

# Método Consciencia Sonora: Articulación del Sonido

**Prof. Dr. Alberto Veintimilla Bonet**

-Catedrático de clarinete del Conservatorio Superior de Música  
del Principado de Asturias-

## Resumen

El artículo expone los planteamientos didácticos del método didáctico Consciencia Sonora (CONSSO) respecto de la enseñanza de la articulación como aspecto técnico en su acepción más general -engloba los efectos de ligadura, emisión, variedad de *staccato* y las distintas combinaciones de ligadura con *staccato*-. La articulación es uno de los recursos que mayor capacidad expresiva proporciona al intérprete y debe tener un tratamiento prioritario desde los inicios del aprendizaje. El estudio se realiza a partir de un minucioso análisis de las explicaciones dadas por diferentes pedagogos en sus métodos para aprender a tocar el clarinete, pone de manifiesto la variedad de acepciones y conceptos que se pueden dar al tratar el tema de las articulaciones y plantea conclusiones con propuestas didácticas novedosas para la mejora de la formación del clarinetista.

## Palabras clave

Método Consciencia Sonora, clarinete, sonido, lengua, articulaciones, *staccato*, técnica, interpretación musical, efecto sonoro, tracto vocal.

## Articulación del sonido

Hyacinthe Klosé<sup>1</sup> definía las articulaciones en su *Método completo de clarinete* de esta forma:

“Articular es la emisión de los pasajes a solo, de una frase o de una pieza, con sus matices e inflexiones. Hay articulaciones de dos tipos: ligadas y destacadas. Sus enormes posibilidades de combinarse unas con otras producen muy bellos efectos. Es imposible agotar el tema pues fantasía y gusto son las únicas normas”<sup>2</sup>.

Esta escueta descripción de las articulaciones concreta la multitud de combinaciones posibles entre notas ligadas y destacadas, deja intuir, que en el dominio de las formas de articular los motivos o las frases se esconde un alto porcentaje de la capacidad de expresión musical del intérprete.

Toda articulación comienza con una emisión del sonido –puesta en vibración de la caña-, y finaliza con la retirada del mismo. Los clarinetistas asumen esta realidad, sin embargo, el proceso de llevar a cabo estas dos acciones tan concretas deriva en diferentes formas de entenderlas, sentirlas y explicarlas.

## Emisión

La emisión inicial del sonido generalmente se puede hacer de dos formas distintas: con la participación de la lengua o por ajuste de la embocadura al proyectar la

<sup>1</sup> Hyacinthe Eléonore Klosé (11 octubre 1808 - 29 agosto 1880), célebre clarinetista, compositor y profesor del Conservatorio de París que publicó uno de los métodos más famosos para la enseñanza de clarinete en el siglo XIX.

<sup>2</sup> Klosé, Hyacinthe Eléonore. *Méthode complète de clarinette*. París, 1843. Ed. Alphonse Leduc. // Versión en español: Método para clarinete. Madrid, 1851, 1870. Ed. Música Moderna. Traducción del francés y revisión musical de Antonio Carmona (1851), p.61.

corriente de aire o aliento a la embocadura. El profesor Dangain<sup>3</sup> llama “pronunciación” a la emisión atribuyendo a la caña la misma función que tienen las cuerdas vocales para el sonido del habla, sin embargo, es necesario aclarar que esta pronunciación no debe llevar aparejada una intención de activar el aparato fonador del habla. Esta aclaración parece obvia pero no por ello innecesaria. En los inicios de la práctica instrumental es habitual adquirir la intención de emitir de forma inconsciente el sonido desde la garganta, lanzando un golpe de aire al tiempo que movemos la lengua, una acción que puede acarrear serios problemas técnicos en el futuro.

Son variadas las descripciones que los pedagogos hacen de esta acción:

“La preparación antes de que comience la nota es crucial: la respiración y los músculos de la embocadura deben estar listos para el momento en que la lengua libere la entrada del aire”.

Colin Lawson/ Paul Harris, 2003

“La lengua no debe golpear la caña, debe retirarse para permitir que el aire pase entre boquilla y caña. Es una acción parecida a la pronunciación de la sílaba TU”.

Guy Dangain, 1991

“Se apoya la punta de la lengua contra la de la boquilla y se entreabren un poco los labios por los lados para aspirar sin perder la posición de la embocadura; cuando se ha aspirado bien se cierran los labios para que el aire no se escape, después de lo cual se le da impulso dirigiéndolo por la abertura que forman la boquilla y la caña, reiterando al mismo tiempo la lengua de pronto y con fuerza, por un movimiento rápido y enérgico como para pronunciar la sílaba TI ó como si se quisiera despedir de la boca una bolita de papel u otra cosa pequeña”.

Antonio Romero, 1845

“Para producir el sonido se aspira una cantidad suficiente de aire que luego se expulsa por medio de un golpe seco de lengua, como si se pronunciase la sílaba TU”.

Hyacinthe Klosé, 1870

“[...] dando un golpe de lengua como si quisiera pronunciar la sílaba tu-tu-tu”.

Juan Vives, ca. 1930

Los esfuerzos de los profesores por adoptar las explicaciones más acertadas para producir en el alumnado la sugestión de una correcta emisión del sonido se ven a menudo frustradas. Jack Brymer (1996)<sup>4</sup>, advierte de la complejidad de analizar la respuesta de la acción de la lengua al emitir el sonido.

El efecto de la emisión puede parecer que se produce al dar un golpe con la lengua, sin embargo lo que se produce es una acción de separarse de la caña al inicio del sonido, aunque esto no es así de simple. La lengua produce una serie de movimientos que afectan al resultado sonoro y claridad de la emisión. Las posiciones de la lengua pueden ser múltiples dentro de la cavidad bucal según las intenciones del individuo – todas ellas afectan al sonido-, e incluso variar por el ángulo que mantiene cada instrumentista de su cabeza con respecto al clarinete.

En los inicios es difícil eliminar la emisión por golpe de aire controlado desde la zona gutural. Una acción similar a la que se produce al cantar la sílaba CU ó KU. En

<sup>3</sup> Dangain, Serge. *Clarinette Hebdo*. París, 1985. Ed. Alphonse Leduc et Cie. p.11.

<sup>4</sup> Brymer, Jack. *Clarinet*. London, 1996. Ed. Kahn & Averill. ISBN 1-871082-12-9. pp. 164-166.

este caso la lengua parece regir la acción de la emisión desde la punta en contacto con la lengüeta, pero en realidad, es la misma lengua la que controla el proceso en su parte posterior lanzando ráfagas de aire de forma oclusiva que materializan un golpe de sonido real. Con este proceso es habitual escuchar en el inicio el sonido tenue del efecto de *Slap*<sup>5</sup>. Precisamente para intentar mitigar este inconveniente que coarta la continuidad de la columna de aire constante a la embocadura, Adolfo Garcés<sup>6</sup>, previene de lo desafortunado de haber traducido a la didáctica del clarinete española el término *staccato* por picado o ataque.

El término es preciso para ser utilizado en la emisión para instrumentos como el piano o la percusión que obtienen el sonido a partir de la acción de golpear los cuerpos a poner en vibración. En el caso de los instrumentos de viento esta acción es inversa. La emisión se produce efectiva al retirar la lengua para permitir que el punto de excitación de las ondas se active -la caña-. De alguna forma, cuando se sugiere el empleo de las sílabas TI, TU ó DU, se busca sugestionar en el alumnado la acción de retirar la lengua, sin embargo, si la columna de aire no está retenida con presión en la embocadura previamente, se produce la indeseada acción similar a la pronunciación de KI ó KU en el momento de retirar la lengua. Este polifacético órgano realiza dos acciones simultáneas: la de retirarse del contacto de la lengüeta para permitir su vibración, y la de lanzar el golpe de aire desde la zona gutural al mismo tiempo. La primera acción es fingida y la segunda efectiva pero limitadora en muchos aspectos. Con el paso del tiempo se evidencia que esta forma inconsciente de emitir resta velocidad al clarinetista para llevar a cabo emisiones reiteradas con velocidad, igualdad y nitidez, e impiden la necesaria independencia del proceso de articulación respecto de la continuidad del sonido flexible, capaz de reflejar a la vez diferentes dinámicas y conducción del fraseo musical.

El método Conciencia Sonora (CONSSO), concibe la emisión como una acción de sonido preparado “emisión anticipada”. La lengua debe estar colocada en contacto con la caña pero lo suficientemente relajada para que se produzca la entrada del aire a través de la caña y la boquilla. El instrumentista percibe la sensación del “sonido de percepción interna”. Al retirar la lengua se debe buscar la producción de un sonido liberado que previamente el instrumentista ya percibe en afinación, compresión y volumen oportunos ajustados para cada situación contextual. En este proceso las vibraciones de la caña estarán retenidas parcialmente para que en el momento de ser liberadas por la lengua se produzca el “sonido percepción externa” en concordancia con lo establecido de forma previa. Inicialmente en esta acción se acumula un esfuerzo de expulsión del aire excesivo porque el clarinetista lucha contra la acción de retención de las vibraciones de la caña, pero con práctica, el instrumentista debe percibir el mismo esfuerzo que cuando el sonido está liberado de la retención de la lengua dado que la entrada del aire no se cerrara en el proceso. Se percibe la sensación de un sonido constante –nota tenida-, que tiene sonido interno o externo según se paren o activen las vibraciones de la caña por medio de la lengua.

---

<sup>5</sup> Traducido del inglés como bofetada o latigazo, es un efecto utilizado en la música contemporánea que busca un sonido seco o percusivo de la lengua sobre la caña. Puede realizarse sin utilizar corriente de aire, únicamente con la acción de generar vacío entre la lengüeta y la caña para después soltarla de forma súbita, o de otra forma más sonora, añadiendo a esta acción un golpe seco u oclusivo de aire controlado guturalmente coincidiendo con la liberación de la caña –ayuda pensar en la sílaba *tikt*-.

<sup>6</sup> Garcés Compans, Adolfo. *Primer libro del clarinetista. Técnica, práctica y estética*. Madrid, 1991. Ed. Mundimúsica S.A. p. 58

A este respecto Antony Pay<sup>7</sup> recuerda que el sonido del instrumento se produce por las vibraciones de la columna de aire, y el aire ya está dentro del instrumento, no hay que llenarlo. Un poco de aire adicional, obviamente, hace falta para poner en vibración la caña que pone en vibración el sonido del tubo.

