suficientemente gradual y con el ajuste necesario para que el estudiante aborde la obra.

1.2. Estado de la cuestión

1.2.1. Contextualización organológica, pedagógica y analítica

La investigación actual en torno al clarinete del siglo XIX y a su evolución técnica y pedagógica dispone de una base bibliográfica sólida que permite abordar con rigor el análisis de los principales métodos históricos.

Desde una perspectiva organológica e histórica, los trabajos de Albert R. Rice (2007) y Eric Hoeprich (2008) resultan fundamentales para comprender la evolución del clarinete en el periodo clásico y romántico. Rice analiza en *The Clarinet in the Classical Period* los cambios mecánicos del instrumento y su impacto en las posibilidades técnicas del intérprete, mientras que Hoeprich aporta una visión comparativa de las distintas escuelas europeas, permitiendo contextualizar las divergencias pedagógicas entre tradiciones nacionales. Para comprender las bases técnicas de los métodos de Lefèvre y Romero, resulta imprescindible partir del marco conceptual que fijan estas aportaciones.

En relación con la escuela francesa, el *Méthode de Clarinette* (1802) ha sido objeto de estudio desde una perspectiva histórica y pedagógica en trabajos como los de Catherine Crisp (2016), quien analiza su contexto de creación, su función dentro del Conservatorio de París y su relación con la evolución del clarinete clásico. Estas investigaciones permiten

comprender no solo el contenido del método, sino también su dimensión institucional y su influencia en la configuración de una tradición pedagógica europea.

En el ámbito de la tradición española, la figura de Antonio Romero y Andía ha sido estudiada principalmente desde enfoques históricos y biográficos. Autores como Francisco José Fernández Vicedo (2010) ofrecen una panorámica general del clarinete en España, mientras que José Luis Veintimilla Bonet (2002) profundiza en la biografía musical de Romero y su relevancia en el contexto nacional. Por su parte, Luis Ángel Peñalver (2011) realiza un análisis técnico comparativo del método de Romero, destacando sus aportaciones pedagógicas y su evolución respecto a modelos europeos anteriores. Estas investigaciones permiten evidenciar la importancia del método de Romero no solo como documento histórico, sino como sistema pedagógico.

Asimismo, la literatura existente ha abordado de forma más general la relación entre los métodos históricos y la interpretación del repertorio. En este sentido, el trabajos de Pamela Weston (1971) y John P. Newhill resultan relevantes para contextualizar la interpretación de Carl Maria von Weber y su *Grand Duo Concertant*, así como para comprender la evolución del estilo interpretativo en el clarinete. De manera complementaria, Catherine Wood (1972) aporta una perspectiva crítica sobre las distintas ediciones de la obra, señalando variaciones editoriales que afectan directamente a la articulación y a la concepción interpretativa.

Asimismo, no se ha encontrado una línea de investigación que vincule de manera explícita dicho análisis comparativo con la aplicación práctica al *Grand Duo Concertant*, Op. 48 de Weber, entendida como caso de estudio para valorar la suficiencia pedagógica de ambos sistemas en la enseñanza contemporánea del clarinete.

En este contexto, el presente trabajo se sitúa en la intersección entre el análisis histórico-pedagógico y la práctica instrumental, con el objetivo de profundizar en la evolución, estructura y contenidos de ambos métodos, y valorar su aplicabilidad en la enseñanza contemporánea del clarinete.

Características de la enseñanza actual del clarinete

En la actualidad, la didáctica del clarinete ha evolucionado hacia un planteamiento más amplio que el modelo tradicional basado únicamente en la mecanización técnica. El proceso

formativo se centra en el desarrollo completo del estudiante, combinando la adquisición de habilidades técnicas con la comprensión musical y el uso adecuado del cuerpo como parte del instrumento. La respiración, la relajación y la búsqueda de un sonido de calidad constituyen el punto de partida sobre el que se construye la técnica (Muñoz Muñoz, 2009).

Además, se fomenta un aprendizaje activo en el que el alumnado entiende cómo estudiar y adquiere herramientas para analizar y solucionar sus propias dificultades. Esto favorece una práctica más eficaz.

Otro aspecto relevante es la utilización del repertorio desde fases iniciales como medio para desarrollar la sensibilidad musical, la escucha y la capacidad expresiva, evitando separar la técnica de la interpretación. La enseñanza también tiende a adaptarse a las características individuales de cada estudiante respetando su ritmo de aprendizaje y sus particularidades físicas.

Además, podemos nombrar la incorporación de recursos tecnológicos, como pueden ser grabaciones, que facilitan el estudio y la autoevaluación formando intérpretes más autónomos.

Por último, en cuanto a los métodos de estudio, podríamos decir que se siguen utilizando como material de referencia, pero la pedagogía ha evolucionado hacia planteamientos más flexibles. Los profesores ya no siguen un único método cerrado, sino que seleccionan y adaptan ejercicios de diversas fuentes según las necesidades del alumnado. Se integran principios metodológicos como la progresión por objetivos, el aprendizaje significativo, la práctica reflexiva y la atención individualizada. De este modo, los métodos pedagógicos actuales no se entienden como manuales rígidos, sino como herramientas abiertas que el docente combina con conocimientos científicos sobre el funcionamiento del instrumento y con estrategias didácticas modernas. El objetivo final es lograr un equilibrio entre la tradición metodológica y las necesidades formativas del siglo XXI.

1.3. Justificación

La investigación en pedagogía del clarinete ha puesto de relieve en los últimos años la importancia de revisar las fuentes metodológicas históricas no solo como documentos de

referencia, sino como sistemas pedagógicos susceptibles de análisis crítico y aplicación en la enseñanza contemporánea. En este contexto, los métodos del siglo XIX constituyen un material fundamental para comprender la evolución de la técnica instrumental y de los principios didácticos que han configurado la formación del clarinetista.

El presente trabajo se justifica en la necesidad de profundizar en el conocimiento de dos métodos especialmente representativos de este proceso evolutivo atendiendo no solo a su contenido original, sino también a sus distintas ediciones, revisiones y transformaciones a lo largo del tiempo. Esta aproximación permite observar cómo ambos sistemas pedagógicos se han ido adaptando a las exigencias técnicas e interpretativas de cada contexto histórico.

Asimismo, se detecta la necesidad de valorar en qué medida estos métodos pueden considerarse una base suficiente para la enseñanza actual del clarinete, especialmente en relación con la articulación, la producción sonora y el desarrollo técnico progresivo del instrumentista. En este sentido, resulta pertinente analizar si los ejercicios y planteamientos que proponen ofrecen recursos adecuados para abordar repertorios de mayor exigencia, como el *Grand Duo Concertant*, o si presentan limitaciones en su aplicabilidad pedagógica contemporánea.

Por ello, este trabajo combina el análisis descriptivo y comparativo de ambos métodos con una aplicación práctica orientada a la transferencia de sus contenidos al estudio de la obra mencionada. De este modo, se pretende no solo dar a conocer y sistematizar estos materiales pedagógicos, sino también evaluar su vigencia, su grado de completitud y su utilidad real dentro de la enseñanza actual del clarinete.

1.4. Metodología y procedimiento

La metodología empleada en este trabajo se enmarca en un enfoque cualitativo de carácter analítico-descriptivo, basado principalmente en el análisis documental y el estudio comparativo de fuentes primarias y secundarias. Este tipo de enfoque resulta adecuado cuando el objetivo es interpretar, contextualizar y poner en relación materiales históricos y pedagógicos, tal y como señalan autores como John W. Creswell (2014), quien destaca la utilidad de los diseños cualitativos para el estudio profundo de fenómenos educativos

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

complejos, y Michael Quinn Patton (2015), que subraya el valor del análisis cualitativo en la comprensión de procesos formativos y prácticas pedagógicas.

El procedimiento de investigación se ha estructurado en varias fases. En primer lugar, se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica y documental centrada en fuentes organológicas, históricas y pedagógicas relacionadas con el clarinete del siglo XIX, así como en estudios sobre interpretación históricamente informada. Esta fase ha permitido establecer el marco teórico de referencia y contextualizar los métodos de Lefèvre y Romero dentro de su entorno histórico y técnico.

En una segunda fase, se ha realizado un análisis detallado de las fuentes primarias, concretamente del *Méthode de Clarinette* de Jean-Xavier Lefèvre y del *Método completo para clarinete* de Antonio Romero y Andía, incluyendo el estudio de sus distintas ediciones y revisiones. Este análisis ha seguido criterios de análisis de contenido cualitativo, atendiendo a categorías como la articulación, la producción sonora, la progresión técnica y la estructura pedagógica, siguiendo las propuestas metodológicas de Bardin (2016) en el análisis de contenido.

Posteriormente, se ha desarrollado un análisis comparativo entre ambos métodos con el objetivo de identificar similitudes, diferencias y posibles evoluciones en sus planteamientos pedagógicos. Finalmente, los resultados obtenidos han sido aplicados de manera práctica al *Grand Duo Concertant*, Op. 48 de Carl Maria von Weber, mediante la elaboración de una guía metodológica orientada a la transferencia didáctica de los contenidos analizados al repertorio instrumental.

2. MARCO TEÓRICO

De acuerdo con las investigaciones de Albert Rice (2007) la génesis del clarinete se atribuye tradicionalmente al constructor de Núremberg Johann Christoph Denner (1655–1707). La fuente documental primaria que respalda esta tesis es la biografía escrita por Johann Gabriel Doppelmayr (1730), quien señala que, a comienzos del siglo XVIII, Denner desarrolló un nuevo instrumento de viento denominado «clarinete», además de perfeccionar el *chalumeau*. No obstante, Rice (2007) subraya la ambigüedad cronológica de este hito; aunque autores posteriores como C.G. Murr (1778) sugieren el año 1690, la falta de evidencia documental definitiva impide fijar una fecha exacta, situando la invención en un arco temporal incierto entre finales del siglo XVII y el inicio del XVIII.

2.1. Evolución Histórica y Organológica del Clarinete (1760-1830)

2.1.1. Desarrollo cronológico y expansión geográfica

El clarinete barroco, caracterizado por poseer apenas dos o tres llaves, tuvo una presencia significativa en centros de fabricación de Alemania, Bélgica, Austria, Francia y la República Checa. Aunque su uso principal se extendió hasta 1760, su empleo pervivió en ámbitos militares y aficionados hasta los albores del siglo XIX. No obstante, el periodo comprendido entre 1750 y 1760 marcó un punto de inflexión gracias a la estrecha colaboración entre constructores, intérpretes y compositores, lo que permitió la transición hacia el clarinete clásico.

Este nuevo modelo, más versátil, incorporó inicialmente cuatro llaves en Francia, evolucionando posteriormente a cinco y seis llaves en Inglaterra y Alemania. Para la década de 1770, el clarinete clásico se había difundido por toda Europa y América, alcanzando regiones de Asia y Sudáfrica hacia el año 1800 (Rice, 2007).

2.1.2. Características técnicas del clarinete clásico

Desde un punto de vista organológico, el clarinete clásico se define como un instrumento de viento madera con un tubo mayoritariamente cilíndrico, de lengüeta simple y concebido desde su origen como un instrumento transpositor.

Entre 1760 y 1830, la madera de boj (*Buxus sempervirens*) fue el material predominante debido a su sonoridad dulce y expresiva. A partir de 1830, se introdujeron maderas más densas como el granadillo africano y el cocus, que ofrecían un timbre más brillante y pleno, estandarizándose hacia 1860. El grosor de las paredes del tubo también desempeñaba un papel acústico crucial: paredes más gruesas tendían a generar un sonido más grave y apagado, mientras que las delgadas favorecían la agudeza.

El diseño interno o taladro presentaba un ensanchamiento cónico en los extremos para controlar la afinación. La extensión del instrumento se divide tradicionalmente en cuatro registros: *chalumeau* (Mi₂ a Sib₃), intermedio o de garganta (Sol₃, Sol#₃, La₃, Sib₃), clarín o *clarinetto* (Si₃ a Do₅) y extremo (Do#₅ hacia arriba). El principal reto de los constructores de los siglos XVIII y XIX consistía en ajustar las «doceavas» entre los registros *chalumeau* y *clarín*, lo que requería modificaciones precisas en la sección transversal del tubo (Rice, 2007).

2.1.3. Innovación en el sistema de llaves y secciones

A finales del siglo XVIII, el clarinete de cinco llaves se consolidó como el modelo estándar. Sin embargo, las crecientes exigencias de compositores románticos como Carl Maria von Weber y Ludwig Spohr impulsaron una aceleración en la innovación técnica entre 1810 y 1830.

Las llaves, fabricadas en latón o mediante fundición, incorporaban almohadillas de cuero selladas con goma laca. Un avance fundamental fue la transición de los bloques de madera integrados en el cuerpo hacia el uso de pilares metálicos atornillados, lo que mejoró la estabilidad y la precisión del mecanismo.

Divisiones del cuerpo: para optimizar la fabricación y facilitar la instalación de llaves, el instrumento pasó de tener cuatro secciones a seis: boquilla, barrilete, cuerpo superior, cuerpo inferior y campana.

En 1811, Iwan Müller revolucionó el instrumento con su clarinete de trece llaves, diseñado para ejecutar todas las tonalidades sin necesidad de los tradicionales *corps de rechange* (secciones intercambiables para cambiar la afinación de Sib a La o Do). Müller introdujo,

*De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para
clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.*

además, las almohadillas elásticas y las abrazaderas de metal, lo que sentó las bases del clarinete moderno junto a otros fabricantes como Simiot o Janssen (Rice, 2007).

2.1.4. Síntesis de la evolución técnica

La historia del clarinete no es un proceso lineal, sino una interacción continua entre tecnología y necesidad musical. El rediseño de las boquillas, el aumento del tamaño de los agujeros tonales y la experimentación con el calibre del tubo durante las primeras décadas del siglo XIX permitieron que el instrumento ganara la potencia y proyección necesarias para la orquesta romántica. Como indica Rice (Rice, 2007, p. 247), estudiar el clarinete clásico implica comprender una transformación constante donde los cambios sociales y la innovación individual de los intérpretes redefinieron las posibilidades físico-acústicas del instrumento.

2.1.5. El clarinete en las diferentes épocas

El clarinete de Jean Xavier Lefèvre (sistema de 6 llaves)

El modelo defendido por Lefèvre en su *Méthode de Clarinette* (1802) representa la culminación del clarinete clásico francés. Según Tunison (2019), la aportación de la sexta llave (*do#3* o *sol#4*) por parte de Lefèvre no fue solo una mejora técnica, sino una necesidad pedagógica para dotar al instrumento de una mayor agilidad en tonalidades con alteraciones.

En cuanto a sus características técnicas, este instrumento (mayoritariamente en madera de boj) dependía de las digitaciones cruzadas o «de horquilla» para obtener la escala cromática. Este sistema mantenía una fuerte desigualdad tímbrica entre las notas, lo que obligaba al intérprete a un control del aire muy preciso para homogeneizar el discurso musical (Tunison, 2019).

Abordando el tema pedagógico, el método de Lefèvre se diseñó para un instrumento que aún luchaba contra las limitaciones físicas. Por lo tanto, priorizaba la pureza del sonido sobre el virtuosismo mecánico extremo.

El clarinete en la época de C. M. von Weber (Sistema de 10-13 llaves)

La escritura de Weber para el clarinete, especialmente en el *Grand Duo Concertant* (1815-1816), presupone un instrumento técnicamente más avanzado que el de Lefèvre. Como apunta Newhill (1977), Weber escribía pensando en las capacidades de Heinrich Baermann, quien utilizaba un clarinete sistema Müller.

Este periodo coincide con la aparición del clarinete de 13 llaves de Iwan Müller. La introducción de zapatillas de cuero rellenas permitió situar los agujeros en posiciones acústicamente correctas, no limitadas por el alcance de los dedos (Hoeprich, 2008).

El *Grand Duo* presenta saltos de registro y pasajes cromáticos que, en un clarinete de 6 llaves, resultarían casi impracticables a la velocidad indicada. La obra de Weber explota la nueva capacidad del instrumento para tocar de forma fluida en registros extremos (Wood, 1972).

El clarinete de Antonio Romero y Andía (sistema Romero)

En torno a 1860 y 1870 (Vicedo, 2010), la organología española alcanza un hito con el sistema diseñado por Antonio Romero. Su propuesta buscaba una síntesis y superación de los sistemas Boehm (francés) y Müller (alemán). Peñalver Barceló (2011) destaca que el sistema Romero representaba un intento de «perfección absoluta» en la digitación. Este instrumento se presentó en la Exposición Universal de París de 1867, obteniendo una medalla de plata (Vicedo, 2010).

El sistema de Romero eliminaba los movimientos difíciles de los meñiques mediante un complejo entramado de llaves y transmisiones. Según Veintimilla (2002), Romero no solo buscaba facilitar la ejecución, sino resolver problemas de afinación que los sistemas europeos aún no habían solventado por completo. Hoy en día, este sistema se considera solamente una variante histórica del clarinete Boehm, pero al difundirlo mediante su método, influyó en la enseñanza del clarinete en España.

En su análisis y estudio comparado, Peñalver (2011) argumenta que el método de Romero prepara al alumno para las exigencias del gran repertorio romántico, permitiendo que obras

como las de Weber se ejecuten con una limpieza técnica superior gracias a la simplificación de las digitaciones complejas.

2.1.6. La articulación en el clarinete

La articulación, fundamental para definir las líneas melódicas y el inicio de las frases, dependía del control del aire, el pecho y la lengua. Durante los siglos XVIII y XIX, los compositores no siempre indicaban articulaciones específicas, dejando al intérprete decidir entre *staccato* o *legato*. Amand Vanderhagen, hacia 1785, propuso utilizar las consonantes sonoras «d» y «t» para lograr diferentes *staccati*, así como técnicas de ligaduras (*coule*) y cuñas (*piqué*). En ediciones posteriores, sugirió usar «te» y «tu». Los *staccati* se indicaban mediante puntos, líneas o cuñas, diferenciando intensidad y duración (Rice, 2007).

Además de la lengua, se recomendaba la articulación con la garganta o el diafragma, como indicaban autores ingleses y alemanes. Backofen (virtuoso clarinetista alemán) describía tres formas: lengua, labios (diafragma) o garganta, prefiriendo la lengua por evitar sonidos desagradables. También mencionaba ligaduras con suaves ataques de lengua y ataques más enérgicos indicados con guiones. Theodor Fröhlich aconsejaba el uso de la aspiración diafragmática, pronunciando sílabas como «ha», «ti» o «tu» según la posición de la lengüeta, para lograr el *staccato* corto o suave (Rice, 2007).

En resumen, a finales del siglo XVIII y principios del XIX se reconocían tres tipos de articulación: golpe de lengua (con «d» o «t»), oclusión glotal o de garganta, y aspiración diafragmática (con «ha») (Rice, 2007).

2.1.7. Fundamentos físicos en la producción del sonido

El análisis comparado de los métodos de Lefèvre y Romero requiere comprender los principios físicos y fisiológicos que rigen la ejecución del clarinete. La estabilidad del timbre y la afinación dependen directamente de cómo el músico genera y controla el flujo de aire. En este sentido, la embocadura actúa como el soporte mecánico esencial, ya que la correcta disposición de los labios y la mandíbula sobre la boquilla es lo que permite canalizar la energía y optimizar la resonancia del instrumento (Romero, 1845).

Asimismo, la teoría de la articulación juega un papel crucial en este entramado. La lengua opera como una válvula reguladora que, mediante una precisa coordinación aerodinámica, dictamina el inicio, la duración y la separación de las notas (Pàmies - Vilà, 2018). La asimilación de estos principios resulta determinante al abordar obras de la exigencia del *Grand Duo Concertant* de Weber, donde la claridad técnica y la expresividad musical dependen de un control absoluto de estos mecanismos.

3. MÉTODOS

Los tratados de enseñanza de esta época se caracterizaban por ser sistemas autosuficientes, diseñados para que el alumno alcanzara una formación interpretativa integral sin necesidad de recurrir a fuentes externas. Con el tiempo, estos manuales experimentaron una evolución significativa: pasaron de ser textos densamente teóricos y centrados en el solfeo a convertirse en guías prácticas que priorizaban la destreza técnica y el refinamiento estilístico. Además, solían incluir descripciones detalladas sobre la morfología y el contexto del clarinete de su tiempo ofreciendo así un valioso testimonio tanto de la evolución física del instrumento como de su metodología pedagógica (Fernandez Cobo, 2010).

3.1. Método Lefèvre 1802

Jean-Xavier Lefèvre (1763–1829)

Nacido en Lausana, Suiza, el 6 de marzo de 1763. Se trasladó a París en su juventud donde se convirtió en el discípulo más destacado de Michel Yost. En su propio método, Lefèvre expresa una profunda gratitud hacia Yost atribuyéndole todos sus éxitos y lamentando su muerte prematura a los 32 años. Bajo su tutela, Lefèvre asimiló el estilo de la escuela francesa caracterizado por la elegancia y la claridad técnica.

Lefèvre vivió de cerca los cambios políticos de Francia. En 1778, comenzó a tocar en la orquesta del Concert Spirituel. Durante la Revolución, se unió a la orquesta de la Guardia Nacional en 1790. Su prestigio lo llevó a ser el primer clarinete de la Ópera de París (Académie Royale de Musique) desde 1791 hasta 1817, y también formó parte de la capilla imperial y real bajo los mandatos de Napoleón y Luis XVIII.

Cuando se fundó el Conservatorio de París en 1795, Lefèvre fue nombrado uno de los profesores de «primera clase». El gobierno francés le encargó la redacción de un sistema pedagógico unificado, lo que resultó en su famoso *Méthode de clarinette*, publicado en 1802 por la imprenta del Conservatorio. Este libro fue el estándar de enseñanza en Francia por décadas. En él, Lefèvre no solo enseña técnica, sino que define la estética del instrumento,

dividiendo su rango en tres registros: *Chalumeau* (desde el *mi*² hasta el *sib*³), *Clairon* o *Aigu* (*sib*³ hasta el *do*⁵) y *Aigu/Suraigu* (notas por encima del *do*^{#5}).

Aunque en su época ya existían experimentos con clarinetes de muchas llaves, Lefèvre fue un defensor de la simplicidad y la pureza del tono. Sin embargo, es históricamente famoso por haber estandarizado la sexta llave (la llave de *do*^{#3} o *sol*^{#4}).

Según el Grove Music, Lefèvre añadió esta llave alrededor de 1790 para corregir problemas de entonación y facilitar pasajes cromáticos que en el clarinete de 5 llaves eran extremadamente difíciles. Irónicamente, a pesar de este avance, se resistió durante mucho tiempo a añadir más llaves, temiendo que afectaran la calidad del sonido natural del instrumento.

Lefèvre fue un compositor prolífico para este instrumento. Su catálogo incluye al menos siete conciertos para clarinete y orquesta que muestran un virtuosismo refinado, además de sonatas y tríos que son piezas fundamentales del repertorio de estudio actual.

Entre sus estudiantes más destacados se encuentran figuras como Bernhard Henrik Crusell, quien llevó la influencia de Lefèvre a los países nórdicos (Weston, s. f.) (Lefèvre, 1802).

3.1.1. Contexto histórico

El ecosistema musical del París pre-revolucionario

Hacia finales del siglo XVIII, París se consolidó como el epicentro de la actividad musical europea, caracterizándose por un refinamiento cultural que, en palabras de Leopold Mozart en 1778, contrastaba con la rusticidad de otras cortes continentales. Este dinamismo se manifestó en la convivencia de diversos géneros y espacios: mientras Gluck revitalizaba la ópera seria, la ópera *comique* y el estilo italiano se asentaban definitivamente en la ciudad. La oferta concertística se diversificó a través de instituciones como los *Concerts spirituels*, dedicados al repertorio sacro y coral, y los *Concerts de la loge olympique*, que atrajeron a figuras de la talla de Haydn. En esta década previa a 1789, la música permeó todos los estratos sociales, desde la corte y los salones aristocráticos hasta el ámbito doméstico de la burguesía y los espacios públicos urbanos, generando una demanda creciente de nuevas obras tanto vocales como instrumentales (Cyrus & Mongrédien, 2001).

Ruptura institucional y el surgimiento de la instrucción militar

El estallido de la Revolución Francesa supuso la desarticulación del sistema musical tradicional. La abolición de las aproximadamente 400 instituciones educativas eclesiásticas —cuya pedagogía, considerada obsoleta, se centraba exclusivamente en la formación vocal— marcó el fin de una era. Ante este vacío, surgió un nuevo modelo vinculado a la estructura estatal: en 1789, Bernard Sarrette organizó una agrupación de viento dentro de la Guardia Nacional con fines civiles y propagandísticos. Para 1792, este núcleo dio lugar a una escuela de enseñanza gratuita donde el compromiso del alumnado se limitaba a la adquisición de sus propios materiales y uniformes, sentando así las bases de la educación musical moderna (Pierre & Gribenski, 2001).

La fundación del Conservatorio y el ideal democrático

El *Conservatoire de musique*, instituido formalmente en 1795, representó la culminación de un proyecto pedagógico basado en los principios democráticos de la Revolución, garantizando el acceso a la formación a cualquier individuo capacitado, sin distinción de origen social. Esta institución, fruto de una gestión política estratégica y una visión artística renovada, se convirtió rápidamente en el paradigma educativo para el resto de Europa. El compromiso con la excelencia docente quedó sintetizado en el ideario de Etienne Méhul, quien concebía la formación de nuevos talentos no solo como la culminación de la carrera de un artista, sino como un acto de retribución ética y servicio hacia la nación (Gribenski, 2001).

3.1.2. El *Méthode de Clarinette* de Lefèvre (1802): contexto y estructura

En sus años fundacionales, el Conservatorio de París otorgó una relevancia inédita al clarinete, contando con un departamento de diecinueve docentes para 104 alumnos, destinados mayoritariamente a las agrupaciones militares de la época. A pesar de los posteriores ajustes presupuestarios que redujeron la plantilla académica, la institución impulsó la creación de manuales técnicos para diversos instrumentos. En este contexto, el 12 de junio de 1801 se encomendó a Jean-Xavier Lefèvre la elaboración de un método para clarinete. Publicado en 1802, este tratado no solo tuvo una gran repercusión internacional y

múltiples traducciones, sino que se mantuvo vigente mediante reimpresiones hasta bien entrado el siglo XX. La obra se estructura en catorce artículos teóricos, complementados con material práctico que incluye estudios, ejercicios y doce sonatas (Weston, s. f.).

Principios pedagógicos y técnica interpretativa

La propuesta de Lefèvre combina la herencia filosófica del siglo XVIII con un pragmatismo técnico avanzado. El autor enfatiza la capacidad lírica del instrumento, instando al intérprete a priorizar la expresión emocional sobre el mero virtuosismo técnico. Un aspecto organológico destacado en su método es la persistencia de la técnica de la caña hacia arriba (contacto con el labio superior), práctica que no se abandonaría oficialmente en el Conservatorio hasta 1831. Lefèvre aborda con minuciosidad la postura corporal, la selección de materiales y el ajuste de la afinación mediante la embocadura. Asimismo, vincula la calidad interpretativa al conocimiento de la armonía y al gusto estético, advirtiendo que la monotonía sonora es responsabilidad del músico y no una limitación intrínseca del instrumento. Sus directrices para los movimientos *Allegro* y *Adagio* toman como referente estético el arte del *bel canto* (Lefèvre, 1802).

Las Doce Sonatas Progresivas y la Evolución Mecánica

Un elemento central de este método son sus doce sonatas, las cuales funcionan como un programa de estudios estructurado bajo los cánones del estilo clásico. Gracias a su carácter melódico, su estructura en tres movimientos y un incremento gradual en la complejidad técnica, estas piezas se consolidan como el eje principal de aprendizaje y ejecución dentro de este manual.

Como compositor, Lefèvre aportó un repertorio que, si bien se mantiene dentro de la economía de medios propia de su estética contemporánea, ofrece un contraste emocional directo a través de una línea de bajo continuo. Estas sonatas fueron concebidas originalmente para las características sonoras de los instrumentos de la época, por lo que su interpretación en clarinetes modernos de sistema Boehm, o con acompañamientos de teclado excesivamente densos, puede alterar su equilibrio original.

Aunque su música cubre las necesidades técnicas de la era de Mozart, Lefèvre fue testigo de cómo las exigencias de compositores como Beethoven impulsaron la evolución del

mecanismo del instrumento. No obstante, el propio Lefèvre mantuvo el uso de modelos sencillos durante gran parte de su carrera, adoptando el clarinete de trece llaves solo hacia 1824. (Northover, 2018).

Especificaciones Organológicas: el clarinete en Do y Sib

En el marco de la Francia revolucionaria, Lefèvre privilegió el uso del clarinete en Do para sus sonatas, aunque previó la adaptación al instrumento en Si bemol mediante la correspondiente transposición del bajo. Sus tablas de digitación se diseñaron para el clarinete de cinco llaves, si bien el autor ya incorporaba innovaciones como la sexta llave (para las notas *do#3* y *sol#4*) desarrollada por el constructor parisino Baumann alrededor de 1790. Este tipo de instrumentos históricos, caracterizados por una emisión específica en los registros grave y medio, representan el estándar técnico bajo el cual se concibió el *Méthode*, sirviendo de base para las reconstrucciones y grabaciones historicistas contemporáneas que buscan recuperar la sonoridad original del periodo (*Lefèvre: 12 Progressive Sonatas*, 1993).

3.1.3. El *Méthode de Clarinette* de 1802: análisis

Introducción

El tratado de Lefèvre se distingue por ser la primera obra pedagógica para clarinete que trasciende la técnica pura para profundizar en la interpretación artística. Más allá de la ejecución mecánica, el autor ofrece soluciones prácticas a retos complejos como la estabilidad de la afinación, la calidad tímbrica en registros críticos y el control de la dinámica. Al incluir directrices específicas sobre el fraseo, la respiración adecuada y la distinción estilística entre movimientos *adagio* y *allegro*, Lefèvre revela su verdadero objetivo: no solo instruir ejecutantes precisos, sino formar músicos profesionales dotados de una profunda inteligencia musical y una gran capacidad expresiva (Crisp, 2021).

El escrito de Lefèvre titulado «La embocadura y la calidad de la lengüeta» examina detalladamente ambos conceptos. Él previene que introducir la boquilla en exceso dentro de la boca dificultará su dominio, mientras que introducir una porción insuficiente impedirá la emisión de sonido (Crisp, 2021).

El apartado concerniente a la crónica del instrumento fue omitido tanto por Vanderhagen como por Blasius, posiblemente debido a su naturaleza aún muy limitada. En cambio, Lefèvre comenzaba su texto inicial examinando la procedencia y la configuración del clarinete, otorgándole una página entera a este análisis. En dicha sección, lo definía como un modelo de dos llaves que facultaban la ejecución del La₃ y el Sib₃, y exponía la manera en que se incorporaron paulatinamente llaves adicionales hasta llegar a seis, pormenorizando a su vez su desarrollo histórico en el ámbito de la construcción (Fernandez Cobo, 2010). Esta página completa sobre la historia del instrumento en 1802 sería un precedente para lo que Romero haría mucho más tarde en España: justificar sus innovaciones técnicas a través de la evolución del clarinete.

Asimismo, el estudio de Lefèvre acerca de la articulación en su octavo artículo posee un interés particular al cotejarlo con las nociones presentes en los manuales de París del siglo XVIII. Tratadistas de dicha ciudad, tales como Roeser y Vanderhagen, ratifican que en el París de aquella época se empleaba la articulación gutural y pectoral. No obstante, Lefèvre desaconseja al estudiante el uso de la garganta o el pecho para articular, argumentando que la primera carece de la presteza requerida y el segundo no permite una ejecución uniforme. Sostiene que «únicamente la lengua, debido a su soltura, logra conferir expresión al canto» y, respecto a la interpretación, afirma que quienes prescinden de ella poseen un estilo de ejecución frío, escaso y carente de variedad.