Es una realidad que la acción de emitir busca poner en vibración la lengüeta, que a su vez, pondrá en vibración el aire limitado por el tubo del clarinete. Asociar que tocar el clarinete requiere llenar constantemente el tubo de aire puede llevar a una importante confusión y esfuerzo innecesario. También Coriolis (1970)<sup>8</sup> lo clarifica diciendo que la emisión del sonido es producida al poner en oscilación la lengüeta que a su vez pone en vibración la columna de aire necesaria para la producción del sonido.

Además de lo anterior hay que considerar, que de igual forma que entra en vibración el aire contenido en el tubo, también se activa la vibración en el aire que está dentro del instrumentista en la cavidad bucal y vías respiratorias. Esta vibración es antagónica de la que se genera dentro del tubo. Cuando se ponen en sintonía se produce la emisión más nítida, eficaz y natural. Las cualidades del sonido estarán controladas desde el inicio de la emisión. En el proceso es imprescindible consolidar la sensación de impostar el sonido antes de que la lengua libere la vibración de la caña al completo. Una vez obtenida la primera emisión, la lengua continua su cometido de retener y liberar las vibración de la lengüeta para realizar los efectos de articulación que requiera la interpretación musical. Estas acciones constituyen ritmos que se suman a los establecidos en la partitura sobre la duración de los sonidos concretados en la grafía.

Guy Dangain<sup>9</sup> explica de forma didáctica el proceso a través de un sencillo esquema.

---

<sup>7</sup> Lawson, Colin/ Pay, Antony. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995- Madrid, 2003. Ed. Cambridge University Press. ISBN. 0 521 47668 2 paperback, 0 521 47668 8 hardback. pp. 110-112.

<sup>8</sup> Coriolis, Emmanuel de. *Préambule. Initiation à la clarinette basée sur la seule octave fondamentale*. Paris, 1870. Ed. Alphonse Leduc & Cie. p. 2, introducción.

<sup>9</sup> Dangain, Serge. *Clarinete Hebdo*. Paris, 1985. Ed. Alphonse Leduc et Cie. p.11.

---

## LA PRONONCIATION D'UN SON

---

### BEC + ANCHE - SANS INSTRUMENT

---

#### METRONOME INDISPENSABLE

---

INSPIREZ...

Posez la langue sur l'anche - soufflez sans retirer la langue  
Aucun son ne se produit

Retirez la langue le souffle fait vibrer l'anche  
Le son se produit

Posez à nouveau la langue sur l'anche  
le son s'interrompt

METRONOME  
♩ = 60

REPOSEZ-VOUS

AIR

The diagram shows a musical staff in 4/4 time with a metronome setting of 60. The staff contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Below the staff, an airflow diagram shows air entering from the left and hitting a reed. Vertical lines connect the notes on the staff to the airflow diagram, indicating when the reed vibrates (sound production) and when it is silent.

La position du bec, de l'embouchure sera correcte si le son émis est un DO (en UT). Vérifier avec un piano, par exemple.

Esquema gráfico de las acciones de la lengua en la emisión. © Guy Dangain

La emisión inicial también puede producirse sin intervención de la lengua. El ajuste de la embocadura al paso de la corriente de aire hacia el interior del tubo hace que la lengüeta se ponga en vibración. En esta acción también es necesario observar el comportamiento de la lengua en su parte trasera. Es común que al adaptar la embocadura justa para producir el sonido se eleve la lengua en la zona gutural como si pretendiese fonar la sílaba *JI* ó *JU*, y esto implicará importantes condicionamientos negativos para el control y flexibilidad del sonido a partir de lo que se podría llamar una emisión indebida. Condicionará la llegada de la columna de aire a la embocadura con las mejores garantías para moldear el sonido deseado en cada momento.

Antony Pay<sup>10</sup> propone una solución a este problema mediante la sugestión del instrumentista a través de la sílaba *MUD*. Para la primera emisión utiliza la consonante *M* porque permite adaptar o ajustar la embocadura antes de lanzar el aire. La *U* constituye el sonido ya puesto en vibración y posteriormente la lengua se sugestiona con la *D* para llevar a cabo las paradas del sonido con la lengua –sin cortar la continuidad del sonido–, antes de liberar la lengüeta en la siguiente emisión del *staccato*. El proceso lo representa de esta forma *MUD-UD-UD-UD...*. Genera un proceso de separación de sonidos fundamentado en la continuidad del fluido del aire manteniendo su compresión continua con la embocadura.

<sup>10</sup> Lawson, Colin/ Pay, Antony. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995- Madrid, 2003. Ed. Cambridge University Press. ISBN. 0 521 47668 2 paperback, 0 521 47668 8 hardback. p. 115.

Uno de los principales retos a conseguir en una perfecta emisión –la deseada para cada caso-, es obtener un sonido preciso en su inicio –sin ruidos adicionales-, que no coarte al ejecutante la amplitud y afición en el discurso de la frase musical a partir de ella. Las emisiones realizadas sobre el matiz de piano –*p* ó *pp*-, son las que más evidencian emisiones descontroladas. La dificultad estriba en conseguir la correcta proporción entre la cantidad de aire utilizado en directa conexión con el cierre justo de la embocadura, y el control de la acción de la lengua, para que sin seccionar el fluido de aire establecido retenga o libere las vibraciones de la lengüeta. En el control de la lengua, la parte que está en contacto con la caña no debe condicionar su comportamiento en la parte de atrás que está en contacto con la garganta. Son muchos los profesores que aconsejan al alumnado mantener la posición en idéntica forma que cuando se echa el aliento al empañar cristales o bostezar con la boca cerrada. Se trata de independizar el movimiento de la lengua en sus diferentes partes para acondicionar su uso al efecto sonoro requerido.

## **Legato**

Una de las mayores cualidades del buen instrumentista para realizar el legato es saber qué columna de aire necesita y ello está en estrecha dependencia de las proporciones de ajuste de la embocadura. El movimiento de los dedos debe ser lo suficientemente suave para que no existan cambios de sonido de una nota a otra (Bonade, p.2), pero un concepto tan sencillo plantea serios problemas en su control.

Ciertamente la columna de aire constante y estable es el principal punto de partida para dominar el efecto sonoro, sin embargo, se requiere que el músico eluda modificar distintos Parámetros de ajuste coincidentes que impiden mantener el sonido centrado y continuo a lo largo de la frase: estabilidad en el ajuste de embocadura y control de la zona de la garganta y el tracto respiratorio superior. La embocadura debe permanecer estable mientras el *legato* se produce entre notas del mismo registro con la misma dinámica y reajustar cuando el *legato* se realiza entre notas de diferente registro o existen variaciones de matices dinámicos. En los cambios de caudal de aire el sonido debe seguir manteniendo la presión necesaria para que su calidad permanezca homogénea al paso entre notas. Por otra parte el paso del aire por la zona de las cuerdas vocales debe permanecer abierto para que la embocadura reciba el caudal y la presión de aire directo desde la zona abdominal que planifica el flujo requerido para el fraseo. Cualquier estrechamiento intermitente que se produzca en esta zona modifica a su vez el comportamiento de compensación de la embocadura. Si el estrechamiento es muy acentuado la embocadura podría dejar de tener el control en el centrado del sonido que se pretende. Esta circunstancia indeseada es muy frecuente en instrumentistas que no pueden eludir la necesidad de gestualizar el canto de las notas que está leyendo y digitando con los dedos. Ello hace que las fluctuaciones de la columna de aire sean constantes e incidan en un *legato* descontrolado cada vez que el gesto vocal y labial pretende adecuarse a la vocal de la sílaba en que se está pensando.

El trabajo del *legato* requiere un análisis minucioso del comportamiento del individuo al cambiar las alturas de las notas. En muchos casos suele existir en el ejecutante la necesidad de asistir con impulsos de aire o de fuerza el cambio de digitación para obtener los diferentes sonidos. Estos impulsos, a veces incontrolados, inciden en la pérdida de estabilidad en el sonido al tránsito entre notas y acaba con un *legato* extremo que se ve perturbado por la modificación del timbre, calidad sonora o

dinámicas no requeridas. Es por ello que se requiere una cuidada independización de la conducción del sonido con respecto a la acción de los dedos.

Posiblemente la necesidad de ayudar a los cambio de altura de los sonidos responda a un “hábito inconsciente histórico”, adquirido en el inicio del aprendizaje del instrumentista cuando los dedos no obedecen súbitamente en el momento de ejecutar las notas requeridas y se activa un esfuerzo para empujar a los dedos a realizar la acción. Cambiar este hábito adquirido que es innato requiere de un trabajo pertinaz consciente para inhibir las respuesta habitual del individuo y cambiarla por la requerida para obtener el efecto sonoro en cada situación musical.

Los ejercicios técnicos a llevar a cabo deben buscar el objetivo de que el movimiento de dedos no implique una modificación de las características del sonido estable preestablecido. Ayuda eludir el pensar en los nombres monosílabos otorgados a las notas en la época de formación teórica en el lenguaje musical y experimentar el movimiento de los dedos sin afectar a la sensación interna de un sonido invariable de altura, tímbrica y amplitud.

En el defecto de apoyo inconsciente a notas ligadas nos previene Mozo (1984, p.13) en sus Reglas para la buena forma de tocar:

“La primera nota de una ligadura generalmente se debe acentuar, pero la forma de hacer esta acentuación NO es nunca darle un <lengüetazo> al sonido. La mejor forma de hacerlo es apoyándose en el sonido como si hiciéramos dicha primera nota más larga, esto es, como si le diésemos un poco más de valor. Sobre la acentuación de la primera de las ligaduras, están de acuerdo todos los autores; lo lamentable es que nunca indican la mejor forma de hacer dicha acentuación”.

La anterior afirmación pone de manifiesto que la acción de la digitación debe tener varios cometidos que afectarán a la percepción de distintos efectos y les atribuye muchas más acciones que la exclusiva de cambiar de digitación de forma precisa.

## ***Staccato***

El *staccato* es un término procedente del italiano que significa despegado, separado o destacado<sup>11</sup>. La Real Academia de la Lengua Española (RAE), no contempla este término por ser un extranjerismo y define el término “picado” confundiéndolo con el italiano *staccato*. La interpretación de esta articulación no es algo cerrado y en cada época e incluso cada intérprete puede emplearlo de forma diferente. Algunos músicos diferencian entre picado y *staccato*.

El efecto sonoro se consigue separando los sonidos mediante pausas en el transcurso de una frase musical. También se emplea para describir el proceso de destacado de notas sucesivas, pero además de esta aplicación, muchos autores de tratados de enseñanza lo emplean para denominar una única modalidad de destacado – *staccato* corto representado con puntos sobre las cabezas de las notas-.

El término “picado” es empleado para traducir las acepciones de *Staccato* o *Détacher* en los primeros tratados de la enseñanza para instrumentos de viento traducidos de otros países en España en el siglo XIX. Sin embargo la traducción hecha

---

<sup>11</sup> *Staccato*. Definición 1. (voz it.) m. mús. Forma de ejecución en que se marca la separación entre las notas. 2. mús. Signo que indica esta forma de ejecución. Fuente: Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe.


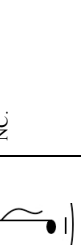
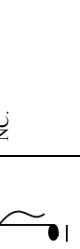
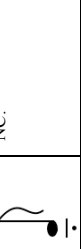
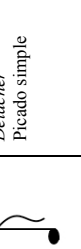
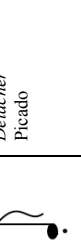
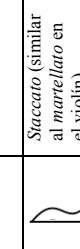
al castellano por la editorial Alphonse Leduc de París de uno de los métodos más emblemáticos de clarinete, traduce el término *Détacher* por Destacar<sup>12</sup>.

La traducción al castellano de *staccato o détacher* por el término picado tiene un claro significado de acción de percutir, lo que genera muchos de los malos hábitos inconvenientes que son adquiridos desde el principio del aprendizaje. El alumnado se empeña en golpear la caña para iniciar el sonido sin reparar en que será al retirar el contacto de la lengua con la caña cuando se produce la liberación de la vibración. Bien podría haberse traducido el término *staccato* por el de “despicado” teniendo en cuenta que coincide más con la acción real necesaria para una emisión lógica del sonido. En todo caso, es necesario clarificar el resultado sonoro que queremos materializar para los distintos efectos de *staccato* exigibles en interpretación musical. El siguiente cuadro recoge el grafismo de las distintas modalidades de *staccato* que podemos encontrar en las partituras y la denominación que los autores de tratados pedagógicos de ámbito internacional utilizan para referirse a ellos.

---

<sup>12</sup> Klosé, Hyacinthe Eléonore. *Méthode complète de clarinette*. París, nueva edición en cinco partes posterior a 1843. A.L.18027. p. 26.

DENOMINACIÓN DE LAS DIFERENTES FORMAS DE STACCATO POR DISTINTOS AUTORES DE OBRAS DIDÁCTICAS

GRAFÍA	AUTOR											
	H. E. Klose <sup>13</sup>	A. Romero <sup>14</sup>	J. Vercher <sup>15</sup>	F. J. Gil <sup>16</sup>	J. Franco <sup>17</sup>	J. Villa Rojo <sup>18</sup>	J. Vives <sup>19</sup>	C. Baermann <sup>20</sup>	P. Harris <sup>21</sup>	N. Cox <sup>22</sup>	A. Pay <sup>23</sup>	E. Coriolis <sup>24</sup>
	Picado ligado	Picado-ligado (articulaciones derivadas. Sílabas DE ó RE)	Picado-ligado (sílabas DU)	Picado-ligado	Picado-ligado (sílabas DU)	Picado-ligado	Picado-ligado (sílabas DU)	-Mit gebundenem Slosse -Attaquer délicatement -Sturred (or bound)	NC.	NC.	NC.	NC.
	NC.	NC.	NC.	Picado subrayado-ligado*	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.
	NC.	NC.	NC.	Picado largo, subrayado o de barra	Picado alargado (tenuto)	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.
	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.
	Détacher Picado simple	Picado (articulación primitiva)	Picado simple	Picado normal	Picado	Picado	Golpe de lengua (sílabas TU)	NC.	Staccato (sílabas DU)	Staccato	Staccato (sílabas DU)	NC.
	Détacher Picado	Picado (articulación primitiva)	Staccato (sílabas TU)	Picado corto o staccato	Picado muy suelto y corto (staccato)	Picado seco	Picado	-Mit hartem Slosse/ staccato ebtrenné -Attaquer vigoreusement/ gemischter Sloss -Detached or Mixed staccato	NC.	NC.	NC.	NC. (producir el sonido como pronunciando la sílaba TIT)
	Staccato (similar al marcellato en el violín)	Staccato	Staccatissimo (sílabas TUT)	NC.	Para el autor es el mismo picado que el corto	Picado muy seco	Destacado	NC.	Staccatissimo	NC.	NC.	NC.

Aclaraciones: la abreviación NC. significa que No es una grafía Contemplada o explicada por el autor en su tratado sobre enseñanza del clarinete.

\*. Francisco J. Gil Valencia también contempla el “Picado subrayado-ligado” contenido en la *Sonatina para clarinete y piano* de Darius Milhaud. Aclara que “es similar al picado-ligado, pero con la particularidad de que los sonidos deben dar la sensación de continuidad”.

<sup>13</sup> Klose, Hyacinthe Eléonore. *Méthode complète de clarinette*. Paris, 1843. Ed. Alphonse Leduc. // Versión en español: Método para clarinete. Madrid, 1851, 1870. Ed. Música Moderna. Traducción del francés y revisión musical de Ant Carmona (1851). pp.61, 74-77.

<sup>14</sup> Romero y Andía, Antonio. *Método completo de clarinete*. Madrid, 1845 (tercera ed. julio de 1886). Ed. A. Romero. Fuente: Biblioteca RCSMM. pp. 27-28.

<sup>15</sup> Vercher Grau, Juan. *El clarinete*. Gandía, 1983. Ed. Juan Vercher Grau. ISBN:84-300-9914-X. pp. 134-137.

<sup>16</sup> Gil Valencia, Francisco Jesús. *El clarinete: técnica e interpretación*. Granada, 1991. Ed. ANEL, S.A. ISBN. 84-86500-35-4. pp. 104-110

<sup>17</sup> Franco Ribate, José. *Método Elemental de Clarinete*. Madrid, 1943, 1971. Ed. Música Moderna. Depósito Legal M. 6196-1971. p. 18, 34, 36.

<sup>18</sup> Villa Rojo, Jesús. *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*. Torrejón de Ardoz (Madrid), 1984 Segunda edición. Ed. Alpuerto. ISBN. 84-381-0078-3. pp. 97-98.

<sup>19</sup> Vives Molas, Juan. *Método progresivo de clarinete para el sistema Boehm*. Madrid, ca. 1930. Ed. Unión Musical Española. pp. 45-51.




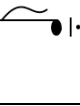

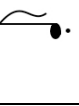
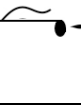
<sup>20</sup> Baermann, Carl. *Klarinetten schule Op. 63*. Germany, 1774, 1917. Ed. Musikverlang Offenbach am Main –revised edition by Prof. Oskar Schubert. pp. 40-45.

<sup>21</sup> Lawson, Colin/Harris, Paul. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995- Madrid, 2003. Ed. Cambridge University Press. ISBN. 0 521 47668 2 paperback, 0 521 47668 8 hardback. pp. 128-129

<sup>22</sup> Lawson, Colin/Cox, Nicholas. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995- Madrid, 2003. Ed. Cambridge University Press. ISBN. 0 521 47668 2 paperback, 0 521 47668 8 hardback. pp. 160-161.

<sup>23</sup> Lawson, Colin/ Pay, Antony. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995- Madrid, 2003. Ed. Cambridge University Press. ISBN. 0 521 47668 2 paperback, 0 521 47668 8 hardback. pp. 110-117.

<sup>24</sup> Coriolis, Emmanuel de. *Préambule. Initiation à la clarinette basée sur la seule octave fondamentale*. Paris, 1870. Ed. Alphonse Leduc & Cie. p. 2, introducción.

GRAFÍA	AUTOR											
	J. Menéndez <sup>25</sup>	C. E. Reinecke <sup>26</sup>	V. Peñarrocha J. Sanz <sup>27</sup>	J. V. Pérez <sup>28</sup>	G. Parés <sup>29</sup>	J. V. Mañes <sup>30</sup>	J. Marchi <sup>31</sup>	F. Mozo <sup>32</sup>	J. Brymer <sup>33</sup>	G. Dangain <sup>34</sup>	A. Garcés <sup>35</sup>	K. Stein <sup>36</sup>
	Picado-ligado	Legato staccato	NC.	NC.	Picado ligado (sílabas DU)	Mezzo-staccato o destacado-ligado	Détaché-louré	Picado-ligado	NC.	NC.	NC.	Staccato-legato
	Picado expresivo largo	NC.	NC.	NC.	NC.	Tenuto o marcato muy suave	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	Staccato-sostenuto
	Picado natural largo o expresivo	NC.	NC.	NC.	Ataque lento	Tenuto o marcato suave	NC.	Subrayado	NC.	NC.	NC.	NC.
	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	NC.	Subrayado-Picado*	NC.	NC.	NC.	NC.
	Picado natural	Staccato (sílabas DA)	Emisión o ataque (sílabas TE o DE)	Picado (sílabas TU)	Picado ordinario (sílabas TU)	Destacado	Détaché	Picado	Staccato	Staccato	Picado	Staccato
	Picado corto	Staccato	Picado	NC.	Golpe de lengua destacado o staccato (sílabas TU)	Staccato o destacado corto	Staccato	Picado	NC.	NC.	Picado suelto	NC.
	Picado-staccato	NC.	NC.	NC.	Destacado saltillado o staccato seco (sílabas TU)	NC.	NC.	Staccato	NC.	NC.	NC.	NC.

\*. Félix Mozo también contempla el Subrayado-picado. Aclara que “es como el anterior –subrayado-. Se ejecuta apoyando un poco la nota, pero separándola algo del sonido de la siguiente”. Julián Menéndez asocia los picados a los staccato de violín. Picado natural “con medio arco abajo y medio arriba. Picado-staccato por pizzicato de los instrumentos de cuerda”.