La investigación de Lefèvre sobre el modo de articular mediante la lengua también exhibe una diferencia notable frente a la perspectiva de métodos previos. Por ejemplo, al abordar la articulación, autores anteriores como Vanderhagen y Michel inician sus textos analizando las sílabas del picado, pero omiten describir la mecánica física del lengüetazo o su ejecución. Por el contrario, Lefèvre adopta un método distinto y más funcional, brindando una aclaración sobre cómo realizar realmente la articulación lingual. Él explica: «es necesario obstruir la lengüeta con la lengua y después retirarla para que el aire entre en el instrumento al tiempo que se enuncia la sílaba Tû».

Esta recomendación aportaba datos extra a los clarinetistas noveles, asegurando la prevención de confusiones relativas al movimiento de la lengua y ofreciendo una exposición más nítida y práctica sobre la articulación que cualquier texto antes editado. Adicionalmente, a diferencia de los instructivos parisinos precedentes, que presentan numerosos modelos de

articulación desde el inicio, Lefèvre incorpora solamente tres ejemplos en este apartado — el ligado, el suelto y el *staccato*—, facilitando que el estudiante comprenda los tres esquemas esenciales antes de abordar modelos de mayor complejidad más adelante.

Lefèvre manifiesta que los movimientos *Adagio* representan, probablemente, el mayor reto interpretativo, siendo la expresión musical fundamental, por lo que el sonido y la articulación deben graduarse constantemente según la naturaleza de la obra. Además, resalta la relevancia del criterio expresivo del músico y aclara que no ha incluido ilustraciones musicales en esta sección por la imposibilidad de ejemplificar sus sugerencias mediante partituras. En cambio, debe ser la sensibilidad e inteligencia del ejecutante lo que sirva de guía.

Lefèvre recomienda también que el músico observe a los vocalistas más expertos, analizando sus ejecuciones para trasladar sus virtudes expresivas a la práctica del clarinete.

Finalmente, en su artículo sobre la interpretación del Allegro, indica que tales movimientos requieren ser ejecutados con firmeza, destreza, exactitud y viveza. Las líneas melódicas deben interpretarse con distinción y, al igual que en el Adagio, es preciso aplicar las gradaciones pertinentes de sonido y articulación de acuerdo con el carácter de la pieza (Crisp, 2021).

Extensión técnica y categorización de los registros del clarinete

Xavier Lefèvre establece una clasificación tripartita del registro del clarinete, diferenciando los sonidos no solo por su altura, sino por sus cualidades tímbricas y su grado de dificultad técnica:

- Registro de Chalumeau: comprende desde la nota más grave de la escala (*mi*²) hasta el *sib*³. Lefèvre lo define por su carácter «suave» y una extensión de una octava, dos tonos y dos semitonos. Es reseñable el uso del término *chalumeau* para designar este registro, vinculándolo directamente con el antecesor del instrumento.
- Registro de Clarín (*Clairon*): se extiende desde el *si*³ hasta el *do*^{#5}. Este segmento se caracteriza por una sonoridad más «brillante y sonora» que el anterior, abarcando

una octava y dos semitonos. Históricamente, este es el registro que dio nombre al instrumento por su similitud con la trompeta natural o clarino.

- Registro Agudo: abarca desde el *re5* hasta el *do6*. Lefèvre advierte sobre la complejidad técnica de este registro, señalando que su control y dulcificación dependen críticamente de tres factores: el dominio de las digitaciones, la calidad y respuesta de la caña (lengüeta) y la firmeza de la embocadura (Lefèvre, 1802) .

Evolución Técnica del Clarinete según Lefèvre

Históricamente, el clarinete primitivo contaba únicamente con dos llaves (*la3* y *sib3*), nomenclatura que el autor considera imprecisa debido a la multiplicidad de funciones de dichas llaves. La evolución del instrumento continuó con la incorporación de una tercera llave para el *si3*, lo que permitió ampliar el registro grave (*chalumeau*) hasta el *mi2*. Esta innovación fue crucial, ya que anteriormente la afinación de esta nota dependía exclusivamente de ajustes embocadura y posición de la boquilla, resultando siempre deficiente. Posteriormente, Lefèvre nombra a un fabricante llamado Friz que introdujo las llaves del *do#4* y *mib4*.

Una de las contribuciones pedagógicas y técnicas más relevantes de Lefèvre fue la invención de una sexta llave (producida por el fabricante Bauvais). Esta adición mecánica corrigió la severa desafinación del *do* sostenido en el registro grave, nota que hasta entonces carecía de claridad armónica en tonalidades como Re mayor o Re menor. Además, esta llave proporcionó una ventaja operativa doble al facilitar la ejecución del *sol* sostenido o *la* bemol en la segunda octava, elevando así las posibilidades de perfeccionamiento del instrumento.

El clarinete estándar de la época se componía de trece agujeros, catorce si se incluía la sexta llave, y se estructuraba en cinco piezas principales (seis si la pieza inferior estaba dividida): el pabellón o pata, el cuerpo inferior, el cuerpo superior, el barrilete y la boquilla con su respectiva caña y *ligature* (abrazadera).

En cuanto a su fabricación y conservación, el autor destaca los siguientes puntos:

- **Materiales:** se recomienda el uso de madera de boj por su estabilidad frente a los cambios térmicos.

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

- **Mantenimiento:** se sugiere el uso de aceite de oliva de alta calidad para proteger la madera en climas cálidos.
- **Higiene técnica:** se enfatiza la limpieza del tubo de cobre bajo la llave del cuerpo central para evitar la acumulación de residuos que puedan afectar la pureza del sonido (Lefèvre, 1802).

Análisis de la producción del sonido y la afinación en el tratado de Lefèvre.

El tratado subraya que el clarinete de la época presentaba imperfecciones intrínsecas, con notas de carácter sordo o con desviaciones significativas en la afinación. Para subsanar estos defectos, la metodología propuesta se apoya en dos recursos fundamentales: la manipulación de la presión de los labios (embocadura) y el uso de digitaciones alternativas o de corrección.

En el registro grave o *chalumeau*, se identifican diversas notas con problemas de entonación que requieren acciones correctivas precisas:

- Notas con tendencia al ascenso (demasiado altas): para sonidos como el *si*³, *do*^{#4}, *mi*⁴, *fa*⁴ y *sol*^{#4}, se prescribe reducir la presión de los labios («aflojar»). En casos específicos como el *fa*⁴ o el *sol*^{#4}, se recomienda además el tapado parcial de agujeros inferiores para descender la afinación.
- Notas con tendencia al descenso (demasiado bajas): el *si*³ y el *mi*⁴ requieren un aumento de la presión labial («pellizcar»). En el caso del *si* natural, se sugiere además el apoyo mecánico mediante la apertura de la llave de la campana.

El texto también explica la lógica de funcionamiento del clarinete basada en el principio de los armónicos. Se detalla que las notas del registro agudo son, por lo general, más estables y fáciles de corregir que las graves. Asimismo, se describe el mecanismo de salto de doceava: al actuar sobre la llave del pulgar izquierdo (llave de registro) partiendo de una posición del *chalumeau* (como el *mi* natural grave), se obtiene su doceava superior (*si*³), estableciendo la base de la digitación del instrumento.

Lefèvre define la génesis sonora en el clarinete como el resultado del desplazamiento de una columna de aire interna, activada por la insuflación del aliento del intérprete. Una vez puesto

en movimiento, este flujo aéreo experimenta variaciones tímbricas y acústicas determinadas por la interacción mecánica de los dedos sobre el cuerpo del instrumento.

El autor establece una analogía directa entre el funcionamiento de los instrumentos de cuerda y los de viento para explicar la determinación de la altura tonal:

- **Relación longitud-frecuencia:** del mismo modo que una cuerda emite un sonido más agudo cuanto menor es su longitud, la columna de aire del clarinete produce frecuencias más altas al acortarse su recorrido. Esto se logra mediante la apertura de los orificios o llaves más cercanos a la embocadura, que funcionan como puntos de salida prematuros para el aire.
- **Producción de graves:** por el contrario, el descenso hacia el registro grave se obtiene al sellar dichos orificios, lo que prolonga la columna sonora.
- **Similitud técnica:** Lefèvre equipara la función del flujo de aire con la acción del arco en el violín, mientras que la digitación sobre los agujeros cumple el papel de los dedos sobre el diapasón, modificando la dimensión del cuerpo vibrante para generar las distintas notas.

Finalmente, el autor elude deliberadamente el análisis físico-acústico profundo (tarea que delega a los científicos de la época) para centrarse estrictamente en la formación del sonido desde una perspectiva práctica y funcional vinculada al mecanismo específico del clarinete.

Análisis de la articulación y la técnica de emisión

Lefèvre establece una analogía fundamental para explicar la producción del sonido: así como el arco es el agente articulador en el violín, la lengua cumple esta función indispensable en el clarinete. El autor sostiene que una ejecución de calidad es inalcanzable sin la lengua, cuya acción mecánica denomina «golpe de lengua».

La técnica descrita consiste en la obturación momentánea de la caña con la lengua, seguida de su retirada sincronizada con la insuflación del aire. Para este proceso, Lefèvre prescribe el uso de la sílaba «tû». La aplicación de esta técnica debe ser flexible, adaptándose al carácter de la frase musical, ya sea de naturaleza melódica (*canto*) o técnica (*trazo*).

El tratado clasifica la articulación en tres categorías principales detallando la presión labial y la fuerza de emisión para cada una:

El *coulé* (Ligado): se caracteriza por emitir un único golpe de lengua en la nota inicial de la frase. Lefèvre advierte que no se debe ejercer una presión excesiva con los labios para evitar la asfixia del sonido.



Figura 1. Ejemplo extraído del método Lefèvre, p. 10: *coulé*

El *détaché o coupé* (Destacado): requiere una sincronización absoluta entre el movimiento digital y el lingual. A diferencia del ligado, exige una mayor tensión en los labios («pellizcar») y un golpe de lengua ejecutado con vigor y firmeza.



Figura 2. Ejemplo extraído del método Lefèvre, p. 10: *détaché*

El *piqué* (Picado): se describe como una variante más ligera que el *détaché*. Las notas deben ser golpeadas con sutileza, manteniendo una presión labial relajada, similar a la del registro ligado.



Figura 3. Ejemplo extraído del método Lefèvre, p. 10: *piqué*

Uno de los puntos más innovadores del texto es la advertencia contra el uso de la garganta o el pecho para generar la articulación. Lefèvre identifica dos problemas derivados de estas malas praxis:

- **Articulación de garganta:** impide la agilidad necesaria para pasajes rápidos, imposibilitando la coordinación con los dedos.
- **Articulación de pecho:** provoca fatiga prematura en el intérprete y genera una interpretación carente de uniformidad.

En conclusión, el autor defiende que solo la agilidad lingual permite dotar a la interpretación de la calidez y expresividad necesarias, evitando una ejecución «fría y monótona» (Lefèvre, 1802).

3.2. Método Romero 1845/1959

Antonio Romero y Andía (1815–1886)

Antonio Romero y Andía fue un clarinetista, pedagogo y editor musical español del siglo XIX. Nació en Madrid el 11 de mayo de 1815 y falleció en la misma ciudad el 7 de octubre de 1886.

Desarrolló su actividad profesional principalmente como intérprete de clarinete y como profesor. En 1849 fue nombrado profesor de clarinete en el Real Conservatorio de Música de Madrid, cargo que desempeñó durante varias décadas. Su labor docente tuvo una especial relevancia en el ámbito de la enseñanza oficial del instrumento en España.

Romero es autor del Método completo de clarinete, obra pedagógica publicada a mediados del siglo XIX, que tuvo una amplia difusión y fue utilizada como manual de referencia en la enseñanza del clarinete. Este tratado constituye una de sus principales aportaciones al repertorio didáctico del instrumento.

Asimismo, se interesó por los aspectos técnicos del clarinete y desarrolló un sistema propio de llaves, conocido como «sistema Romero», orientado a mejorar determinados problemas de digitación y emisión sonora del instrumento. Estas modificaciones se inscriben dentro del contexto de las reformas instrumentales del siglo XIX.

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

Además de su actividad como intérprete y pedagogo, Romero ejerció como editor musical. Fundó una casa editorial dedicada a la publicación de música y métodos pedagógicos, contribuyendo a la difusión del repertorio instrumental en España. También estuvo vinculado a la promoción de la actividad musical en Madrid mediante la creación de espacios destinados a la interpretación musical, entre ellos el Salón Romero.

La figura de Antonio Romero y Andía ocupa un lugar destacado en la historia del clarinete en España, especialmente por su contribución a la pedagogía del instrumento y a la institucionalización de su enseñanza durante el siglo XIX (Casares, s. f.).

3.2.1. Romero distintas ediciones: sonido

Para lograr una respuesta sonora equilibrada en todos los registros del clarinete, es fundamental evitar una presión excesiva sobre la caña. Al reducir la tensión en la zona de vibración (la parte más flexible de la caña), se facilita la emisión y se favorece la proyección del sonido en toda la extensión del instrumento. En este sentido, la relajación muscular se presenta como un factor determinante para obtener un control preciso de la calidad tímbrica y garantizar la homogeneidad sonora. (Fernandez Cobo, 2010, pp. 387-388)

Edición de 1845

Los Sonidos Filados (Messa di Voce):

El término filar (del italiano *filare*) consiste en mantener una nota de larga duración variando su intensidad: comenzar en *pianissimo*, llegar al *fortissimo* justo a la mitad de la nota y regresar gradualmente al *pianissimo* original.

Beneficios de su práctica:

- Mejora la calidad y el color del tono.
- Desarrolla una mayor capacidad pulmonar y control de la espiración.
- Aporta seguridad en la embocadura y elasticidad al sonido sin desafinar.

- Proporciona la base técnica para ejecutar cualquier pasaje cantado con maestría.

Su estudio se debería abordar con escalas lentas en redondas aplicando el «filado» con máximo cuidado. Una vez dominado lo anterior, se deberían practicar ejercicios rápidos en cuatro niveles fijos (*pp*, *p*, *mf*, *f*) y luego aplicando matices dentro de cada compás.

Reglas de matización:

- Ascendente: por lo general, se debe hacer un *crescendo*.
- Descendente: por lo general, se debe hacer un *diminuendo*.

Las notas muy agudas deben crecerse con precaución para no sonar estridentes; las graves suelen requerir plenitud sonora. Además, en grupos de notas ligadas, la primera nota siempre debe acentuarse como punto de apoyo.

El Portamento

El portamento (del italiano *portare*, llevar) es la unión fluida de un sonido con otro, conduciendo el aire de manera continua.

A diferencia de la voz o las cuerdas, el clarinete no puede deslizarse físicamente por todas las notas intermedias. Por ello, el efecto se logra mediante:

- El control preciso de la embocadura.
- Un cambio de dedos suave, igualado y sin brusquedad.
- Una intención expresiva delicada y dulce.

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

Tipo de Portamento	Técnica de ejecución
Ascendente (Nota larga)	Iniciar <i>piano</i> , crecer hacia la segunda nota y suavizar justo al llegar (anticipándola levemente).
Ascendente (Nota corta)	Ataque franco (limpio y preciso), pequeño <i>crescendo</i> al cambiar y suavizar al llegar a la segunda nota.
Descendente	Ataque franco en la primera nota y disminuir la intensidad al pasar a la segunda.

Tabla 1. Tipos de portamento ed. 1845

Edición de 1860

Sonidos Filados (Messa di Voce)

En esta edición, Romero define filar como el control dinámico absoluto: pasar gradualmente del *piano* al *forte* y regresar al *piano* en una sola nota larga.

En cuanto a la gestión del aire, la intensidad depende directamente del impulso del aire. Es vital realizar una aspiración profunda para tener reserva suficiente.

Los beneficios se mantienen.

El plan de estudios recomendado se basa en escalas y ejercicios:

- Escalas: practicar escalas filadas en todas las tonalidades conocidas.
- Ejercicios: aplicar matices crecientes y decrecientes de forma separada primero, y luego unidos.

Las reglas de matización nombradas anteriormente se mantienen.

Portamentos

En esta edición lo define como la conducción fluida de un sonido a otro, creando una unión vocal o ligada entre intervalos.

La explicación se mantiene.

Tipo de Portamento	Duración de la nota inicial	Ejecución sugerida
Ascendente	Larga	Empezar <i>p</i> , crecer hasta el cambio y suavizar al llegar a la 2ª nota.
Ascendente	Corta (1 tiempo)	Ataque franco, pequeño <i>crescendo</i> al pasar y suavizar al llegar.
Descendente	General	Ataque franco y suavizar (<i>diminuendo</i>) al pasar a la 2ª nota.
Descendente	Larga	$p < mp > p$ (crecer y luego disminuir justo antes del cambio).