Cuadro comparativo de denominación y definición del staccato por diferentes autores. © Alberto Veintimilla Bonet

<sup>25</sup> Romero, Antonio/ Menéndez, Julián (revisor). *Método completo para clarinete*. Madrid, 1959, 1981. Vol. 2ª parte. Ed. Unión Musical Española. DL.: M. 16486-1981. pp. 111-112.

<sup>26</sup> Reinecke, Carl E. *Foundation to clarinet playing. An elementary method*. New York, 1919. Ed. Carl Fischer, Inc. ISBN: 0-8258-0365-9. pp. 39, 44.

<sup>27</sup> Peñarrocha Agustí, Vicente/ Sanz Hermida, Justo. *Método de clarinete. Curso de iniciación*. Madrid, 1991. Ed. Música Moderna. D p. M. 34311-1991. pp.17, 53.

<sup>28</sup> Pérez Planells, José Vicente. *Mi primer libro de clarinete*. A Coruña, 1994. Ed. J. V. Pérez Planells. ISBN: 84-604-9978-2. pp. 1.

<sup>29</sup> Parés, G. *Métodos de clarinete*. Paris, 1899 (traducción J.G. Llompart). Ed. E. Lemoine y C<sup>ia</sup>. pp. 19, 36-38.

<sup>30</sup> Mañes Albalat, José Vicente. *Clarinete y música. Compendio didáctico para el estudio elemental del clarinete (vol. I-IV)*. Valencia, 1998. ISBN. 84-87177-33-6. p. 14 (vol.I), p. 6 (vol.III), pp. 5-11 (vol. IV).

<sup>31</sup> Marchi, Joseph. *Method moderne de clarinete*. Sete (France), 1974 (vol. I-II). Ed. Joseph Marchi. D.I. V. 1275. pp. 16, 22 (vol. I), 8 (vol. II).

<sup>32</sup> Mozo, Félix. *Método de clarinete*. Madrid, 1984 (vol. I). Ed. Real Musical S.A. ISBN. 84-387-0113-1. p. 71.

<sup>33</sup> Brymer, Jack. *Clarinete*. London, 1996. Ed. Kahn & Averill. ISBN 1-871082-12-9. pp. 164-169.

<sup>34</sup> Dangain, Guy. *A propos de ... la clarinette*. Cahors, 1991. Ed. Billaudot. D.L. septembre 1991. pp. 24-27.

<sup>35</sup> Garcés Companys, Adolfo. *Primer libro del clarinetista. Técnica, práctica y estética*. Madrid, 1991. Ed. Mundimúsica S.A. pp. 57-61

<sup>36</sup> Stein, Keith. *El Arte de Tocar el Clarinete*. Van Nuys. Los Angeles. 1958,1999. Ed. Summy-Birchard Music. ISBN. 0-87487-835-7. pp. 26, 52.

En el cuadro se recoge en muchos casos la sílaba que proponen los distintos pedagogos para sugestionar la acción o movimiento de la lengua al realizar el efecto sonoro deseado. Como se puede observar no hay unanimidad en la utilización de las denominaciones de los distintos *staccato*, pero sí existe en la práctica de utilizar las sílabas a modo de orientación en el movimiento lingual. Parece imprescindible para casi todos los autores. Con ello el profesorado que imparte clase de clarinete busca la reacción correcta en el alumnado al intentar el movimiento de lengua en el contacto con la caña como si de un proceso subliminal se tratase.

Al utilizar una sílaba concreta las consonantes representan el modo de contacto directo con la lengüeta y las vocales el sonido. Hay autores que piensan en consonantes más oclusivas (T), más fricativas (D), o incluso (C), dependiendo de la contundencia que pretenden del movimiento de la lengua. Utilizan las vocales (A, E, I, O, U) para sugestionar la posición de la lengua en la cavidad bucal y moldear la calidad del sonido. El gran reto a superar es que el movimiento de la lengua en la acción de articular no suponga una pérdida de la calidad del sonido constante. La calidad del sonido conseguido durante su continuidad en la ligadura no puede perderse al transitar por tramos articulados por entrar la lengua en acción. Esta es una máxima que ayuda a conseguir una buena técnica de articulación. El ejecutante mientras realiza efectos de articulación debe estar concentrado en mantener la calidad sonora -preestablecida por sonido tenido previo-, a lo largo del pasaje o ejercicio.

En torno al proceso de *staccato* José Luis Estellés<sup>37</sup> aconseja utilizar un movimiento de lengua similar al que se produce al pronunciar reiteradamente las sílabas LODOLODOLODO..., mover lo mínimo los maxilares para no perder la calidad del sonido, y mantener la columna de aire constante.

La lengua es un órgano compuesto de varios músculos intrínsecos que la hacen muy polivalente y capaz de dar al ejecutante cualquier respuesta deseada. Su uso afecta en gran medida a las características del sonido de cada individuo. Puede adoptar simultáneamente una acción distinta en la parte trasera -raíz-, y delantera -vértice-. Según se accione llenará gran parte de la cavidad bucal o la dejará lo más espaciada posible para obtener mayor resonancia. Por otro lado, se da la circunstancia de que es el órgano que más ágilmente reacciona al pensamiento del individuo y está conectado directamente a su sistema de fonación y articulación del habla. Esto es maravilloso en cuanto a sus posibilidades infinitas de control de efectos sonoros, pero se torna un obstáculo técnico del clarinetista cuando no se logra controlar su comportamiento para mantener un sonido estable. Dicho de otra manera, si la lengua al tocar el clarinete se comporta de igual forma que al hablar, será un foco de resistencia para la conducción del aliento a la embocadura y la obtención del sonido controlado. Sugerir de forma correcta la acción que se necesita de la lengua para cada efecto sonoro es un motivo de preocupación principal para el profesorado.

Keith Stein resume esta obsesión en sus explicaciones sobre *La elección de las sílabas*, aludiendo a que es correcto el uso de cualquier sílaba que permita continuar la relajación durante la acción y que permita a la parte posterior de la lengua mantenerse en reposo.

---

<sup>37</sup> Estellés Dasi, José Luis. *El Clarinete. Análisis del instrumento y de su relación con el intérprete*. Memoria sobre el clarinete, copia de manuscrito de 1988. Fuente: Biblioteca del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias. p. 104.

“Las sílabas LI, LA, DI, DO, DU, incluso TIZ, son todas buenas. Más tarde TI ó TAJ, pueden ser usadas para añadir una emisión más limpia y un mayor rebote al ataque. Una acción que facilita que la doble articulación pueda ser desarrollada más tarde, está basada en alternar la dirección de cada golpe de lengua, como un pintor que alterna la dirección de su brocha de un lado a otro. Use la sílaba “da” en una dirección y “du” en la alterna (o “lah”-“lu”) y pinte literalmente la lengüeta con la lengua, teniendo cuidado de tocar el mismo lugar de la lengüeta cada vez, sin tener en cuenta la dirección desde donde se aproxima. Una verdadera doble articulación alterna un golpe real con un falso “ku” o kuu”, obturando al tocar el paladar con la parte posterior de la lengua, pero no se aconseja a la mayoría de los clarinetistas, considerando el gasto de esfuerzo y tiempo necesario para perfeccionarlo [...]”<sup>38</sup>.

Cada clarinetista cuenta con una teoría y una experiencia con buenos resultados sobre la utilización de la lengua en el *staccato*, lo que nos lleva a concluir que existen varias formas de accionar la lengua. Hay un problema común en trasladar de forma eficiente a la didáctica un procedimiento exitoso para que un individuo domine su lengua convenientemente.

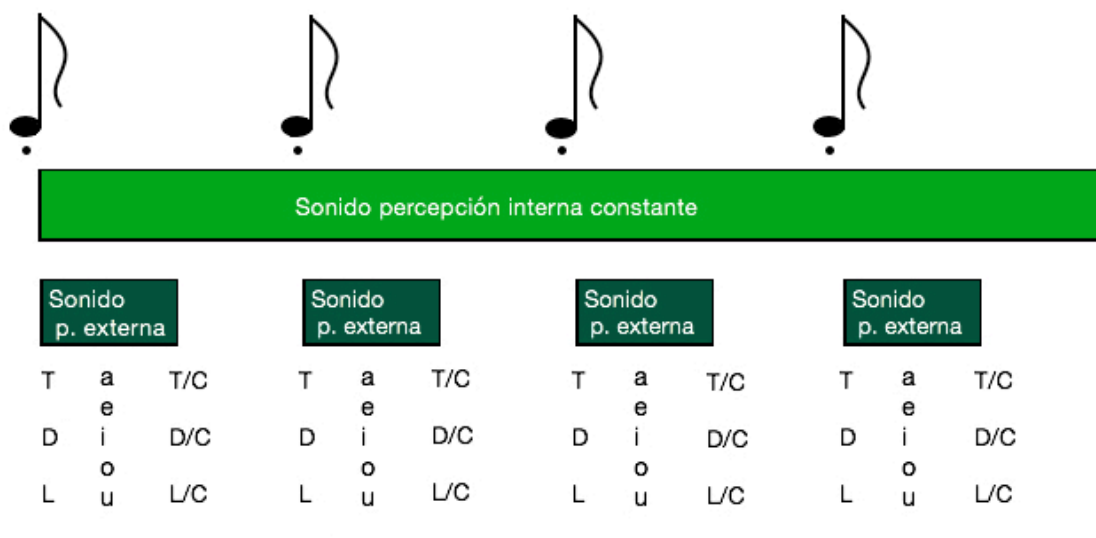
Es imprescindible acceder al código al que la lengua obedece para moverse en la forma requerida. Este código puede ser distinto en cada individuo y es aquí donde entra en juego la psicopedagogía del docente y la investigación auto-etnográfica del discente. A veces la acción que precisamos no corresponde a ninguna de las que se utilizan en otros comportamientos habituales como el del habla, y en estos casos, la capacidad de investigación del ejecutante orientado por un profesor es un atributo clave para evolucionar.