Tabla 2. Tipos de portamentos ed. 1860

Edición de 1886

Sonidos Filados (Messa di Voce)

El autor define «filar un sonido» como el arte de matizar una nota larga, comenzando en *piano*, creciendo gradualmente hasta el *forte* y regresando al *piano* (<>).

La clave es el control total del impulso del aire y una gran capacidad pulmonar (aspirar mucho aire inicialmente).

Se mantienen los beneficios dichos en las anteriores ediciones:

- Asegura la embocadura.
- Mejora la calidad tímbrica.

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

- Aumenta la capacidad respiratoria.

También se mantiene la regla general: se debe crecer al subir (ascendente) y disminuir al bajar (descendente). Además, se debe tener cuidado con el tercer registro (agudísimos) para evitar sonidos estridentes o «chillones».

Portamentos

Se mantiene la definición y la explicación de la edición anterior.

Edición de 1959

Esta edición pertenece a la revisión del método original de Romero y Lefèvre llevada a cabo por Julián Menéndez en 1959.

Sonidos Filados

Consiste en matizar una nota de larga duración mediante un control preciso del aire. La ejecución se basa en pasar gradualmente del *piano* al *forte* y regresar al *piano* (< >). Por otro lado, la modificación de la intensidad depende exclusivamente del impulso del aire. Es fundamental realizar una aspiración profunda de aire para sostener la columna sonora y cumplir con los grados de fuerza requeridos.

El Portamento

Se define como la conducción y unión de un sonido con otro de forma ligada. A diferencia de las voces o cuerdas, en el clarinete se logra mediante la combinación de embocadura, artificio y precisión técnica.

Tipo	Duración de la 1ª nota	Técnica de ejecución
Ascendente	Larga	Iniciar <i>piano</i> , crecer hasta el cambio y volver al <i>piano</i> al llegar a la 2ª nota.
Ascendente	Corta (1 tiempo)	Ataque franco (sin dureza), pequeño <i>crescendo</i> al pasar y <i>piano</i> al llegar.
Descendente	General	Ataque franco en la 1ª nota y pasar a la 2ª en <i>piano</i> .

Descendente	Larga	Iniciar <i>piano</i> , crecer y volver a apianar al momento del cambio.
--------------------	-------	---

Tabla 3. Tipos de portamento ed. 1959

Comparativa de las cuatro ediciones

Sonidos filados	1845	1860/86	1959
Definición	Define «filar» como un término que él mismo ha decidido «españolizar» del italiano filare.	Mantiene la definición técnica, pero elimina la alusión a la «españolización» del término.	Añade la representación gráfica moderna de los reguladores: < >.
Técnica y utilidad	Muy detallado. Habla de «economía en la espiración» y de llegar al fortísimo justo a la mitad de la nota.	Se centra en el «impulso del aire» y resume los beneficios (embocadura, calidad, respiración).	Muy simplificado. Se limita a la gestión del aire y la intensidad según los signos.
Aplicación y reglas	Recomienda escalas en redondas, luego agilidad y arpeggios en 4 niveles de piano a fuerte. Incluye la regla de «invertir» dinámicas como ejercicio.	Mantiene la regla de ascender creciendo y descender disminuyendo, pero con menos variantes de estudio.	Desaparecen las reglas específicas de interpretación de pasajes (ascendentes/descendentes) y el estudio de escalas.
Registros	Menciona que el 3º registro debe crecerse con cuidado y el 1º (grave) con plenitud.	Cambia «agudos» por «agudísimos» del tercer registro. Elimina la mención específica a los graves.	No hace mención específica a los registros en este apartado.

Tabla 4. Comparativa de las diferentes ediciones (sonidos filados)

Portamentos	1845	1860 / 1886	1959
Definición	Etimológica: explica que viene de portare (llevar/conducir) y su adaptación al español.	Mantiene la etimología, pero la redacción es más directa hacia el significado musical.	Elimina la explicación etimológica; va directo a la definición musical.
Ejecución técnica	Enfatiza el uso de la «embocadura, artificio e intención» y la igualdad de los dedos.	Prácticamente idéntico a 1845, manteniendo el concepto de «artificio e intención».	Mantiene la esencia, pero moderniza ligeramente la puntuación y redacción.
Dinámicas y anticipación	Especifica «anticiparlo un poco» tanto en portamentos ascendentes como descendentes.	Mantiene la técnica de dinámica (crecer y apianar), pero elimina la instrucción de «anticipar».	Sigue la línea de 1860/1886; se centra en el matiz de piano/fuerte sin mencionar la anticipación.
Excepciones	Deja a la inteligencia del músico los casos excepcionales. Indica que se marca con un ligado.	Añade una excepción concreta: a veces el portamento ascendente puede hacerse disminuyendo el sonido.	Mantiene la excepción de 1860 sobre el portamento ascendente en disminución.

Tabla 5. Comparativa de las diferentes ediciones (portamentos)

3.2.2. Romero distintas ediciones: articulación

Edición de 1845

Romero establece una distinción taxonómica entre las articulaciones, dividiéndolas en primitivas y derivadas. Según el autor, el dominio de estas variantes es el motor de la expresividad y el «colorido» musical.

Articulaciones primitivas: el picado y el ligado

Estas constituyen la base técnica sobre la que se construye el discurso musical:

- El picado: se representa mediante puntos (superior o inferiormente a la nota). Su ejecución requiere un ataque de lengua preciso que combine «delicadeza y decisión».

Romero enfatiza la importancia de mantener la integridad del timbre y la estabilidad de la embocadura, asegurando que el valor rítmico de la nota permanezca inalterado.

- El ligado: indicado por una línea curva, consiste en la emisión de un grupo de notas bajo un único impulso de aire. Solo la nota inicial recibe el ataque de lengua, mientras que las sucesivas deben fluir con suavidad, respetando estrictamente su duración temporal.

Articulaciones derivadas: *staccato* y picado-ligado

Romero define estas formas como evoluciones técnicas de las anteriores, exigiendo una mayor especialización en el control de la columna de aire y la lengua:

- El *staccato*: Se diferencia gráficamente por el uso de puntos alargados. Técnicamente, exige un ataque más seco y breve que el picado convencional, reduciendo la duración real de la nota a la mitad de su valor escrito y dejando el tiempo restante en silencio.
- El picado-ligado (*portato*): Combinación de puntos y ligadura. Se ejecuta mediante un contacto sutil de la lengua con la boquilla (pronunciando sílabas suaves como «de» o «re»). El objetivo es marcar el inicio de cada sonido de forma perceptible, pero sin romper la continuidad del flujo de aire, evitando la separación física entre las notas.

El autor advierte sobre la dificultad técnica superior de las articulaciones derivadas. No obstante, anima al estudiante a abordarlas con la confianza que otorga el progreso previo, subrayando que la variedad articulatoria es la que dota de «vida» y verdadera expresión a la interpretación musical.

Edición de 1860

En su tratado de 1860, Romero reafirma la jerarquía de las articulaciones, dividiéndolas en primitivas y derivadas, pero añade advertencias cruciales sobre la relajación de la embocadura y la pureza del sonido.

Articulaciones fundamentales (primitivas)

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

- El picado: identificado mediante puntos sobre o bajo el registro de la nota. La ejecución se basa en el ataque de lengua tradicional, enfatizando la necesidad de mantener la tensión constante en los labios para evitar que la embocadura pierda su centro durante la articulación.
- El ligado: representado por el arco de ligadura. Romero especifica que, tras el ataque inicial, el resto de las notas deben producirse bajo un mismo flujo de aire. En esta edición, destaca la importancia de otorgar «libertad a la embocadura», permitiendo que el sonido se proyecte de forma plena y desahogada.

Articulaciones complejas (derivadas)

- El *staccato*: se señala mediante pequeñas rayas verticales. A diferencia del picado, requiere un ataque significativamente más breve y seco. El autor establece una regla de proporción rítmica: la nota debe ocupar solo la mitad de su valor nominal, destinando la otra mitad al silencio absoluto.
- El picado-ligado: esta articulación híbrida (puntos bajo una ligadura) busca un ataque sutil. Romero propone una analogía fonética mediante las sílabas «de» o «re» (con «r» suave), donde la lengua apenas roza la punta de la boquilla. El objetivo es que cada nota sea discernible sin interrumpir la continuidad del legado.

Un aporte distintivo de esta edición es la preocupación por la salud sonora del clarinetista. Romero advierte que el estudio intensivo de las articulaciones puede degradar la calidad del timbre. Por ello, prescribe una metodología compensatoria:

- Antes de abordar los ejercicios de articulación, el intérprete debe practicar escalas de notas largas y filadas en octavas. Esta rutina tiene el doble propósito de asentar la afinación y asegurar que el trabajo de lengua no perjudique la pureza del sonido.

Aunque el texto de 1860 es similar al de 1845, Romero introduce matices técnicos más específicos, especialmente sobre la embocadura y la calidad sonora en relación con el clarinete.

Edición de 1886

En esta edición el autor subraya que el control de las variantes de la articulación debe estar siempre supeditado a la búsqueda de la calidad sonora y la estabilidad de la afinación.

Articulaciones primitivas

- **Picado:** se representa mediante puntos sobre o bajo las notas. Su ejecución técnica requiere un golpe de lengua individual para cada sonido, manteniendo la firmeza en la embocadura sin relajar los labios.
- **Ligado:** se indica con una línea curva que agrupa las notas. Técnicamente, solo la primera nota de la serie recibe el golpe de lengua; las siguientes se emiten mediante la continuidad del flujo de aire, permitiendo una embocadura flexible que asegure la plenitud del sonido.

Articulaciones derivadas

- *Staccato:* identificado mediante acentos, se diferencia del picado por una ejecución más breve y seca. Esta articulación reduce el valor real de la nota a la mitad de su duración escrita, dejando la mitad restante en silencio.
- **Picado-ligado:** grafiado con puntos bajo una ligadura, busca la distinción de cada nota sin llegar a separarlas. Para su ejecución, Romero sugiere un contacto leve de la lengua con la boquilla, similar a la pronunciación suave de las sílabas «de» o «re» (con «r» blanda), manteniendo la conexión del discurso musical.

Edición de 1959

En la edición de 1959, revisada y ampliada por Julián Menendez, se sistematiza la ejecución del picado en cinco variantes principales, diferenciadas tanto por su carácter expresivo como por su resolución técnica y grafía musical:

- **Picado natural:** se define por una emisión de carácter largo. Técnicamente, carece de signos de puntuación específicos, aunque ocasionalmente se representa con barras

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

sobre las notas. Romero establece una analogía directa con el efecto de «medio arco» en los instrumentos de cuerda.

- Picado expresivo: orientado a pasajes de gran carga emocional o lírica. Se identifica en la partitura mediante la combinación de barras y ligaduras, permitiendo una ejecución fluida pero articulada.
- Picado-ligado: destaca por una ejecución suave y delicada, a menudo asociada a pasajes de carácter gracioso. Su grafía característica consiste en puntos cubiertos por una ligadura de expresión.
- Picado corto: es una articulación ligera y animada, representada mediante puntos sobre las notas. Se utiliza para conferir un aire alegre y ágil al discurso musical.
- Picado-*staccato*: representa el extremo de la brevedad sonora. Se ejecuta mediante un golpe seco que reduce el valor real de la nota a la mitad, guardando una estrecha relación estética con el pizzicato de la cuerda. Su grafía emplea puntos de mayor grosor para indicar dicha sequedad.

Finalmente, el autor señala que cualquier otra variante de articulación en notas repetidas se considera una derivación técnica del picado corto o del *staccato*.

Comparativa de las cuatro ediciones

Articulación	Edición 1845	Ediciones 1860 / 1886	Edición 1959
Picado	Se indica con puntitos. Enfoque en la delicadeza, decisión y mantener el timbre sin mover la embocadura.	Se indica con puntitos. Se simplifica la explicación: golpe de lengua habitual sin aflojar los labios.	Se subdivide en 5 formas: natural (largo, sin puntos), expresivo (con barritas), corto (puntos), ligado y <i>staccato</i> .
Ligado	Línea curva. Atacar la primera nota con resolución y «resbalar» con suavidad sobre las demás.	Línea curva. Énfasis en dar «libertad a la embocadura» para un sonido lleno y con desahogo.	No se detalla como categoría única, sino como parte de otras formas (como el picado expresivo o ligado).
<i>Staccato</i>	Puntos largos. Golpe más breve y seco que el picado. Se quita la mitad del valor a la nota.	1860: rayitas. 1886: acentos. Mantiene la ejecución de quitar la mitad del valor y pasar el resto en silencio.	Picado- <i>staccato</i> : extremadamente corto y seco. Comparado con el pizzicato de la cuerda. Puntos gruesos.
Picado-ligado	Puntos redondos y ligadura. Sílabas «de» o «re» (r blanda). Distinguir el principio sin desunir las notas.	Similar a 1845. Añade la recomendación de practicar escalas de notas largas/filadas para no perder calidad de sonido.	Carácter suave, delicado y a veces gracioso. Se escribe con puntos y ligadura.

Tabla 6. Comparativa de las diferentes ediciones (articulación)

Los apartados anteriores (3.2.1/ 3.2.2) se han elaborado tomando como referencia principal el trabajo de (Peñalver Barceló, 2011), a partir de la cual se ha desarrollado y adaptado el contenido presentado.

3.2.3. Observaciones de la evolución en las distintas ediciones

A partir de 1860, Romero insiste mucho en que el estudio exclusivo de las articulaciones no debe perjudicar la calidad del sonido, recomendando siempre el estudio previo de notas largas.

Como curiosidad, el *staccato* cambia su signo visual de «puntos largos» (1845) a «rayitas» (1860) y finalmente «acentos» (1886).

El golpe de lengua

Para Romero, la lengua no es una herramienta de «percusión» agresiva, sino un interruptor delicado. Sus consejos principales son:

La sílaba «de» o «re»: especialmente en el picado-ligado, recomienda estas sílabas para asegurar que la lengua toque la boquilla con la «r» blanda (como en la palabra «aire»). Esto evita un ataque excesivamente duro que rompería la línea melódica.

Independencia motriz: insiste en que el movimiento de la lengua debe ser independiente del resto de la cara. Al picar, no se debe mover ni un solo músculo de la embocadura.

Decisión vs. Delicadeza: el ataque debe ser «decidido» para que la nota hable al instante, pero «delicado» para no alterar el timbre natural del clarinete.

La Embocadura

El error más común que Romero intenta corregir es el movimiento de los labios al articular.

La embocadura debe mantenerse firme. Aflojar los labios al picar (un error común para intentar hacer notas cortas) provoca cambios de afinación y un sonido «sucio». Aunque la embocadura esté firme, no debe estar contraída. En las ediciones de 1860 y 1886, recalca que el sonido debe salir «lleno», lo que sugiere una garganta abierta y un paso de aire constante, independientemente de lo que haga la lengua.

3.3. Comparativa

3.3.1. La herencia de Lefèvre

Para Lefèvre, la técnica no es un fin, sino una prolongación del fraseo. En su método, las escalas se presentan como la organización del discurso, los arpeggios como la estructura armónica y los intervalos como gestos vocales.

El sonido es centrado, no excesivamente voluminoso y con un ataque sin dureza.

3.3.2. La evolución hasta Romero

Antonio Romero representa la recepción y transformación de la tradición francesa en el contexto español, como él mismo expresa en su método. Romero traduce los principios de Lefèvre a una estética plenamente romántica. Mientras Lefèvre ofrece un tratado normativo, Romero propone un método pedagógico aplicado a las nuevas exigencias del siglo XIX.

En Romero encontramos una mayor atención a la proyección sonora y al uso del aire como una función expresiva continua.

3.3.3. La interpretación del repertorio de Weber

La interpretación del *Grand Duo Concertant Op. 48* de Weber varía significativamente si se aplica la estética de la escuela francesa de principios de siglo o la escuela española de madurez representada por Romero. Las diferencias en el tratamiento del sonido (embocadura) y el picado (articulación) son determinantes.

3.3.4. La calidad del sonido y la producción de aire

Para Lefèvre (1802), el sonido debe ser «claro, lleno y dulce». En su método, la preocupación principal es la homogeneidad entre los registros. Además, Lefèvre aboga por una posición de la boquilla con la caña hacia arriba (en los primeros años del siglo) o una presión controlada de los labios que no ahogue la vibración. Según Tunison (2019), el sonido de Lefèvre es heredero del estilo galante: elegante y sin excesos de presión, ideal para las texturas transparentes de sus propios conciertos.

En contraste, Antonio Romero desarrolla su método cuando el clarinete ya ha ganado potencia sonora. Según Peñalver (2011), Romero busca un sonido «robusto y brillante», capaz de proyectar en grandes salas de concierto. Por otro lado, ya asienta la caña hacia abajo y propone una mayor participación de la musculatura facial para controlar las cañas más duras de la época. Esto permite una mayor flexibilidad dinámica.

3.3.5. Otros aspectos

Cromatismos:

- Lefèvre: uso de posiciones de «horquilla». Exige disimular la desigualdad tímbrica con la emisión.
- Romero: notas uniformes gracias a sus llaves adicionales. Máxima resonancia y velocidad.

Saltos de intervalo:

- Lefèvre: control basado en la presión del labio y velocidad del aire. Riesgo de «quiebro».
- Romero: mayor estabilidad mecánica. La nota «brota» con menos esfuerzo físico.

3.3.6. La técnica del picado y la articulación

El picado es, quizás, el punto de mayor divergencia entre ambos tratados.

El «golpe de lengua» en Lefèvre

Siguiendo la tradición de la escuela de París, Lefèvre prioriza un picado ligero y corto. Según Northover (2018), en el sistema de 6 llaves, la lengua debe ser extremadamente ágil para compensar la resistencia de las digitaciones de horquilla. Su picado es más un «punteado» que un ataque agresivo.

La articulación en el método Romero

Romero eleva la importancia de la articulación a un nivel de virtuosismo mecánico. En su análisis, Pérez Piquer destaca que Romero introduce ejercicios de repetición de lengua mucho más exigentes. Romero entiende que, para abordar todo el repertorio, el clarinetista debe dominar el *staccato* en registros extremos. Su método prepara al músico para ataques precisos y potentes, incluso en saltos interválicos de doceava o decimoquinta, facilitados por la estabilidad de su sistema de llaves (Peñalver, 2011).

4. GRAND DUO CONCERTANT OP. 48

4.1. Introducción

El *Grand duo concertant Op.48* de Weber (1815, publicado en 1816) es considerado uno de los solos más destacados de la primera época y de todo el siglo XIX. Probablemente fue compuesto para Hermstedt, quien había solicitado un concierto en 1812, y existe la posibilidad de que Weber comenzara la obra como un concierto para luego adaptarla a clarinete y piano. Esta obra se caracteriza por el equilibrio entre la importancia temática y melódica de ambos instrumentos. La parte de clarinete es tan exigente como la de la mayoría de los conciertos de la época, incluyendo saltos de más de dos octavas y un registro que abarca de *mi*² a *la*⁵. Asimismo, el piano requiere un gran virtuosismo, especialmente en el tercer movimiento, donde aparecen rápidas terceras y sextas. Weber no concibió esta obra como una sonata con un desarrollo musical prolongado, sino como una presentación dramática del carácter instrumental interpretada por dos virtuosos.

Weber completó el segundo y tercer movimientos en 1815, y posteriormente interpretó un «duo» con Baermann, probablemente estos dos movimientos, ante el rey y la reina en Nymphenburg, Múnich. El primer movimiento ya había sido finalizado para entonces. Rochlitz, amigo de Weber, escribió una reseña positiva en la *Allgemeine Musikalische Zeitung* después de que Schlesinger publicara la obra en Berlín en 1818.

La obra comienza con un *allegro* en Mi bemol mayor, intenso y continuo; el segundo movimiento es un *andante* en Do menor, muy tierno, pero sin perder fuerza; y el tercer movimiento es un rondó en Mi bemol mayor, que combina un espíritu animado con momentos de profunda seriedad y reminiscencias melancólicas.

En el primer movimiento, tras la apertura brillante, Weber utiliza el registro «clarino» en dos frases de ocho compases que descienden al registro «*chalumeau*», y su técnica de combinar clarinete y piano en pasajes rápidos intensifica la tensión dramática.

El segundo movimiento, *andante con moto*, comienza con una melodía suave y meditativa que adquiere gestos y dinámicas teatrales.

El tercer movimiento, rondó, se inicia de forma tranquila con pasajes de semicorcheas ejecutados por clarinete y piano. En un episodio en Re bemol mayor, el clarinete presenta un tema urgente sobre «trémolos de piano atronadores», mientras que el tema del rondó en los bajos genera un efecto calmante que retorna gradualmente al tema principal en registro *chalumeau*. La combinación de pasajes de semicorcheas y grandes saltos constituye el momento más exigente de toda la obra (Rice, 2007).

En cuanto al estreno de esta obra, nos remitimos a antes del 1816, exactamente en agosto de 1813:

Weber compuso para Helene una escena y un aria, «Non paventar mia vita», op. 51, que fue interpretada por primera vez por ella en un exitoso concierto público el 2 de agosto. Según Max Maria, Baermann y Weber interpretaron un «Dúo» para clarinete y piano en el mismo concierto. Probablemente se refiera al *Andante* y al *Allegro* del *Grand Duo Concertant* op. 48; pues Weber llevaba trabajando en él desde el 5 de julio. El movimiento final de la op. 48 no se compuso hasta el 8 de noviembre de 1816. El concierto de Múnich reportó buenos ingresos, pero un tío de Baermann, librero de renombre, les organizó otro unos días más tarde en Augsburgo, que fue un auténtico fiasco (Weston, 1971, p. 129).

La única composición de Weber que no está dedicada a Baermann es el Dúo Concertante op. 48. Algunos consideran que fue escrita para Hermstedt, y Wessel & Co. llegaron incluso a anunciarla como dedicada a Hermstedt. Sin embargo, Weber no compuso el tercer movimiento del Dúo hasta 1816 y no se ha podido encontrar ningún registro de la ejecución de la obra completa hasta bastante tiempo después. La primera interpretación probable tuvo lugar el 23 de diciembre de 1823 en Dresde, cuando Johann Gottlieb Kotte interpretó «un nuevo concierto para clarinete» de Weber. Poco después, Kotte interpretó un «concertante» de Weber, con el acompañamiento al piano a cargo de Julius Benedikt (Weston, 1971, p. 89).

El *Grand Duo Concertant* se sitúa en un punto de inflexión histórico. No representa una ruptura técnica con la escuela clásica, sino una expansión expresiva de sus principios. Weber escribe bajo una estética romántica, pero lo hace sobre una base técnica todavía anclada en el Clasicismo.

4.2. Carl Maria von Weber

Carl Maria von Weber (1786–1826) es recordado hoy como una figura fundamental en la historia de la música, siendo uno de los principales fundadores del movimiento romántico en Alemania. Compositor, pianista virtuoso, crítico y director de orquesta, Weber no solo dejó una huella indeleble con obras como *Der Freischütz* (1821), sino que también estableció nuevos estándares en la dirección orquestal y la interpretación. Su influencia se extendería décadas después, impactando profundamente a compositores como Richard Wagner.

Nacido en Eutin, probablemente el 18 o el 19 de noviembre de 1786, Carl Maria creció en el seno de una familia dedicada al arte y al teatro. Su padre, Franz Anton Weber, quien se apropió discretamente del título nobiliario «von», dirigía una compañía teatral itinerante, lo que marcó la infancia del compositor. A pesar de ser un niño débil y sufrir una cojera permanente debido a una cadera dañada, Weber mostró un talento precoz.

Su educación musical fue fragmentada pero rica. Tras unas primeras lecciones fallidas con su medio hermano, su desarrollo se aceleró bajo la tutela de Johann Peter Heuschkel y, más tarde, con Michael Haydn en Salzburgo. Fue en esta etapa cuando comenzó a componer, produciendo sus primeras fugas y su primera ópera (hoy perdida) bajo la guía de Kalcher en Múnich. Curiosamente, en un intento por facilitar la impresión de su música, trabajó brevemente con Aloys Senefelder, el inventor de la litografía, antes de decidir dedicarse por completo a la música tras el estreno de su segunda ópera, *Das Waldmädchen*, en 1800.

La búsqueda de perfeccionamiento llevó al joven Weber a Viena en 1803, donde estudió con el abad Vogler. Gracias a la recomendación de este, obtuvo con apenas 17 años el puesto de maestro de capilla en Breslau (1804). Allí, su espíritu reformista chocó con la tradición: reorganizó la orquesta y exigió ensayos rigurosos, ganándose numerosos enemigos. Su estancia en Breslau terminó abruptamente tras un grave accidente en el que ingirió accidentalmente ácido de grabado, lo que le hizo perder su voz de cantante para siempre.

Tras recuperarse, Weber encontró un breve refugio como intendente en Carlsruhe, Alta Silesia, un periodo que él describiría como un «sueño dorado» y donde compuso dos sinfonías. Sin embargo, la inestabilidad volvió al trasladarse a Stuttgart en 1807 como

secretario del duque Ludwig. Allí vivió bajo un régimen corrupto, sufrió encarcelamiento por deudas y fue víctima de intrigas palaciegas. Finalmente, en 1810, fue desterrado de Württemberg, un evento traumático que, paradójicamente, marcó un renacer en su vida.

Al dejar Stuttgart, Weber sintió que había «nacido por segunda vez». Se estableció en Mannheim y Darmstadt, retomando contacto con el abate Vogler y conociendo a compañeros como Meyerbeer. Fue una época de efervescencia intelectual: fundó el Harmonischer Verein, escribió crítica musical y comenzó a absorber las influencias literarias y folclóricas que definirían su estilo romántico.

En 1811, una gira lo llevó a Múnich, donde conoció al clarinetista Heinrich Baermann. La química musical fue instantánea; el éxito de su Concertino para clarinete fue tal que el rey le encargó dos conciertos más, consolidando su fama como compositor instrumental. Tras una serie de viajes que incluyeron Suiza, Praga y Berlín, Weber regresó a Praga en 1813 con un nuevo propósito.

En 1813, Weber asumió la dirección de la ópera de Praga con la misión de rescatarla de la decadencia. Durante tres años, se entregó a una labor titánica no solo como director, sino como administrador total: reformó el personal, catalogó la biblioteca, supervisó escenografías y aprendió checo para entender mejor a sus detractores.

Su visión artística fue clara. Para construir una ópera alemana romántica, primero debía aprender de los mejores modelos dramáticos disponibles, por lo que introdujo masivamente el repertorio francés (Spontini, Cherubini, Boieldieu). En el plano personal, esta etapa estuvo marcada por su relación con la cantante Caroline Brandt, a quien dirigió en escena y con quien vivió un romance complejo, lleno de altibajos y celos profesionales.

Hacia la Consagración en Dresde Hacia 1816, el ambiente en Praga se volvió opresivo para Weber. Buscando un cambio, y tras el éxito de su cantata patriótica *Kampf und Sieg* (Lucha y Victoria), decidió renunciar. Su relación con Caroline se solidificó, comprometiéndose oficialmente. Durante esta etapa, Weber compuso algunas de sus piezas vocales más destacadas, entre las que sobresale *Die Temperamente beim Verluste der Geliebten*, considerada una de las primeras obras en adoptar la estructura de un ciclo de canciones.

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

Asimismo, finalizó el *Grand duo concertant* y dio término a dos de sus sonatas para piano: la n.º 2 en La bemol y la n.º 3 en Re menor.

Finalmente, tras meses de negociaciones y de rechazar ofertas que no consideraba adecuadas, Weber recibió el reconocimiento que buscaba. En la mañana de Navidad de 1816, le llegó la confirmación oficial de su nombramiento como maestro de capilla real en Dresde, el puesto que le permitiría consolidar su legado definitivo en la historia de la música.

(Spitta & Warrack, 2001)

5. PROPUESTA DE APLICACIÓN PRÁCTICA: guía Metodológica para el *Grand Duo Concertant* Op. 48 de C. M. von Weber

5.1. Introducción a la propuesta

Una vez analizados y contrastados los fundamentos técnicos sobre el sonido y la articulación en los tratados históricos de Jean-Xavier Lefèvre y de Antonio Romero y Andía, este trabajo adquiere su dimensión práctica y transferible al aula a través de la presente guía metodológica. El objetivo de este apartado no es realizar un análisis meramente interpretativo o estilístico de la obra, sino ofrecer al docente un compás de herramientas pedagógicas basadas en la tradición metodológica analizada, aplicadas directamente a una de las piezas cumbre del repertorio de este instrumento: el *Grand Duo Concertant*, Op. 48 de Carl Maria von Weber.

Esta guía está diseñada desde la perspectiva del docente de las Enseñanzas Superiores de Música (o últimos cursos de Enseñanzas Profesionales), entendiendo que la pieza propuesta en este TFG presenta retos técnicos y expresivos idóneos para consolidar la madurez del intérprete. A través de la selección de pasajes específicos de la obra, se propondrán estrategias de estudio y resolución de dificultades que conectan directamente con los ejercicios y preceptos de Lefèvre y Romero con las demandas de la partitura.

Para facilitar su consulta y aplicación, el bloque práctico se ha estructurado en dos (grandes) ejes temáticos que responden al núcleo de esta investigación:

- Bloque I: optimización y control del sonido. Centrado en la homogeneidad tímbrica, el control de la afinación en los diferentes registros y la gestión de las dinámicas en las grandes frases expresivas de Weber.
- Bloque II: flexibilidad y velocidad de la articulación. Focalizado en la ligereza del *staccato*, la coordinación digital y la claridad de la emisión en los pasajes rápidos de la obra.

5.2. Objetivos de la aplicación

El propósito principal de este estudio es establecer un puente técnico-estilístico entre la tratadística y el repertorio virtuosístico de Carl Maria von Weber, utilizando los métodos de Jean-Xavier Lefèvre y Antonio Romero como herramientas de optimización técnica.

Con ello, se pretende demostrar que los tratados del siglo XIX no son piezas de museo teóricas, sino manuales de viva actualidad capaces de resolver la técnica del clarinete moderno en el repertorio romántico.

Los objetivos (específicos) son:

- Sistematizar el estudio de la articulación mediante la información que nos aportan los métodos.
- Desarrollar la homogeneidad tímbrica en el cambio de registros: Aplicar las directrices de ambos autores para unificar el color sonoro del clarinete, especialmente en el «paso» del registro de garganta al clarín. Se busca mitigar la tendencia «sorda» de las notas de garganta.
- Interiorizar la estética del «bel canto» en el registro lírico: Utilizar el *Coup de Langue Doux* de Lefèvre y la articulación de «r» blanda de Romero para emular la voz operística en el segundo movimiento (*Andante con moto*). El objetivo es convertir la lengua en un soporte que no interrumpa el flujo aéreo, permitiendo un fraseo vocal y etéreo.
- Dominar la gestión del aire mediante las notas tenidas.
- Fomentar la estabilidad biomecánica de la embocadura.

5.3. Bloque I: optimización, emisión y control del sonido

El control del registro de garganta y el *legato* (*Allegro con fuoco – 1er mov*)

En el *Grand duo* nos encontramos en numerosas ocasiones con el paso crítico por el registro de garganta hacia el registro clarín.



Figura 4. Grand Duo, cc.25-26-29-30, 1er mov.

- **Paso 1:** perfeccionamiento de la técnica (Método Lefèvre):

Se abordará el estudio del registro de garganta mediante el siguiente ejercicio extraído de la edición Giampieri (1949) del método Lefèvre.



Figura 5. Ejercicio extraído del método Lefèvre (ed. Giampieri), p. 2

- **Paso 2:** Indicación histórica (Método Romero):

Para asegurar la estabilidad, se recomienda seguir el consejo de Antonio Romero: dejar los dedos de la mano derecha puestos (en su sitio) para articular las notas de garganta (*sol#3*, *la3* y *sib3*) al pasar al registro clarín. A parte, Romero incide en la práctica de estos intervalos con una emisión de aire constante. El objetivo es que la calidad tímbrica del registro de garganta (generalmente con más resistencia) sea idéntica a la del registro clarín. La resistencia ocurre al cambiar de registro debido al

hecho de tapar todo el tubo. Además, la embocadura se debe mantener firme, pero sin morder, permitiendo que la columna de aire sea la que «empuje» el cambio de registro.