Pongamos por caso que necesitamos acceder a un *staccato* veloz simple. Muchas de las acciones habituales por las que se opta pasan por aplicar fuerza a la lengua para buscar la rapidez necesaria, sin embargo lo que se necesita es aproximar la lengua relajada a la lengüeta en vibración y permitir que esta vibración ponga en funcionamiento a la lengua, para después pensar en cómo regularizar las paradas del sonido a voluntad. La sensación que se obtiene es novedosa e irritante al principio porque escapa al control del instrumentista, pero la insistencia sobre ella nos puede abrir las puertas de nuevos niveles de control del *staccato*. Contra más velocidad requerimos menor será la sensación de movimiento. En ocasiones se pierde la percepción del movimiento de la lengua. No se percibe que haya movimiento pero escuchamos las separaciones intermitentes del sonido. El mandato desde el psique pasa directamente a la acción sin que la voluntad del individuo entorpezca el proceso. Es en este momento donde parece que el apoyarse en herramientas didácticas como el pensar en sílabas se torna una complicación más que una ayuda. El movimiento de la lengua empleado para articular las sílabas es diferente al requerido para obtener efectos sonoros controlados con el clarinete.

---

<sup>38</sup> Stein, Keith. *El Arte de Tocar el Clarinete*. Van Nuys. Los Ángeles. 1958,1999. Ed. Summy-Birchard Music. ISBN. 0-87487-835-7. pp. 25.

En la iniciación al concepto de *staccato*, la técnica CONSSO emplea el siguiente esquema para una introducción teórica de la acción a emplear.



Sonido percepción interna constante: sonido que debe mantenerse ininterrumpido tanto cuando la lengua para las vibraciones de la lengüeta (caña), como cuando las libera.

Sonido percepción externa: porción de sonido real que se genera al liberar las vibraciones retenidas de la lengüeta. Su duración estará limitada por la nueva acción de la lengua al volver a sujetar las vibraciones.

T, D, L : consonantes de sugestión para la lengua al incidir sobre la lengüeta vibrante (caña).

C: coincidencia para el cambio de digitación del sonido siguiente a emitir.

a, e, i, o, u: vocales de sugestión para la acción de la embocadura en el centrado del sonido.

Esquema teórico para el dominio de la acción de la lengua. © Alberto Veintimilla

El esquema establece como punto de partida que debe existir un sonido constante igual al que se emplea al realizar una nota ininterrumpida que está representado por la barra de color verde claro del Sonido de percepción interna constante.

La emisión inicial se realiza con la acción de lengua sugestionada por una consonante que puede ser cualquiera de las que permiten retirar la lengua de la lengüeta vibrante de forma precisa e instantánea. Se incluye la consonante L como una forma distinta de colocación de la lengua para el contacto con la caña. Con ello se potencia la posibilidad de tocar la punta de la caña con el reverso de la lengua para obtener la posición de la lengua relajada en su raíz.

Las vocales forman parte de la sugestión necesaria para mantener el Sonido de percepción externa representado por las barras intermitentes de color verde oscuro. La elección de la vocal vuelve a ser responsabilidad del ejecutante en busca del sonido deseado en cada registro. Utilizar una vocal por cada nota sería un inconveniente que puede llevar a modificar constantemente las constantes del sonido –volumen, altura y timbre-.

El Sonido de percepción externa finaliza con una nueva acción de la lengua que para parcial o totalmente las vibraciones de la lengüeta que no debe eliminar la percepción del Sonido de percepción interna constante del ejecutante. La sensación de

sonido constante debe permanecer en el ejecutante cuando la lengua libera las vibraciones de la lengüeta y cuando las frena. El aire seguirá entrando en el clarinete e incluso manteniendo parte de las vibraciones, por lo tanto, la intervención de la lengua nunca debe llegar al taponamiento de la entrada del aire a través de la abertura entre caña y boquilla. Esta idea obliga a que la lengua funcione de forma muy relajada y que la embocadura mantenga sus proporciones para que el Sonido de percepción externa siempre tenga las mismas características en tanto y cuanto se mantenga el Sonido de percepción interna constante con las proporciones intactas establecidas desde el principio.

En el proceso se busca la independencia de la acción de la lengua con respecto al sonido. Debe realizar sus movimientos sin que se alteren las características del sonido al liberar las vibraciones o al retenerlas. Es delicado de dominar porque el movimiento de la lengua suele arrastrar a la modificación de los Parámetros de ajuste coincidentes. Algunos de estos Parámetros coincidentes son: la continuidad de salida del aliento, la presión de ajuste de la embocadura, o la presión de la columna de aire.

La continuidad en la salida del aliento puede ser modificada si la raíz de la lengua ayuda a lanzar golpes de aire coincidiendo con la nueva emisión. La embocadura suele sufrir distensiones al buscar un movimiento relajado de la lengua y esto produce descompresión intermitente en la cavidad bucal. También es inconveniente el incremento excesivo de la presión del aire en el aliento para luchar contra la retención de la vibración de la caña generada por la lengua.

Para obtener el mejor resultado en la calidad del *staccato* es necesario prestar atención a las mutaciones del sonido. El éxito en el dominio de las articulaciones naturales y controladas requiere: consciencia del sonido que se desea obtener, capacidad para mantenerlo invariable, y conseguir que las intervenciones de la lengua no lo modifiquen. Todos y cada uno de los movimientos de la lengua en el tracto vocal tienen una repercusión en el Sonido externo. Este es interpretado por el profesorado para intuir de qué forma esta utilizan su lengua el clarinetista.

Antony Pay (2003, p.110) recuerda con una estupenda metáfora que el carácter de las emisiones de la lengua no tiene que ver con la fuerza que se imprime en la acción de contactar con la caña.

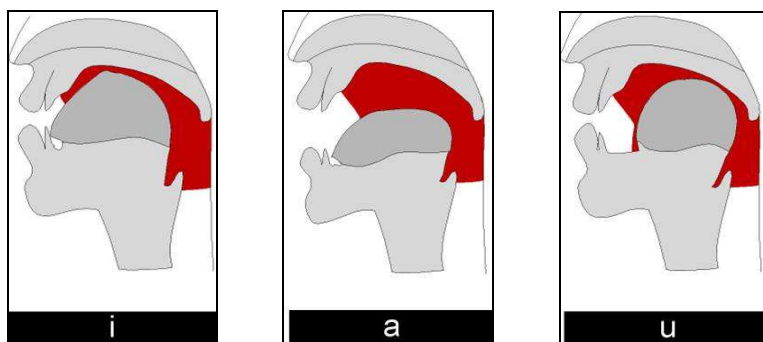
“[...] la lengua comienza la nota de forma similar al interruptor de la luz que ilumina la habitación. No recibimos más luz si nosotros pulsamos golpeando más fuerte [...]”.

## El tracto vocal

El proceso de hacer vibrar el aire del tubo es similar al de una cuerda. El aire contenido en el tubo es igual a la cuerda y se utiliza la caña para ponerlo en vibración. La caña se convierte en el elemento de excitación de las ondas al igual que lo es la púa o las cerdas del arco en instrumentos de cuerda. La misión es activar la vibración de la forma más nítica y proporcionada para obtener el efecto sonoro requerido.

Las ondas que produce el batido de la lengüeta en el aire que contiene el tubo se propagan también al interior del tracto vocal del individuo. Las voces con color oscuro están asociadas a un tracto vocal más largo y más cerrado, mientras que las voces claras

se producen con trectos vocales más cortos y abiertos, donde las frecuencias de las ondas son más altas. Podemos decir que estas ondas del tubo y las del tracto vocal, aún siendo antagónicas, inciden directamente en las cualidades del sonido. Esto ha llamado la atención de diferentes pedagogos que trabajan en procedimientos didácticos para mejorar la técnica del sonido. Se resumen en la capacidad de movimiento de la lengua sin alterar las cualidades del tracto vocal estabilizado para el sonido configurado.



Modificaciones del tracto vocal. © Imágenes de Marcos Guzmán N.

“[...] Dependiendo del largo y de los diámetros transversales, el tracto vocal actuara como un molde o filtro acústico. Este filtro esta determinado acústicamente por la función de transferencia que a su vez está determinada por los valores de los formantes del tracto vocal. Los formantes son las resonancias propias de cualquier elemento que tenga la capacidad de resonar (vibrar). Un formante es el pico de intensidad en el espectro de un sonido, es la concentración de energía que se da en una determinada frecuencia. Técnicamente los formantes son bandas de frecuencia donde se concentra la mayor parte de la energía sonora de un sonido. Estas resonancias o formantes son descritos según tres parámetros: el centro de frecuencia, ancho de banda y energía. Al modificar la forma del tracto vocal se modifican estos tres elementos en diferente medida y por lo tanto la función de filtro y el sonido final cambiaran. Los armónicos provenientes del sonido laríngeo serán reforzados o atenuados por estas resonancias o formantes. De esta forma, los armónicos cercanos a los valores formánticos serán más amplificadas que los armónicos que se encuentren más alejados de los formantes”<sup>39</sup>.

La emisión inicial del sonido requiere también la elección de una vocal o técnica específica que ayude a adecuar la cavidad del tracto vocal. Este requisito es indispensable para obtener la resonancia y definición del sonido. La lengua es la principal responsable del moldeo del tracto vocal y su sugestión a través de las vocales puede ayudar a establecer un control inicial. Sin perjuicio de esta herramienta didáctica sugestiva, hay que reincidir en que esta vocalización no se debe entender como un cambio de sonido sobre cada nota. Dejarse llevar de forma inconsciente por la vocalización del nombre que teóricamente se les ha atribuido a las notas -en el idioma español Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si-, puede conducirnos a modificar los parámetros del sonido en cada una de las notas de la extensión del clarinete y acabar con su homogeneidad por registros. Las tendencias didácticas coinciden en que la vocalización establecida para el control del sonido se debe mantener por bloques de notas que participan de parecidas cualidades acústicas -notas del mismo registro-. Unas lo establecen por registros, otras por octavas y en ocasiones por secciones según la longitud del tubo sobre el que se digita -subregistros de garganta-.