Estudio de los sonidos cortados (*Allegro con fuoco – 1er mov*)

En el primer movimiento de la obra Weber escribe un ritmo de:  muy característico y que se debe interpretar con exactitud.



Figura 6. Grand Duo, cc.8-9, 1er mov.



Figura 7. Grand Duo, cc.28-29, 1er mov.

- Estudio (Método Romero):

En la edición de 1956 encontramos un apartado exclusivo para el estudio de los sonidos cortados.

Sonidos cortados

Cuando dos o más notas están ligadas entre sí y separadas de las siguientes por un pequeño silencio, deben ejecutarse acentuando la primera y cortando el sonido de la siguiente. Se indica con un punto o un acento como se ve en los ejercicios siguientes.

Ejercicios

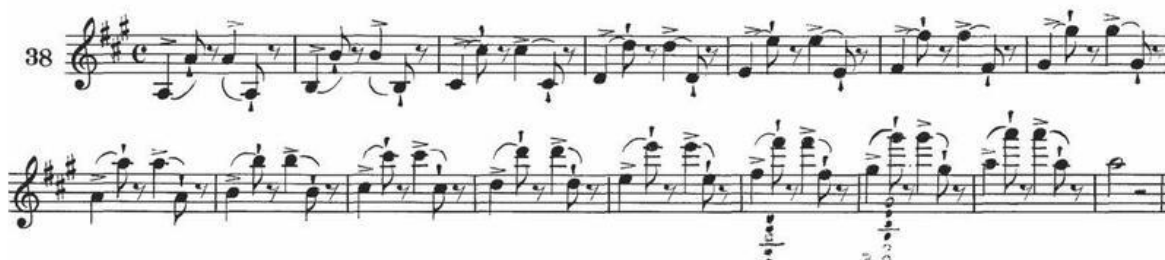


Figura 8. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 26

El control del *legato* y los saltos interválicos (*Andante con moto* – 2º mov)

En la figura siguiente se pueden ver diversos saltos interválicos, este tema se caracteriza por ser muy lírico y *cantabile*, por lo tanto, el paso entre notas debe ser limpio.



Figura 9. Grand Duo, cc. 20-21, 2º mov.

- **Estudio:** en la edición de Giampieri del método Lefèvre se encuentran varios ejercicios que trabajan los saltos de intervalos.



Figura 10. Ejercicio extraído del método Lefèvre (ed. Giampieri), p. 5

Estos ejercicios, compuestos entre las páginas 3-8, trabajan los saltos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª y 8ª. Son dos ejercicios por página, uno más largo y otro corto (ejemplo anterior). Lo interesante en estos ejercicios es empezar muy lento y subir la velocidad paulatinamente. Además, se pueden realizar cambios de articulación para aumentar la dificultad.

La influencia del estilo vocal en Lefèvre se manifiesta claramente en el tratamiento de los intervalos de su libro. El autor aboga por la preparación de los saltos dramáticos como gestos vocales, rechazando la presión excesiva al atacar las notas agudas. En su lugar, promueve el estudio de intervalos de décimas y doceavas bajo un criterio de homogeneidad tímbrica, vinculando la técnica del clarinete

directamente con la estética del *bel canto*. Aquí podemos encontrar similitudes con la escritura romántica de Weber y la influencia que tuvo la ópera en sus obras. Seguramente ambos intentaron buscar la imitación de la voz humana con el clarinete.

El trabajo de «Sonidos filados»

Según Lefèvre, para lograr un buen sonido es muy importante importancia el estudio de *les sons filés*.



Figura 11. Ejercicio extraído del método Lefèvre (1802), p. 20

Varios autores incorporan en sus métodos posteriores este tipo de ejercicio. Algunos de ellos son Hyacinthe Klosé, Carl Baermann, Cyrille Rose, Paul Jeanjean, Ernesto Cavallini y Antonio Romero.

Figura 12. Ejercicio extraído del método Klosé (1843/44), p. 35

En la edición del método de Lefèvre que hizo Giampieri encontramos el mismo tipo de ejercicios con 4 formas diferentes de realizarlos.

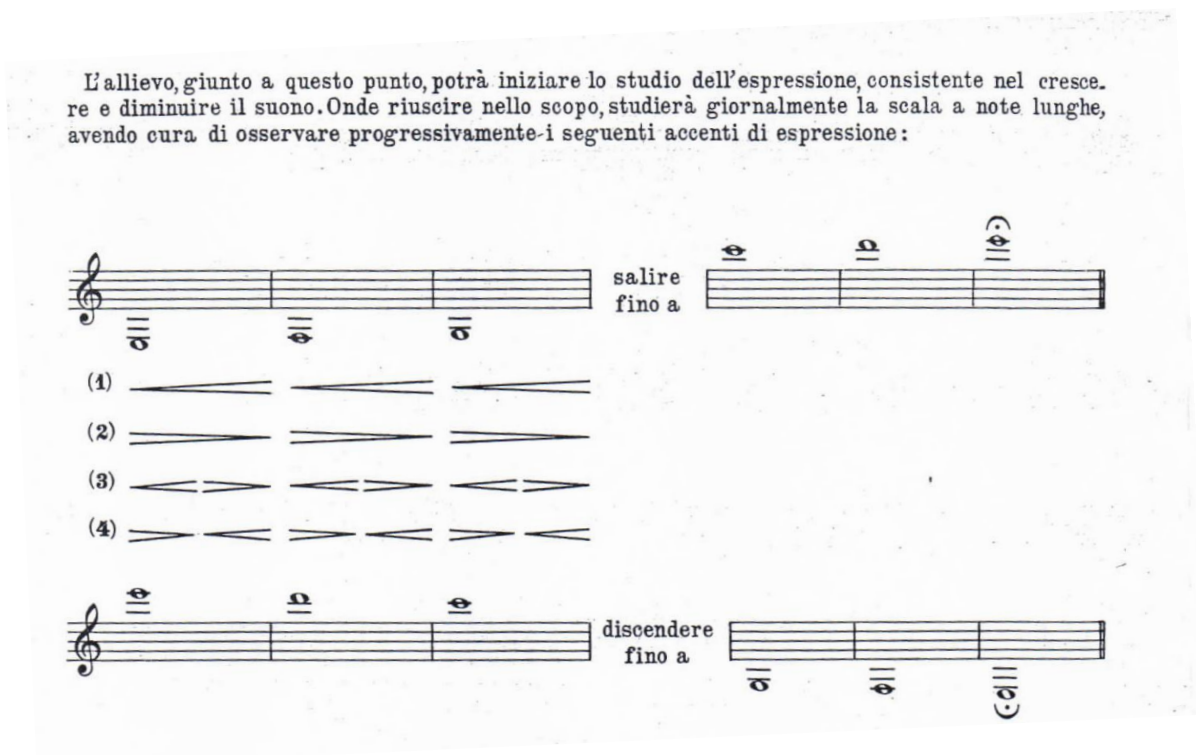


Figura 13. Ejercicio extraído del método Lefèvre (ed. Giampieri), p.12

Romero adoptó esta técnica y la concibe en su método como la base técnica para una emisión sólida. El estudio consta de ejercicios de notas largas con reguladores (< >). Esta práctica, conocida como *messa di voce* o notas filadas, permite que el intérprete asegure una base de aire estable y afinada. Para Romero era imprescindible el trabajo de «notas tenidas», su método se organiza por tonalidades y al inicio de cada una de ellas nos plantea un ejercicio de este tipo.



Figura 14. Ejercicio extraído del método Romero (1845-46), p.54

La implementación de estos conceptos es crítica en pasajes líricos que requieren un control extremo de la emisión. En este tipo de repertorio se propone una construcción sonora basada en el nacimiento del sonido desde la nada. Gracias al estudio anterior el intérprete logra una entrada etérea y controlada, evitando acentos innecesarios y garantizando pureza tímbrica.

El control del aire en la parte *cantabile* (*Allegro Rondo – 3er mov*)

En la parte central del tercer movimiento se encuentra un pasaje muy lírico y expresivo para el clarinete.



Figura 15. Grand Duo, cc. 147-163, 3er mov.

- **Paso 1:** estudio de notas largas en crescendo (Método Romero): en este caso se propone el estudio de Mib mayor por ser una tonalidad con bemoles, pero es interesante el estudio de toda la parte titulada como «sonidos tenidos en escala».



Figura 16. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 9

- **Consejo:** en el estudio de la emisión y la calidad sonora, es fundamental abordar el equilibrio entre la articulación y el soporte del aire. Como advierte Romero, un enfoque centrado exclusivamente en la articulación puede derivar en un sonido «seco» o falto de proyección. Para evitar esta pérdida de calidad, se propone el estudio de las notas tenidas después de los ejercicios de picado.

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

Como el picado puede perjudicar la buena calidad del sonido, ponemos estas notas tenidas despues de algunos ejercicios, para conservar esta calidad y hacer el sonido mas flexible.



Figura 17. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p.112

En esta parte del método se presentan ejercicios de *staccato* junto a ejercicios de notas largas, para alternar.

Estudio de los cromatismos

Se deberá realizar un estudio de los cromatismos para los pasajes como el siguiente:



Figura 18. Grand Duo, cc. 66-68, 3er mov.

En las páginas 48 y siguientes nos encontramos con gran variedad de ejercicios mecánicos para desarrollar la velocidad y seguridad de los dedos, es interesante que el alumnado practique diariamente estos ejercicios para así solucionar cualquier tipo de problema con los pasajes cromáticos nombrados anteriormente.



Figura 19. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p.49

5.4. Bloque II: flexibilidad, ligereza y velocidad de la articulación

El control de la flexibilidad y la velocidad del *staccato* (*Allegro con fuoco – 1er mov*)

Una de las grandes dificultades de esta obra es la ligereza que se debe conseguir en el *staccato*. A continuación, se muestran dos ejemplos extraídos del primer movimiento.



Figura 20. Grand Duo, cc. 120-122/ 274-276, 1er mov.

- **Paso 1:** estudio de ejercicios similares (Método Lefèvre)

En la siguiente imagen, se encuentra una gran similitud con los pasajes expuestos anteriormente del *Grand Duo*. Para practicar este tipo de articulación fuera de la obra, es de interés el estudio de este ejercicio. El alumno debe asegurarse de realizar el *piqué* correctamente: las notas deben ser golpeadas con sutileza, manteniendo una presión labial relajada, similar a la del registro ligado.



Figura 21. Ejercicio extraído del método Lefèvre (1802), p. 27

- **Paso 2:** trabajo de articulación en escalas (Método Lefèvre).

Además, para abordar de forma general las dificultades técnicas en la articulación de este primer movimiento, se propone el estudio sistemático de los patrones de articulación expuestos por Lefèvre en la versión original del método. El autor presenta estos modelos en la escala de Do Mayor, pero para trabajar la mecánica del golpe de lengua dentro de la obra lo vamos a trasladar a la tonalidad de Fa Mayor.

Al aplicar las variantes de articulación de Lefèvre sobre esta escala se trabaja:

- La homogeneidad del registro: especialmente en el paso por la zona de garganta (*sib3-la3-sol#3*), donde Lefèvre insiste en que la lengua no debe variar su posición para evitar cambios en la calidad tímbrica.
- El control del flujo de aire: en esta tonalidad las digitaciones son un poco más complejas que en Do Mayor. Con el estudio de estos pasajes podemos asegurar los pasos más complicados, como puede ser el paso del *sib3* al *do4*.



Figura 22. Ejercicios extraídos del método Lefèvre (1802), p. 34

A continuación, se presenta un extracto de la transcripción elaborada para este estudio. La versión íntegra se incluye en el Anexo A1.

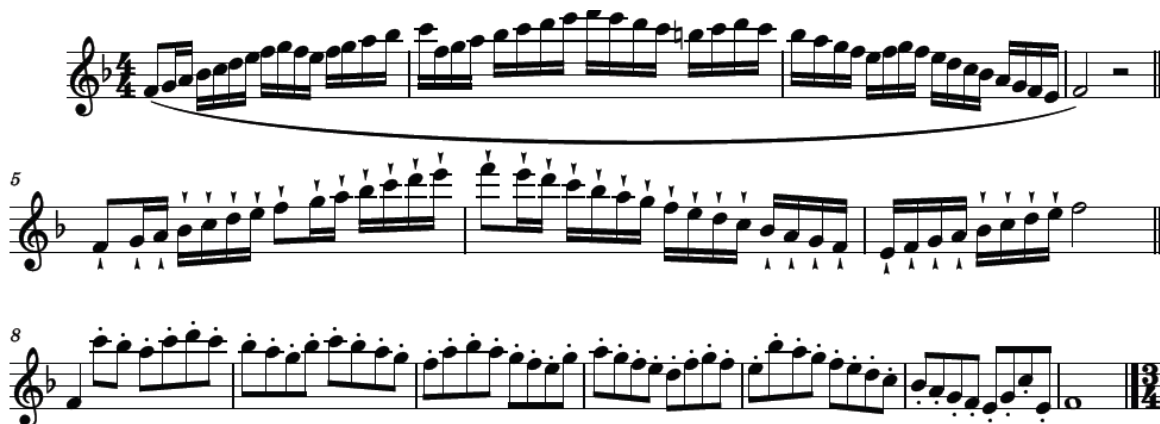


Figura 23. Fragmento extraído de la transcripción a partir de la figura 22

El estudio del *staccato* en los arpeggios (*Allegro con fuoco – 1er mov*)

- **Paso 1:** cambios de articulación (Método Romero)

En su método, Romero sugiere realizar cambios de articulación en los diferentes pasajes de escalas y arpeggios. Esto es aplicable a toda la obra.

Empezando por el c. 4, se estudiará el arpeggio con las variantes que muestra el autor en su libro. El trabajo de estudio será cambiar la articulación del arpeggio (figura 24), siguiendo el modelo (figura 25).



Figura 24. Grand Duo, cc. 4-5, 1er mov.



Figura 25. Ejercicio extraído del método Romero (1845/46), p.25



Figura 26. Transcripción con cambios de articulación sobre el arpegio de la figura 24

- **Paso 2:** cambios en el diseño del arpeggio (Método Romero).

Este estudio se centra en solucionar los posibles problemas de articulación en los cc. (193-198). Los dos primeros compases son arpeggios descendentes en Sol M y Mib M, mientras que en el tercer compás hay un acorde arpegiado de séptima disminuida. En este momento el piano y el clarinete comparten armonía y articulación, por lo tanto, el *staccato* debe ser limpio y rápido para evitar torpezas con el piano.



Figura 27. Grand Duo, cc. 193-198, 1er mov.

Se recomienda el estudio de estos pasajes mediante las directrices que nos marca Romero en su método: propone realizar el arpeggio de forma ascendente y descendente con tres tipos de articulación: «todo picado, dos ligadas y dos picadas y todo ligado».



Figura 28. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 126

Control del *staccato* (*Andante con moto* – 2º mov)

En el segundo movimiento Weber escribe un pasaje con una escala ascendente que nos lleva a un punto cúlmine. Aquí nos encontramos con dos tiempos de fusas en *staccato*, en un *tempo* lento.



Figura 29. Grand Duo, cc. 16-18, 2º mov.

- **Estudio:** para el estudio de este tipo de *staccato* recordamos la advertencia del método Romero de 1845: «sin aflojar ni mover de ningún modo la embocadura». La presión del labio debe ser constante para que el arpeggio no se desinflen.



Figura 30. Ejemplo extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 111

Notas repetidas (*Andante con moto* – 2º mov)

En el segundo movimiento Weber escribe notas repetidas dentro de una frase lírica.



Figura 31. Grand Duo, cc. 45-48, 2o mov.

- **Estudio:** siguiendo el consejo de Romero, se utilizará la «r» blanda. El aire entre las notas no debe cortarse, simplemente se tocará ligeramente la punta de la caña/boquilla con la punta de la lengua. Si se siguen estos pasos se obtendrá esa articulación «suave y delicada» que Weber necesita para que el clarinete imite a una soprano de ópera sin que el ataque sea agresivo.