<sup>39</sup> Marco Guzmán N. Fonoaudiólogo. Especialista en Vocología, *University of Iowa*, y *National center for voice and speech, USA*. Académico Unidad de Voz de la Escuela de Fonoaudiología, Universidad de Chile. Vicepresidente Fundación Iberoamericana de voz cantada y hablada. Fuente: <http://www.logopediapsicologia.com/wp-content/uploads/acustica-del-tracto-vocal.pdf> [última consulta 28.VI.2016]

La definición de registros dentro del método CONSSO, tomando como referencia un clarinete soprano con transposición en Sib -17 llaves y 6 anillos-, se concreta de la siguiente forma:

- Registro Grave o Chalumeau desde Mi3 a Sib4<sup>40</sup>, con Semiregistro de Garganta de Do3 a Sib4.
- Registro Medio o Clarín desde Si4 a Do4, con Semiregistro de Garganta de Sol5 a Do5.
- Registro Agudo de Do#5 a Fa#6 –sonido armónicos parciales de La3 a Re4-.
- Registro Sobreagudo de Sol6 a Do6 –sonido también armónicos parciales de La3 a Re4-.

En la década de 1980, clarinetistas españoles que se desplazaron a cursar estudios en el Conservatorio Superior de París importaron el concepto de la “Pirámide del sonido”. Consiste en asignar una vocalización progresiva según se transita del registro grave al sobreagudo. Se centra exclusivamente en sugestionar el comportamiento de la musculatura del tracto vocal. El traslado del concepto al idioma Español se podría exponer a través del siguiente gráfico.



Esquema del concepto de Pirámide del sonido. © Alberto Veintimilla

La propuesta busca mantener el sonido focalizado desde la embocadura y las constantes de resonancia que permite la cavidad interna de la boca. Los cambios de vocales compuestas dan la posibilidad de adecuar progresivamente el tracto vocal al cambiar de registros para mantener una homogeneidad sonora interregistros. La sugestión de la vocalización no debe afectar a la embocadura que practicará un leve ajuste compensatorio de presurización del aire según se asciende en registros<sup>41</sup>.

El concepto intenta compensar la timbrica, afinación y volumen propios de cada registro para obtener una sonoridad de tránsito lo más igualada posible. El ajuste progresivo que se producirá en la embocadura permite mantener el *sostenuto* en el sonido equilibrando la presión del aire aunque se vaya reduciendo el caudal de aire.

De igual forma se establece que la posición de embocadura y tracto vocal se mantiene para sonidos del mismo registro. Su acondicionamiento nota a nota es innecesario

<sup>40</sup> Para la identificación de sonidos reales en el esquema se emplea el Sistema de Índices Acústicos Americano o “de los físicos”, que sitúa el índice 4 para los sonidos de la octava central del piano.

<sup>41</sup> Otros profesores, entre los que se encuentra Carlos Casadó Tarín, denominan este efecto como “mantener la velocidad del aire en los diferentes registros”. Fuente: Casadó, Carlos. *El sonido: ajustes técnicos*. Oviedo, 2014. Apuntes de la ponencia desarrollada en el Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias el 9 de mayo de 2014.

mientras no se acometa un cambio de registro entre ellas. A notas del mismo registro, igual comportamiento de impostación sonora.

La adquisición de este control técnico exige que el ejecutante mantenga la posición sugerida por las dobles vocales con apoyo de sonido en una tesitura lo más grave posible sin que ello altere la embocadura y la resonancia interna. La digitación debe alcanzar la independencia del sonido máxima para que no se pierda el soporte del sonido grave al paso por notas de diferentes alturas. Para este control es necesario dejar de pensar en el nombre teórico asignado a cada sonido tradicionalmente en la práctica del solfeo. Se debe tener en cuenta que vocalizar y cantar al tiempo que se produce el sonido, incitan al ejecutante a modificar las constantes del sonido –volumen, timbre y altura-, al paso por cada cambio de nota. Incidir sobre estos aspectos técnicos da acceso a la deseable independización que debe alcanzar el sonido con respecto a la digitación de las notas –obviamente los dedos establecen altura del sonido pero no tienen responsabilidad sobre el volumen ni calidad del sonido-.

### Emisiones reiteradas

Cuando una emisión se produce reiteradamente en el ámbito de articulación del sonido pasa a llamarse *Staccato*.

Es importante resaltar que existen muchas formas de hacer el *staccato* y todas ellas correctas si alcanzan el efecto sonoro requerido por el intérprete. Tienen en común que no alteran el sonido de calidad preestablecido para ejecutar un fragmento musical y esto establece una regla de utilización de la lengua:

“Una vez que hemos estabilizado el sonido con la calidad deseada, el movimiento de la lengua al articular no debe alterar los parámetros del sonido”.

Pensar en esta regla lleva a muchos clarinetistas a replantearse la forma en que acciona su lengua. Ella es el principal órgano que acciona el tracto vocal y encargada de mantener la conveniente cavidad de resonancia. Cuando la columna de aliento llega directamente a los labios para que estos establezcan el centrado del sonido –sin interferencias desde la zona gutural-, cualquier movimiento de la lengua que altere el espacio bucal se refleja en el sonido real externo, o lo que es igual, altera los parámetros del sonido.

La capacidad de movimientos simultáneos de la lengua debe permitir que su raíz y parte intermedia se mantengan en posición de mantener las cualidades sonoras preestablecidas. El extremo de la lengua actuará exclusivamente de apagador intermitente de los batidos de la caña –como si fuera el pedal de resonancia derecho del piano-. Requerirá un estricto control de la embocadura independizado de la acción de la lengua que permita mantener la presurización constante en la cavidad bucal.

Es muy frecuente que la embocadura se relaje al realizar reiteradas emisiones y más aún cuando se incrementa la velocidad. Cuanta mayor velocidad se pretende alcanzar en las reiteraciones, mayor incremento de fuerza y apertura de la embocadura. Esto ocurre por la necesidad de relajar más la lengua para que entre en velocidad, sin embargo, de forma inconsciente incide en la relajación de la embocadura produciéndose un indeseado descontrol del sonido centrado. La capacidad de independencia de los dos sistemas musculares implicados se ve comprometido –embocadura y lengua-.

La determinación del punto de contacto de la lengua con la caña es siempre un tema controvertido puesto que existen muchos clarinetistas, que realizando un correcto *staccato*, utilizan diferentes puntos de intervención sobre la caña: vertice superior, vertice inferior, y puntos separados del vertice a diferentes distancias que oscilan entre la zona central o laterales. Cada instrumentista deberá encontrar la técnica de utilización de la lengua que mayores prestaciones le proporcione e incluso dominar la acción de diferentes formas para escoger la más apropiada para cada efecto sonoro. La posibilidad de contactar la caña con la parte inferior de la lengua puede ofrecer multitud de prestaciones sonoras permitiendo que la raíz y cuerpo de la lengua se mantengan relajadas con posibilidad de conseguir mayor distancia entre el paladar y la superficie superior.

El comportamiento de la lengua incide en dos procesos generales de diferente sensación y resultados para el clarinetista. El primero buscaría mantener la lengua lo más estática en la posición que permite mantener el sonido estable en la calidad deseada. El *staccato* se producirá manteniendo un caudal de aire con llegada directa a la embocadura de forma ininterrumpida y la sensación del instrumentista es de mantener una nota de impostación grave continua que solo se interrumpa para respirar. El segundo por el contrario, permite que la misma lengua en su raíz gestione la salida de golpes de aire simultáneos a la acción de contacto de la zona del vértice con la caña. El caudal de aire experimenta cambios de flujo con cada emisión que pueden afectar a la afinación, volumen y/o tímbrica en cada nota.

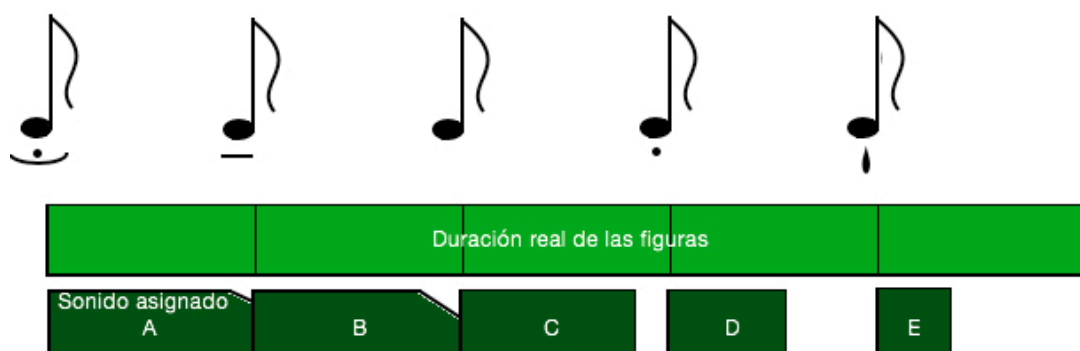
Ambos procesos técnicos bien depurados pueden dar excelentes resultados, pero lo ideal es que el instrumentista conozca diferentes formas de realizar el *staccato* para alcanzar una amplia gama de efectos aplicables en los diferentes estilos de interpretación musical y seleccione el que ofrece óptimas prestaciones.

La necesidad de alcanzar velocidad en el *staccato* hace que sobre el proceso se establezca una continua investigación auto-etnográfica que ha llevado a determinar que la lengua debe relajarse más y reducir su distancia de recorrido entre cada contacto con la caña. La evolución de este trabajo lleva en ocasiones a dejar de sentir el accionado de la lengua con la aplicación de fuerza en exceso. Es necesario buscar el movimiento por acción refleja a partir de las oscilaciones de la caña. Esto se produce cuando se aproxima la lengua lo más relajada posible a la caña sin intención de articular el sonido. La vibración de la propia caña produce emisiones rápidas, que en un principio sorprende al instrumentista, y da una muestra de hasta que punto la lengua puede ser veloz sin necesidad de aplicar la fuerza para un movimiento muy protuberante. Esta acción produce una sensación en el instrumentista de descontrol porque llega a dejar de sentir el movimiento de la lengua. Únicamente sabe que se está produciendo un *staccato* irregular porque escucha el resultado por respuesta en el sonido. Con insistencia en este trabajo, la lengua llega a ser regular y obedece de forma directa al pensamiento como si no tuviera que pasar por el trámite de aplicar fuerza alguna para producir el movimiento de la lengua. La capacidad de autosugestión del individuo es vital para que la lengua le muestre qué es capaz de hacer más allá de las imposiciones antinaturales que le puede imponer el instrumentista. En el proceso puede ayudar el imaginar efectos de sonidos lanzados a ráfagas de dos, tres o cuatro emisiones máximo. La aplicación de algún tipo de fuerza en la consecución del efecto propicia el bloqueo del movimiento.