Equilibrio entre articulación y sonido (*Allegro Rondo – 3er mov*)

Antes de abordar pasajes de articulación rápida, como los que se mostrarán posteriormente, Romero recomienda el estudio de escalas en octavas o arpeggios mediante notas largas. El objetivo es garantizar que, al introducir golpes de lengua rápidos, el aire mantenga una columna sólida.



Figura 32. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 131

El control de la flexibilidad y la velocidad del *staccato* (*Allegro Rondo – 3er mov*)

En el tercer movimiento, se encuentran dos fragmentos con mayor dificultad técnica en cuanto al *staccato* (*Coup de Lange Sec*):

Cc. 21-22: el fragmento siguiente es una escala descendente en la tonalidad de Fa Mayor. Los ejercicios expuestos anteriormente (figura 22) ayudarán a coordinar la digitación con la articulación de la lengua.



Figura 33. Grand Duo, cc. 21-22, 3er mov.

Cc. 109-110: en este caso Weber escribe una escala ascendente en la tonalidad de Sib Mayor. Para el estudio de este pasaje es interesante trasponer los ejercicios anteriores, pero esta vez a esta nueva tonalidad.



Figura 34. Grand Duo, cc. 109-110, 3er mov.

Weber llena el estudio de escalas rápidas. Algunas de ellas con puntos, como las anteriores. Por lo tanto, el alumno tiene que ser consciente de aplicar el *staccato*.

- **Estudio:** como se ha tratado anteriormente, en el capítulo dedicado al método Romero, esta articulación se ejecuta quitando «la mitad del valor», pasando en silencio la otra mitad. Para la práctica podemos recurrir a la 2ª parte del método editado por Menéndez. En este libro nos encontramos con un apartado entero dedicado a la articulación, desde la p. 2 hasta la p.15. El alumno realizará estos ejercicios buscando un *staccato* limpio y preciso, pero sobre todo ligero.



Figura 35. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 112

Aquí el alumnado debería tener en cuenta el consejo de Romero: «no dejes que la velocidad altere el timbre». Si el sonido se vuelve chillón, se debe detener la interpretación y volver a las notas largas y filadas para recuperar el cuerpo del sonido antes de seguir con la escala.

La emisión

Según la edición de 1845, Romero enfatiza que la nota no debe perder valor ni antes ni después de ser emitida. Esto implica que el silencio en el *staccato* o picado no es consecuencia de la interrupción del soplo, sino del retorno de la lengua a la caña, manteniendo siempre la presión del aire constante.

Estudio de la tonalidad

Para estudiar el picado en la tonalidad que nos encontramos en la obra, nos basaremos en los ejercicios que tiene su método para cada tonalidad:

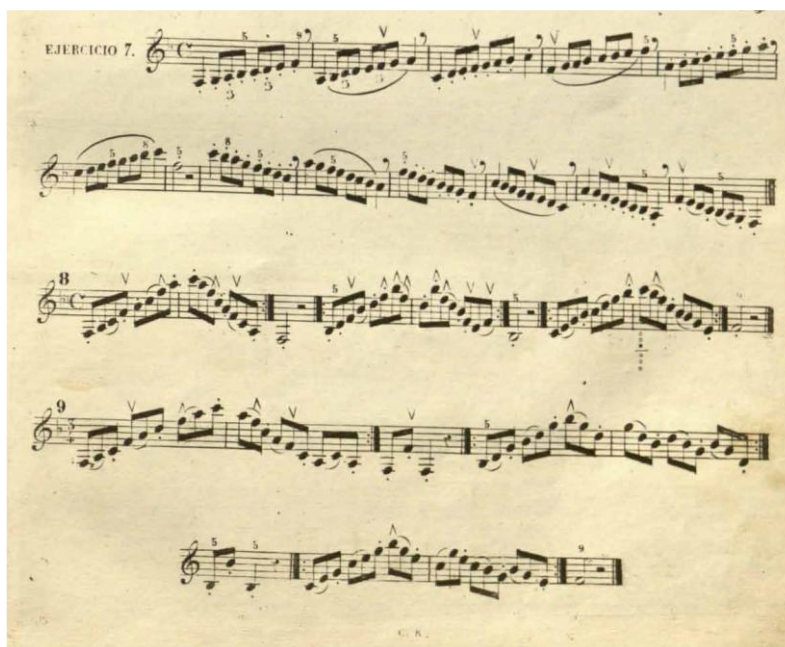


Figura 36. Ejercicio extraído del método Romero (1858), p. 31

Para el estudio de las escalas de semicorcheas del tercer movimiento proponemos la práctica de la escala y el arpeggio de Fa mayor.



Figura 37. Ejercicios extraídos del método Romero (ed. Menéndez), p.64

Además, el estudio de los ejercicios de articulaciones variadas de la misma página ayudará al alumno a establecer el mecanismo de los dedos en esta tonalidad.

Ejercicios

9

f *p*

10

f *p*

11

f *p*

Figura 38. Ejercicios extraídos del método Romero (ed. Menéndez), p.64

5.5. Resultados y conclusiones de la aplicación

5.5.1. Resultados de la aplicación metodológica

La implementación de los preceptos técnicos de los tratados de Lefèvre y Romero al estudio del *Grand Duo Concertant Op. 48*, realizada por la propia autora de este trabajo, ha arrojado resultados significativos en tres áreas fundamentales: la precisión mecánica, la arquitectura sonora y la fidelidad estilística.

Optimización de la respuesta mecánica y de articulación

- Tras el estudio sistemático de los patrones de articulación de Lefèvre aplicados a las tonalidades de la obra, se observa una estabilización del «golpe de lengua» (Coup de Langue).
- Coordinación dedos-lengua: se ha logrado una sincronización exacta en los pasajes de semicorcheas de los movimientos extremos (*Allegro con fuoco* y *Rondó*).
- La aplicación del picado-*staccato* de Romero (edición 1959) ha permitido obtener un sonido más corto y seco, similar al *pizzicato*, lo que ha aumentado la claridad de los arpeggios finales sin perder la proyección necesaria para equilibrar el volumen sonoro del piano.

Logro de la homogeneidad tímbrica (igualdad de sonidos)

Uno de los resultados más notables ha sido la corrección de las desigualdades acústicas intrínsecas del instrumento en las notas de garganta.

- El uso de la técnica de Romero de mantener los dedos de la mano derecha posados durante la ejecución de las notas *sol#3*, *la3* y *Sib3* de garganta ha resultado en una continuidad de la masa sonora.
- Fluidez en el cambio del registro: los ejercicios de intervalos de duodécimas de Lefèvre han facilitado que los saltos de registro en la obra de Weber se perciban como una línea vocal ininterrumpida, evitando los acentos bruscos o «clics» de aire no deseados al cambiar de serie de armónicos.

Control dinámico y gestión del aire

La integración del *messa di voce* y las notas filadas de Romero ha transformado la aproximación al segundo movimiento (*Andante con moto*):

- Ataques «*dal Niente*»: se ha conseguido una emisión etérea y sin acento en el inicio del movimiento lírico. La práctica de iniciar el sonido desde la inmovilidad de la caña, controlando el retorno de la lengua, permite una pureza tímbrica que cumple con las exigencias de la estética de la época.
- Direccionalidad del fraseo: mediante el estudio de «*les sons filés*», los resultados muestran una mejora en la gestión de las síncopas y notas ligadas a través de la barra de compás. Se ha eliminado la tendencia a «cortar» la frase por falta de soporte, logrando una línea melódica de mayor envergadura y tensión dramática.

Estabilidad de la embocadura

El consejo que nos enseña Romero de mantener una «embocadura invariable» frente a los saltos de octava iniciales ha permitido:

- Precisión interválica: una tasa de éxito significativamente mayor en la precisión de las notas agudas tras saltos de gran intervalo. Al no «morder» ni desplazar los músculos faciales, el intérprete gana en seguridad y resistencia labial.
- Resonancia en arpeggios: la posición de la lengua alta (vocal «i») recomendada por Romero ha dotado al registro medio de una mayor riqueza de armónicos superiores, evitando que el sonido pierda foco en los pasajes de bravura.

Resumen de mejoras

Área técnica	Herramienta aplicada	Resultado obtenido
Pasajes rápidos	Variantes de Lefèvre	Mayor nitidez en el picado y eliminación de notas «sucias».

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

Registro de garganta	Dedos posados (Romero)	Incremento de la resonancia y estabilidad de afinación.
Lirismo	<i>Coup de langue doux</i>	Similitud a la <i> messa di voce </i> operística; ataques invisibles.
Salto de octava	Embocadura fija (Romero)	Seguridad en el ataque y homogeneidad de color entre registros.

Tabla 7. Resumen de las mejoras conseguidas gracias a los ejercicios propuestos

En conclusión, los resultados demuestran que la vuelta a la tratadística histórica de Lefèvre y Romero no solo resuelve problemas técnicos mecánicos, sino que proporciona al clarinetista una paleta de recursos expresivos amplia y coherente con el lenguaje romántico de Carl Maria von Weber.

5.5.2. Conclusiones de la aplicación

La articulación como extensión del aire

Se ha comprobado que la calidad del *staccato* en Weber depende directamente de la columna de aire. Siguiendo a Romero, se concluye que un picado brillante y con proyección (como el requerido en el tercer movimiento) solo es posible si la presión del aire permanece constante.

La articulación y el carácter

El uso del «Picado-*staccato*» comparado con el *pizzicato* de la cuerda proporciona la claridad necesaria para el carácter «alegre y gracioso» de la obra sin comprometer el cuerpo del sonido.

Como concluye Wood (1972) en su estudio sobre las ediciones de Weber, la articulación original de la obra es mucho más rica de lo que muestran las ediciones modernas. Mientras que el método de Lefèvre nos ofrece la herramienta para la precisión y la elegancia del fraseo

clásico, el de Romero proporciona la potencia y la agilidad técnica necesarias para el carácter casi sinfónico que Weber otorga al clarinete en esta pieza.

Notas de garganta

Eficacia de la técnica de «posiciones resonantes»: la recomendación de Romero de mantener la mano derecha sobre los anillos al ejecutar notas de garganta resulta determinante en esta obra. Esta técnica elimina los ruidos de llaves, estabiliza la afinación y proporciona una igualdad de fuerza y timbre esencial para que los pasajes rápidos de Weber no suenen desiguales o fragmentados.

Vocalidad y flexibilidad interválica

La combinación de los estudios de intervalos de Lefèvre con la filosofía del *messa di voce* de Romero permite abordar los grandes saltos dramáticos de Weber. Se concluye que el «sonido filado» es la clave para evitar frases cortadas, permitiendo que el clarinete mantenga una dirección melódica coherente, similar a la de una soprano.

Transposición como herramienta

El ejercicio de trasladar los modelos de Lefèvre a las tonalidades específicas de la obra ha demostrado ser un método superior al estudio de la obra de forma aislada. Esta práctica automatiza las dificultades de digitación en Fa y Sib Mayor, permitiendo que, en el momento de la interpretación, el músico pueda centrarse en el diálogo camerístico con el piano y en la mimesis de la articulación entre ambos instrumentos.

Síntesis histórica para una interpretación moderna

En última instancia, la aplicación de estos métodos antiguos a una obra de la envergadura del *Grand Duo Concertant* revela que la técnica no es una limitación, sino una base sólida para la expresividad romántica. La firmeza de la embocadura, el control de la lengua como válvula de aire y la búsqueda de la homogeneidad sonora son pilares que permiten alcanzar el dramatismo y el virtuosismo que Carl Maria von Weber exige, garantizando una interpretación técnica impecable y estilísticamente informada.

6. CONCLUSIONES

Se han analizado los planteamientos pedagógicos presentes en los métodos de clarinete de Jean-Xavier Lefèvre y Antonio Romero y Andía, y se ha elaborado una guía metodológica aplicable al estudio e interpretación del *Grand Duo Concertant*, Op. 48, de Carl Maria von Weber, que sirve como recurso didáctico para docentes y estudiantes de clarinete.

Después de haber estudiado el tratamiento pedagógico de la articulación y la producción sonora en los métodos nombrados anteriormente, se puede concluir con que ambos comparten ciertos tipos de ejercicios, como pueden ser las notas tenidas o los ejercicios de intervalos y escalas articuladas. Mientras que en el método Romero encontramos ya un método avanzado (el clarinete había evolucionado notablemente) y perfectamente aplicable al estudio del *Grand Duo* o cualquier obra más contemporánea, en el método original de Lefèvre nos encontramos con correcciones de afinación o indicaciones de embocadura obsoletas para nuestra época. Por lo tanto, se recomienda realizar el estudio desde la versión más actualizada de ambos métodos: método Romero (Menéndez, 1956) y método Lefèvre (Giampieri, 1949).

En tercer lugar, partiendo de la idea de que los métodos históricos se escribieron pensando en clarinetes con menos llaves, y en un momento de estética diferente, tenían la necesidad de enfatizar la resolución de las limitaciones físicas de la época. Actualmente se exige una homogeneidad tímbrica y una rapidez que los métodos antiguos no intentaban enseñar, ya que el gusto y la técnica han evolucionado. Además, el concepto de «buen sonido» ha cambiado drásticamente en los últimos siglos. Los métodos antiguos no preparan al clarinetista para tocar en grandes salas de conciertos modernas ni con orquestas de gran volumen. Además, podemos nombrar la falta de recursos vanguardistas. Los métodos clásicos no entrenan la flexibilidad labial, de aire ni de digitación necesaria para las técnicas extendidas de hoy en día, como los multifónicos, *glissando*, microtonos o el *frullato*.

Por otro lado, la aplicación de estos métodos antiguos a una obra de la envergadura del *Grand Duo Concertant* revela que la técnica escrita en ellos resulta una base sólida para el estudio del repertorio romántico. La firmeza de la embocadura, el control de la lengua como válvula de aire y la búsqueda de la homogeneidad sonora son pilares que permiten alcanzar

el dramatismo y el virtuosismo que Carl Maria von Weber exige, garantizando una interpretación técnica impecable y estilísticamente informada.

Para terminar, dejando atrás las limitaciones recién nombradas de los métodos históricos, ha sido posible diseñar una guía metodológica factible para el estudio del *Grand duo* de Weber, basada en la información y ejercicios extraídos de ambos métodos.

6.1. Dificultades de implementación

La aplicación práctica de los principios de Lefèvre y Romero al Grand Duo Concertant Op. 48 conlleva una serie de retos técnicos y conceptuales. Estos derivan de la evolución biomecánica del instrumentista y de las diferencias constructivas entre el clarinete histórico y el sistema Boehm actual. A continuación, se describen las principales dificultades, algunas encontradas por la autora durante la elaboración de este trabajo.

Divergencia en la resistencia acústica y material

La principal dificultad reside en la naturaleza del material. Como señala Colin Lawson en su libro (1995), el clarinete de la época de Weber poseía una resistencia de aire y una disposición de armónicos muy distinta a la moderna, lo que condicionaba directamente la emisión.

Al aplicar el *messa di voce* de Romero en un instrumento moderno, el intérprete enfrenta una mayor contrapresión. Lograr un ataque *dal niente* en el *andante con moto* requiere un control neuromuscular que solo se alcanza mediante una coordinación extrema entre el apoyo diafragmático y la sutil presión de la caña, evitando el «golpe de aire» inicial que el clarinete moderno tiende a producir.

No obstante, a pesar de la complejidad que puede presentar la ejecución de estos ejercicios, se observa una mejora significativa cuando su práctica se realiza de forma progresiva y constante.

Conflicto de memoria muscular en el cambio de registro

Si bien la técnica de Romero de mantener los dedos de la mano derecha posados ofrece beneficios acústicos, su aplicación requiere un elevado grado de coordinación cuando no se

ha interiorizado desde el inicio del proceso de aprendizaje. La reeducación para mantener la mano derecha «anclada» en pasajes de velocidad puede generar tensiones. Cualquier adición de dedos «extra» para mejorar la resonancia debe hacerse sin comprometer la relajación de los tendones extensores, algo que en el primer movimiento de Weber resulta especialmente complejo debido al tempo exigido. En el siguiente ejemplo se presenta un fragmento en el que es posible mantener los dedos apoyados sobre el *la3*, dado que esta nota se encuentra precedida por un *do4* y reaparece posteriormente en el discurso musical.