## Modalidades de *staccato*

La capacidad de un instrumentista de hacer *staccatos* diversos y claramente contrastantes le otorga una flexibilidad que marca amplias diferencias en las intérpretaciones musicales. Las combinaciones pueden ser infinitas si se conjugan distintos tipos de emisión y formas de producir el sonido. Para llegar a una evolución constante es necesario establecer un punto de partida que clarifique las modalidades básicas de *staccato* desde las que obtener efectos sonoros múltiples.

El método CONSSO parte de un esquema que explica eficazmente la forma de obtener un *staccato* respetuoso con el sonido continuo preestablecido y la duración real de las figuras musicales representadas en las partituras. Los efectos sonoros deseados se concretan en la grafía con distintos signos adosados a la cabeza de las notas. De igual forma establece cinco denominaciones, que sin ser las únicas posibles, garantizan una claridad meridiana del efecto que pretende cada variedad.



### MODALIDADES DE STACCATO

Diferencias de las modalidades según la asignación de sonido respecto de la Duración real de la figura.

- A, *Staccato legato*: leve alteración en la constancia del sonido sin romper la línea de legato.
- B, *Staccato largo*: incisión en la continuidad del sonido sin general separación.
- C, *Staccato*: interrupción mínima del sonido antes de la siguiente emisión reteniendo las vibraciones de la lengüeta.
- D, *Staccato corto*: interrupción del sonido reteniendo las vibraciones de la lengüeta en torno a la mitad de la duración real de la lengüeta.
- E, *Staccatissimo*: interrupción del sonido reteniendo las vibraciones de la lengüeta en torno a dos tercios de la duración real de la lengüeta.

Esquema teórico para la diferenciación de los efectos sonoros de los distintos *staccatos*. © Alberto Veintimilla

Todo *staccato* comienza con una emisión inicial a cargo de la lengua sobre un sonido compresionado en la cavidad bucal previamente. Será la encargada de producir la emisión de la nota liberando la caña para que se ponga en vibración. La nota concluye con la acción de retención de las vibraciones para que se produzca el silencio que determina la separación entre notas –destacado/*staccato*-. El frenado de la vibración de la caña no conlleva un corte del flujo de aire. Si la lengua para de forma sutil las vibraciones ya se produce el silencio aunque el aire continúe entrando por la abertura entre caña y boquilla.

La siguiente emisión destacada se produce liberando de nuevo la vibración de la caña para que aparezca el sonido justo al inicio exacto de la duración de la nueva nota.

En este proceso el instrumentista puede y debe sentir interiormente un sonido tenido porque el flujo de entrada de aire en el instrumento y la impostación del sonido no cambian al destapar y tapar el sonido.

Bonade (p.8) dice que “El *staccato* se debe considerar como una interrupción del *legato*”<sup>42</sup>, y se debe matizar además, “pero no una interrupción del sonido constante”.

En el caso del *staccato legato*, la emisión del sonido será siempre precisa y el inciso de frenado de la vibración de la caña al final de cada sonido será muy leve. Para que el efecto sea claramente perceptible se requiere que el sonido sea muy estable y controlado. Cualquier otra variación en el sonido puede dar la sensación de *staccato* incontrolado.

El *Staccato largo* requiere una mayor intervención de la lengua para retener parcialmente un poco más los batidos de la caña sin llegar a generar una parada total del sonido percibido externamente.

A partir del *Staccato* –sin grafismos en la cabeza de las notas-, las incursiones de la lengua comienzan a generar un pequeño silencio en el sonido externo mediante la retención total de la vibración de la caña con especial cuidado de no taponar la entrada del aire entre la caña y la boquilla. Este proceso será similar para el *Staccato corto* y el *Stacatissimo* con la variante de que en cada tipo se irá agrandando el tiempo de parada de las vibraciones sin modificar la duración real de las notas. A medida que el *staccato* es más corto, la lengua anticipa la acción de retención de la vibración de la caña con respecto a la acción de emisión coincidente con el inicio de la duración de la nueva nota.

En este proceso es de vital importancia no perder la sensación de “sonido de percepción interna constante” para mantener la igualdad de los sonidos que la lengua deja escuchar tras liberar las vibraciones. Un taponamiento o modificación de embocadura al retirar la vibración impedirá que las emisiones sean homogéneas sobre la misma base de sonido en todas ellas. Si al liberar la vibración se produce una acentuación del volumen del sonido o una micro adaptación de la embocadura, se estará llevando a cabo efectos sonoros de acentuación o micro *glissandos* simultáneos a la emisión.

En el caso de que las paradas de sonido de la lengua se realicen entre notas de diferente altura, se pueden aprovechar para anticipar la posición de la siguiente nota –digitación anticipada-. Esta acción se realizará justo en el momento en el que la lengua frena los batidos de la caña. Esta preparación anticipada será muy beneficioso y útil para mejorar las capacidades de lectura del instrumentista. Obliga a los ojos del músico a leer siempre una nota por delante de lo que toca y desarrolla la velocidad de lectura de la música. Incluso en *legato* ayuda al ejecutante a conseguir un movimiento más rápido de los dedos después de cada nota (Bonade, p.2).

El trabajo de una digitación regular es imprescindible para obtener un *staccato* ágil y eficaz. En multitud de ocasiones culpamos de la falta de velocidad a la lengua cuando en realidad la irregularidad y falta de velocidad se produce en los cambios de

---

<sup>42</sup> Bonade, David. *Clarinetist's Compendium*. Ed. Conn-Elmer. Inc. Fuente: [http://www.conn-selmer.com/files/5713/4073/1497/AVP74\\_Leblanc\\_Clarinetists\\_Compndium.pdf](http://www.conn-selmer.com/files/5713/4073/1497/AVP74_Leblanc_Clarinetists_Compndium.pdf) [última consulta 27.IX.2016]

posición, especialmente en los cambios de registro o tránsito por posiciones con implicación de los dedos meñiques.

El efecto de separación o destacado de los sonidos precisa de una escrupulosa medida de las figuras que se destacan –duración real-. De ello depende que el efecto sea exitoso. Una anticipación de la nota siguiente acortando la pausa, hará que se precipite progresivamente la velocidad de ejecución e incidirá negativamente en la sincronización dedos-lengua en cualquier modalidad de *staccato*.

### Doble *staccato*

La práctica del doble *staccato* se hace necesaria sobre todo cuando el clarinetista se desenvuelve en el ámbito orquestal o ejecuta obras adaptadas de la orquesta. Los pasajes en los que la cuerda desarrolla un doble golpe de arco pueden cobrar una importante velocidad que al instrumentista de viento le impide realizar con la acción de lengua simple –una emisión con acción de ida y vuelta por nota-. En la actualidad es un efecto sonoro empleado habitualmente por los clarinetistas profesionales. Figuras estelares como Kari Kriikku o Martin Frost, entre otros, han explotado este recurso para dar más realce a su virtuosístico. En el caso de Bob Spring consta su excepcional dominio del efecto sobre la utilización de la técnica de Respiración circular o continua.

Para desarrollar el efecto de doble *staccato* similar al de las cuerdas se desarrolló a lo largo del s. XX una investigación en la que se busca que la lengua realice una doble acción casi simultánea a la emisión simple. Para la sugestión del comportamiento de la lengua se empleo la emulación de la acción que se genera al pronunciar las sílabas TA-KA, TA-KA, ininterrumpidamente. Se obtiene una emisión de lengua con el vértice para la T, y otra acción de la raíz de la lengua cortando la salida del aire en la zona gutural con la K. Este planteamiento corta la columna de aire intermitentemente e incide en la calidad de sonido por culpa del proceso de descompresión del aire que se genera con cada inciso en la columna del aire. Funciona aceptablemente en el Registro de chalumeau, pero pierde mucha efectividad y calidad en el sonido cuando se transita por los sonidos del Registro de clarín y superiores. Para la mejora del efecto se adoptó la modificación de la K por G -G como sonido suave igual al de la palabra ligadura-, buscando una sugestión a través de TA-GA, TA-GA, que pretende mitigar el corte oclusivo de la columna de aire en la garganta y sustituirlo por una leve alteración del flujo de la columna (Estellés 1988. pp. 110-111). Otros profesores ven más provechoso sugestionarse con las sílabas DI-GUI, DI-GUI, como estrategia para mantener el sonido más recogido y eludir la relajación de la embocadura que suele producirse con el movimiento de lengua. Mozo (1984, p.72), reconoce que esta técnica no es eficaz para emplear en todos los registros del clarinete. Requiere mucho esfuerzo para igualar la claridad de la emisión en las dos acciones –lengua y garganta (T ó D conjugadas con K ó G)-. Al ascender del Registro de chalumeau al de Clarín estas sílabas van sonando exageradamente guturales y desvirtuan la calidad del sonido, y cree que la práctica no controlada de esta técnica puede ser pernicioso para la estabilidad de la calidad del sonido del clarinetista.

Es real que esta técnica produce un efecto de sonido *glissando* a partir de la mitad de Registro de clarín que impide mantener el correcto efecto de *staccato* lo más claro posible sin afectar a la calidad del sonido constante.

Dentro del método de enseñanza CONSSO se ha comprobado que la utilización de las consonantes L-R, utilizando la R como sonido suave similar al empleado en la

palabra lírica, permite optimizar el proceso. Hay que tener en cuenta que la utilización de la L para accionar la lengua implica que el contacto con la caña se produce con el reverso del vértice de la lengua. Frena las vibraciones de forma más automática al tocar el filo de la caña frontalmente y permite mantener fácilmente la base de la lengua formando un suelo de la cavidad bucal lo más bajo posible. El movimiento alternativo de la L y R se produce entre la punta de la caña y el paladar en la fosa o papila incisiva del maxilar superior. De esta forma la acción doble se realiza lo más próxima a la punta de la caña y se puede mantener la naturaleza del sonido más constante incluso en el Registro de clarín.