Figura 39. Ejemplo extraído del Grand Duo

Además, dependiendo de la acústica de nuestro instrumento podemos utilizar diferentes digitaciones para ayudar al cambio de registro y mejorar la resonancia e igualdad. Algunas de las posiciones sugeridas para la mejora de la resonancia son las siguientes.

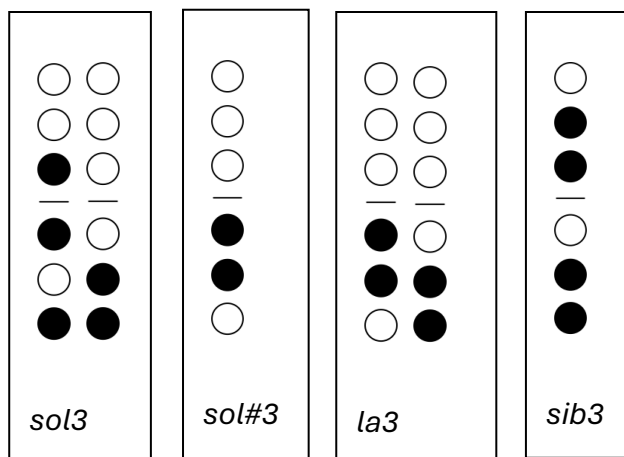


Figura 40. Posiciones sugeridas para mejorar la resonancia del registro de garganta

Adaptación de la articulación histórica al *tempo* moderno

Las exigencias de tempo actuales suelen ser superiores a las de la época de Lefèvre. Esto plantea un dilema sobre la fatiga lingual:

La implementación de la «r» blanda o la sílaba «de» para pasajes cantables requiere una precisión que, en boquillas de gran apertura, puede resultar borrosa. La ligereza del *coup de langue* es difícil de replicar con el material moderno, donde el exceso de masa en la caña tiende a hacer el ataque más pesado de lo que Weber habría esperado (Lawson, 1995).

Complejidad de la transposición mental y técnica

El estudio sistemático basado en la transposición de ejercicios de Lefèvre a las tonalidades de Fa y Sib Mayor incrementa la carga cognitiva del estudiante:

Al aplicar las variantes de articulación en tonalidades con más alteraciones, surge el problema de la estabilidad tonal. La búsqueda de la homogeneidad en los métodos históricos era una respuesta a las deficiencias del instrumento; hoy, el reto es no permitir que la técnica de articulación afecte a la afinación precisa que el sistema moderno permite, especialmente en los *súbito piano* del tercer movimiento. (Rice, 2007)

Resistencia a la «invariabilidad» de la embocadura

Romero insiste en no mover la embocadura en los saltos de octava iniciales (c. 4). Sin embargo, el clarinetista moderno suele estar habituado a pequeñas compensaciones labiales.

Según David Pino, la «embocadura fija» es el ideal pedagógico, pero su implantación en los grandes saltos de Weber exige que la glotis y la columna de aire asuman todo el trabajo de cambio de registro. La dificultad radica en evitar que el sonido se «estrangle» o pierda sus armónicos fundamentales al prescindir del apoyo compensatorio del labio inferior que menciona la tradición posterior a Romero (Pino, 1980).

6.2. Líneas futuras de investigación

A partir de los resultados obtenidos en este trabajo, se abren diversas posibilidades para futuras investigaciones. En primer lugar, sería interesante ampliar el estudio incorporando una muestra más amplia que permita contrastar los resultados obtenidos.

Asimismo, futuras investigaciones podrían profundizar en el análisis de otros métodos provenientes de otras escuelas, con el objetivo de comprender mejor las diferentes técnicas que caracterizan la enseñanza en cada país.

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

Finalmente, otra posible línea de continuación consistiría en aplicar la metodología utilizada en este trabajo a otras obras, también de distinta época, para evaluar su validez en otros contextos.

7. BIBLIOGRAFÍA

Casares, R. (s. f.). Romero y Andía, Antonio. En *Grove Music Online*.

Crisp, C. (2016). *The Clarinet Comes of Age, c. 1760—C. 1810: A Tale of Two Cities*.
Royal College of Music.

Crisp, C. (2021). *Jean-Xavier Lefèvre and the Paris Conservatoire: A Study of the Development of the Clarinet and its Pedagogy, c. 1790-1830*.

Cyrus, C. A., & Mongrédien, J. (2001). Paris, 1789-1870. En *Grove Music Online*.

Fernandez Cobo, C. J. (2010). *La metodología europea de clarinete anterior al Método Completo para Clarinete de Antonio Romero: Influencias y aportaciones del autor a la misma*. [Tesis Doctoral].

Fernandez Vicedo, F. J. (2010). *El clarinete en España: Historia y repertorio hasta el siglo XX* [Tesis Doctoral].

Gribenski, J. (2001). Paris Conservatoire (Conservatoire National Supérieur de Musique). En *Grove Music Online*.

Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press.

Lefèvre: 12 Progressive Sonatas. (1993). [Audio recording].

Lefèvre, J.-X. (1802). *Méthode de clarinette adoptée par le Conservatoire*.

Muñoz Muñoz, Á. (2009). *El Clarinete: Didáctica y Metodología*.

Moira Colace Vañó

Murr, C. G. (1778). *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg*.

Northover, K. S. (2018). *The 21st Century Early Clarinet Method: A historical clarinet treatise for modern clarinetists* [Tesis Doctoral].

Pàmies - Vilà, M. (2018). *Analysis of Tonguing and Blowing Actions During Clarinet Performance*.

Peñalver Barceló, Á. (2011). *Análisis y Estudio Comparado del Método Completo de Clarinete de Antonio Romero y Andía*. Universidad Politécnica de Valencia.

Pierre, C., & Gribenski, J. (2001). Sarrete, Bernard. En *Grove Music Online*.

Pino, D. (1980). *The Clarinet and Clarinet Playing*. Dover Publications.

Rice, A. R. (2007). *The Clarinet in the Classical Period*. Oxford University Press.

Romero y Andía, A. (1845). *Método completo para clarinete*.

Spitta, P., & Warrack, J. (2001). Carl Maria von Weber. En *The Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Tunison, N. E. (2019). *The Evolution of the Clarinet and Its Performance Practice: From the Baroque to the Classical Period*.

Weston, P. (s. f.). Lefèvre, Jean-Xavier. En *Grove Music Online*.

Weston, P. (1971). *Clarinet Virtuosi of the past*. Robert Hale.

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

Wood, C. E. (1972). *A Comparison of Editions of Carl Maria von Weber's Grand Duo Concertant, Op. 48, for Clarinet and Piano, with the Composer's Autograph Score*. North Texas State University.

8. ANEXOS

The image displays a musical score for a clarinet, likely from the Grand Duo Concertant by Carl Maria von Weber. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of nine staves of music, each containing measures 1 through 33. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, sweeping slur is placed over the first staff, indicating a long, continuous melodic line. The score is presented in a clean, professional layout, suitable for a musical score book or a digital score display.

2



Figura A 1. Transposición completa de los estudios de escalas de la figura 22.

303933

1

GRAND DUO CONCERTANT

POUR PIANO ET CLARINETTE OU VIOLON.

CLARINETTE en Si $\flat$.

Allegro con fuoco.

Ch. M. de Weber,
Op. 48.

The musical score is written for a single staff in B-flat major, 2/4 time. It begins with a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). The tempo is 'Allegro con fuoco'. The score includes various dynamic markings: *ff*, *p*, *poco rit.*, *pp*, *dolce*, *cresc.*, *f*, *ff*, *p*, *sff*, and *perdendosi*. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing repeat signs. The first ending bracket (1) covers measures 1-4, and the second ending bracket (2) covers measures 5-8. The score ends with a third ending bracket (3) covering measures 9-12.

COLLECTION LITOLFF No. 616

2

CLARINETTE en Si $\flat$.

p *lusingando*

f *p dolce* *poco rit.* *a Tempo*

con anima

f *sf* *p*

pp

dolce

f *cresc.* *ff con passione*

COLLECTION LITOLFF No. 616

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para
clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

CLARINETTE en Si b.

3

3

f *p* *f* *p*

ff

sempre cresc. il f

A

ff *p*

p

p

p

p

p

p

tr *3* *1*

f *pp* *rit.* *a Tempo* *con anima*

5

4

CLARINETTE en Si $\flat$.

The musical score is written for Clarinet in B-flat and consists of ten staves. The first staff begins with a *ff* dynamic and a *p* dynamic later. The second staff has a *tr* (trill) marking. The third staff ends with a *tr* marking. The fourth staff has *f* and *ff* dynamics. The fifth staff has a *tr* marking. The sixth staff has a *ff* dynamic. The seventh staff is marked *Andante con moto.* and contains *p*, *f con duolo*, and *p* dynamics. The eighth staff has *decresc.*, *pp*, and *cresc.* markings. The ninth staff has *f* and *ff* dynamics. The tenth staff has *p* and *pp* dynamics and ends with the number 12.

COLLECTION LITOLFF No. 616

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para
clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

CLARINETTE en Si $\flat$.

5

The musical score is written for a Clarinet in B-flat. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a *pp* dynamic and a *dolce assai* marking. The second staff features a complex, rapid passage. The third staff continues with a similar texture. The fourth staff includes a *f* dynamic and a *pp* dynamic. The fifth staff features a *f* dynamic and a *ff* dynamic. The sixth staff includes a *p* dynamic. The seventh staff begins with a first ending bracket and a *p* dynamic, followed by a *mf* dynamic and a *f* dynamic. The eighth staff includes a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The ninth staff includes a *f* dynamic and a *ff* dynamic. The tenth staff begins with a *pp* dynamic and a *morendo* marking, followed by a *pp* dynamic.

COLLECTION LITOLFF No. 616

6

RONDO.
Allegro.

CLARINETTE en Si $\flat$.

p con grazia

sf

fp

f *dolce*

scherz. *p*

p

con anima

grazioso

cresc. *f* *p*

delicatamente *cresc.* *f*

dolce

COLLECTION LITOLFF No. 616

De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para
clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.

CLARINETTE en Si b.

7

The musical score for Clarinet in B-flat, page 7, contains the following elements:

- Staff 1:** Starts with a series of eighth notes, followed by a slurred passage marked *sforzando* (*sf*).
- Staff 2:** Continues the melodic line with slurs and a first ending marked '1'.
- Staff 3:** Features a slurred passage marked *f* (forte) and a first ending marked '13'.
- Staff 4:** Includes a slurred passage marked *f con molto affetto* (forte with much affection).
- Staff 5:** Shows a slurred passage marked *p* (piano) and a first ending marked '1'.
- Staff 6:** Contains a slurred passage marked *ff* (fortissimo) and a first ending marked '1'.
- Staff 7:** Features a slurred passage marked *pp* (pianissimo) and a first ending marked '1'.
- Staff 8:** Includes a slurred passage marked *cresc.* (crescendo) and a first ending marked '2'.
- Staff 9:** Shows a slurred passage marked *ff* (fortissimo) and a first ending marked '2'.
- Staff 10:** Contains a slurred passage marked *decresc.* (decrescendo) and a first ending marked '2'.
- Staff 11:** Features a slurred passage marked *pp* (pianissimo) and a first ending marked '2'.
- Staff 12:** Includes a slurred passage marked *cresc. poco a poco* (crescendo little by little).
- Staff 13:** Shows a slurred passage marked *ff* (fortissimo) and a first ending marked '1'.
- Staff 14:** Contains a slurred passage marked *pp* (pianissimo) and a first ending marked '1'.
- Staff 15:** Features a slurred passage marked *cresc.* (crescendo) and a first ending marked '1'.
- Staff 16:** Includes a slurred passage marked *ff* (fortissimo) and a first ending marked '1'.
- Staff 17:** Shows a slurred passage marked *pp* (pianissimo) and a first ending marked '1'.
- Staff 18:** Contains a slurred passage marked *cresc.* (crescendo) and a first ending marked '1'.
- Staff 19:** Features a slurred passage marked *ff* (fortissimo) and a first ending marked '1'.
- Staff 20:** Includes a slurred passage marked *pp* (pianissimo) and a first ending marked '1'.

CLARINETTE en $\text{Si } \flat$.

p grazioso

dolce

pp

f

pp *sempre cresc.*

ff

ff

pp

cresc. assai *ff*

COLLECTION LITOLFF No. 616

Figura A 2. Grand Duo Concertant Op. 48, Carl Maria von Weber

9. ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Figura 1. Ejemplo extraído del método Lefèvre, p. 10: coulé	25
Figura 2. Ejemplo extraído del método Lefèvre, p. 10: détaché	25
Figura 3. Ejemplo extraído del método Lefèvre, p. 10: piqué	25
Figura 4. Grand Duo, cc.25-26-29-30, 1er mov.	51
Figura 5. Ejercicio extraído del método Lefèvre (ed. Giampieri), p. 2	51
Figura 6. Grand Duo, cc.8-9, 1er mov.	52
Figura 7. Grand Duo, cc.28-29, 1er mov.....	52
Figura 8. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 26.....	52
Figura 9. Grand Duo, cc. 20-21, 2º mov.....	53
Figura 10. Ejercicio extraído del método Lefèvre (ed. Giampieri), p. 5	53
Figura 11. Ejercicio extraído del método Lefèvre (1802), p. 20	54
Figura 12. Ejercicio extraído del método Klosé (1843/44), p. 35	54
Figura 13. Ejercicio extraído del método Lefèvre (ed. Giampieri), p.12	55
Figura 14. Ejercicio extraído del método Romero (1845-46), p.54	55
Figura 15. . Grand Duo, cc. 147-163, 3er mov.	56
Figura 16. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 9.....	56
Figura 17. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p.112.....	57
Figura 18. Grand Duo, cc. 66-68, 3er mov.	57
Figura 19. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p.49.....	57
Figura 20. Grand Duo, cc. 120-122/ 274-276, 1er mov.....	58
Figura 21. Ejercicio extraído del método Lefèvre (1802), p. 27	58
Figura 22. Ejercicios extraídos del método Lefèvre (1802), p. 34	59

Figura 23. Fragmento extraído de la transcripción a partir de la figura 22	60
Figura 24. Grand Duo, cc. 4-5, 1er mov.	60
Figura 25. Ejercicio extraído del método Romero (1845/46), p.25	61
Figura 26. Transcripción con cambios de articulación sobre el arpeggio de la figura 24	61
Figura 27. Grand Duo, cc. 193-198, 1er mov.	61
Figura 28. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 126	62
Figura 29. Grand Duo, cc. 16-18, 2º mov.	62
Figura 30. Ejemplo extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 111	62
Figura 31. Grand Duo, cc. 45-48, 2o mov.	63
Figura 32. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 131	63
Figura 33. Grand Duo, cc. 21-22, 3er mov.	64
Figura 34. Grand Duo, cc. 109-110, 3er mov.	64
Figura 35. Ejercicio extraído del método Romero (ed. Menéndez), p. 112	64
Figura 36. Ejercicio extraído del método Romero (1858), p. 31	65
Figura 37. Ejercicios extraídos del método Romero (ed. Menéndez), p.64	66
Figura 38. Ejercicios extraídos del método Romero (ed. Menéndez), p.64	66
Figura 39. Ejemplo extraído del Grand Duo	73
Figura 40. Posiciones sugeridas para mejorar la resonancia del registro de garganta	73
Tabla 1. Tipos de portamento ed. 1845	29
Tabla 2. Tipos de portamentos ed. 1860	30
Tabla 3. Tipos de portamento ed. 1959	32
Tabla 4. . Comparativa de las diferentes ediciones (sonidos filados)	32

*De la pedagogía histórica a la práctica interpretativa: aplicación de los métodos para
clarinete de Lefèvre y Romero en el Grand Duo Concertant de Weber.*

Tabla 5. Comparativa de las diferentes ediciones (portamentos)	33
Tabla 6. Comparativa de las diferentes ediciones (articulación)	38
Tabla 7. Resumen de las mejoras conseguidas gracias a los ejercicios propuestos ..	69
Figura A 1. Transposición completa de los estudios de escalas de la figura 22.	82
Figura A 2. Grand Duo Concertant Op. 48, Carl Maria von Weber	90