Otra línea de investigación abierta para solucionar el descontrol de la calidad de sonido en el doble *staccato* se desarrolla a partir de una doble acción centrada en utilizar únicamente el vértice de la lengua. Aprovechando la versatilidad de la lengua encontramos que unos instrumentistas buscan tocar la punta de la caña con el vértice superior de la lengua e inmediatamente con el vértice inferior. Sobre esta modalidad técnica David Pino<sup>43</sup> hace una descripción completa de su trabajo experimental. Trabaja con las sílabas de sugestión TAT para el *staccato* simple y suma la TLE para producir el doble rebote. Para acceder al doble *staccato* piensa en la acción de la lengua pronunciando TATTLE-TATTLE-TATTLE.... Este supuesto se refiere para un contacto con la caña del vértice anterior de la lengua.

Existen clarinetistas que aseguran que obtienen un doble *staccato* muy rápido pasando la lengua de forma lateral, obteniendo la doble acción al paso de un lado al otro de la boca. En ambos casos –acción vertical u horizontal-, la dificultad estriba en regularizar la doble acción de la lengua a velocidad controlada para intercalar el movimiento sincronizado de los dedos al cambio de notas.

Las investigaciones sobre el doble *staccato* dentro del método CONSSO se centran en obtener una doble acción de lengua sin perder la sensación de control del *staccato* simple. La acción simple estableciendo el punto de contacto con la caña en el vértice superior de la lengua. Se busca con la sugestión de las consonantes D-D ó T-T. A estas consonantes se les puede intercalar una vocal –O ó U-, para favorecer que la posición en su parte posterior permanezca lo más baja posible y favorecer la mejor resonancia del sonido. Resultan las sílabas DUD ó TUT para sugestionar cada acción de retención y liberación de los batidos de la caña de forma agil y efectiva. La lengua debe mantenerse lo más expandida posible en el suelo de la cavidad bucal, activando el movimiento únicamente en la punta de la lengua, con la intención de no alterar las características del sonido de calidad establecido previamente. El centrado del sonido constante es el principal objetivo a mantener al desarrollar la acción. Al intentar relajar la lengua para que se mueva de forma rápida suele ocurrir que se abandona la calidad del sonido porque se relaja la embocadura. Es necesario acceder a una independización de la embocadura con respecto de la lengua que permita la relajación de la lengua sin que la embocadura ceda en el control de la calidad del sonido constante.

La doble acción de la lengua se buscará con la alternancia de las consonantes D-LD ó T-LT. El efecto sonoro inicial es muy tenue al inicio y casi imperceptible si se realiza a tempo lento, pero muy efectivo cuando se consigue mantener el sonido muy centrado e inalterable a velocidad mínima de 240 acciones por minuto. Trabajando el

---

<sup>43</sup> David Pino. <http://www.woodwind.org/clarinet/Study/DoubleTonguing.html> [última consulta 26.IX.2016]. Extraído de la obra, Pino, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*. Ed. Chales Scribner's Sons, New York, 1989, Dover Books on Music, 1 de junio de 1998. ISBN-10: 0486402703; ISBN-13: 978-0486402703, pp. 96-105.

proceso con el metrónomo se debe alternar las acciones simples con las dobles –ej. alternando 4 simples (D-D) y 4 dobles (D-LD)-, hasta que el efecto sea claro y regular. La dificultad estriba en controlar la lengua para obtener emisiones binarias teniendo en cuenta que es muy fácil que se produzcan ternarias alcanzando mayor velocidad. Puede parecer paradójico, pero es necesario tener una fuerte voluntad para ralentizar la lengua a staccatos binarios –dos staccatos por acción-.

Una vez regularizado el movimiento de lengua binario será posible iniciar el trabajo para sumar la acción de intercalar sonidos de diferente altura a cargo de los dedos. Para este cometido se pueden emplear modelos melódicos en los que el ejecutante pueda desarrollar una alta velocidad con extrema regularidad de sus dedos –mínimo 480 notas/segundo-, articulados de dos en dos notas.

En el caso de utilizar el contacto con el vértice posterior de la lengua es muy funcional pensar en las consonantes L-L para staccato simple y L-RL para conseguir el doble rebote.

En cualquiera de sus variantes la técnica de doble *staccato* requiere de una acción de máxima relajación de la lengua que permita mantener la homogeneidad constante en la columna de aire y la colocación del tracto vocal oportuno para el sonido deseado. Si la relajación de la lengua es buena su vértice entrará en movimiento únicamente influenciada por el fluido del aire y la energía de la oscilación de la caña. Cuando el proceso empieza a funcionar de forma natural se pierde la sensación de control sobre la lengua. Cuanto más se domina esta técnica menor es la percepción de que se está moviendo la lengua. Es como si obedeciese de forma directa al pensamiento por reflejo instintivo sin necesidad de ser activada de forma consciente.

Al igual que otros intérpretes, David H. Thomas en sintonía con Bob Spring<sup>44</sup>, advierten que el objetivo prioritario al ejercitar el doble *staccato* es no romper la columna de aire en el proceso y que para ello es necesario mantener la garganta muy relajada. Thomas hace hincapié en la importancia de mantener la velocidad de aire para mantener el movimiento rápido, y mantener la garganta, la mandíbula y el paladar relajados al margen de la acción. Aclara que es una tendencia común el apretar la garganta, mandíbula, la lengua y todo lo demás cuando se trata de una nueva técnica.

## CONCLUSIONES

El concepto de articulación del sonido en el fraseo musical no significa lo mismo para el profesorado que imparte las enseñanzas de clarinete. El método CONSSO se inclina por determinar la articulación como el aspecto técnico en su acepción más general que engloba los efectos de ligadura, emisión, variedades de *staccato* y las distintas combinaciones de ligadura con *staccato*. Supone destacar/diferenciar los sonidos por medio de pausas sonoras claramente determinadas dentro de la duración de las figuras para moldear el efecto sonoro o carácter del estilo interpretado. Toda articulación empieza con una emisión preparada que pone en vibración la caña o lengüeta del clarinete, y finaliza con la parada o retención de la vibración, que no debe suponer una ruptura del sonido de percepción interna que debe mantenerse constante en el proceso de articulación. Desde la primera emisión inicial, posterior a una respiración y hasta la última parada de la vibración de la caña antes de volver a respirar, el instrumentista debe percibir la sensación de un sonido constante –

---

<sup>44</sup> Thomas, David H. <http://blog.davidhthomas.net/2008/12/double-tonguing-on-clarinet/> [última consulta 26.IX.2016]

nota tenida-, de percepción interna o externa según se paren o activen las vibraciones de la caña mediante la lengua.

El sonido sobre el que se realizaran los distintos efectos de articulación debe estar y mantenerse correctamente impostado antes de la primera emisión y mantener sus cualidades durante todo el proceso articular e incluso al variar los niveles del volumen.

La estabilidad del sonido debe partir de una columna de aire constante sobre la que ajustar los distintos Parámetros coincidentes -embocadura, zona gutural, tracto vocal-, que permiten mantener el sonido centrado y continuo a lo largo de la frase e interregistros de la tesitura del clarinete. La vocalización que el instrumentista utiliza habitualmente para denominar las notas activa un comportamiento incontrolado del tracto vocal al tránsito por los diferentes sonidos. Impide el control preciso del sonido en sus parámetros básicos -altura, timbre y volumen-. Este hábito inconsciente histórico del instrumentista se puede mitigarse aplicando la teoría de la Pirámide del sonido que plantea un mismo comportamiento en el centrado de las cualidades del sonido por registros y no por cada nota. Es decir, mismo ajuste de los parámetros coincidentes para sonidos que se comportan acústicamente similar o igual. Las adaptaciones de reajuste del sonido se irán realizando de forma proporcional en el momento del cambio a otro registro y principalmente en el comportamiento de la musculatura de los labios de la embocadura para mantener la presión o velocidad del aire al paso entre caña y boquilla sin necesidad de cambiar el soporte básico y conducción de la columna del aire.

Queda constatado que el término *staccato* es utilizado históricamente de diferente forma por el profesorado. La técnica CONSSO se inclina por utilizar la acepción de *staccato* para denominar todo tipo de conjunto de emisiones reiteradas y le anexiona un adjetivo para concretar su efecto -*Staccato legato*, *Staccato largo*, *Staccato*, *Staccato corto*, *Staccato cortísimo* o *Staccatissimo*-. El efecto sonoro de cada tipo de *staccato* se obtendrá determinando la metría del sonido concedida sobre el valor real de la figura que representa su duración dentro de un *tempo* establecido. Es decir, lo que concede un determinado efecto al *staccato* es la cantidad y longitud de sonido que concedemos a cada nota sin adulterar su duración. En el dominio de las articulaciones en general y los *staccato* en particular, es imprescindible tener en cuenta la importancia de controlar la lengua como órgano, compuesto de diferentes músculos, capaz de desarrollar varias acciones simultáneas. Es habitual que al intentar realizar un *staccato* veloz se relaje la embocadura, se pierda la conducción del aire constante a la embocadura y se active el control de sonido en la zona gutural. Acceder a un movimiento de la lengua que no rompa la conducción de la columna del aire a la embocadura llevará trabajo y pericia por parte del instrumentista, que debe aprender a controlar la ingente cantidad de posibilidades que le brinda este polifacético órgano. Es importante acceder al auto-código de control de su comportamiento y ser consciente de las connotaciones que da al sonido con cada uno de los movimientos que realiza en el interior de la cavidad bucal. Es la musculatura que reacciona con mayor agilidad a los requerimientos del pensamiento, y es por ello, que se debe analizar escrupulosamente su reacción a cada uno de los pensamientos con que se busca sugerir una acción o comportamiento determinado que produzca el efecto sonoro pretendido. A este efecto el método CONSSO aconseja utilizar consonantes o sílabas sin vocales para evitar que el aparato de fonación se active de forma inconsciente al producir el sonido con el clarinete. El objetivo es el control del tracto vocal como cavidad de resonancia primordial en la elaboración del sonido de calidad y personalizado de cada individuo.

Este control deberá observar la conveniente independencia respecto al movimiento de la lengua y los dedos para que las constantes del sonido se mantengan al modificar las articulaciones y virtuosismo de digitación.