



## **ESCUELA DE DOCTORADO**

**Facultad de Formación de Profesorado y Educación**

**Programa de Doctorado en Educación**

TESIS DOCTORAL

# **EL CLARINETE EN INGLATERRA: FREDERICK THURSTON (1901-1953)**

Autora: Cristina María Strike Campuzano

Directores: Dr. Enrique Muñoz Rubio

Dr. Carlos Javier Fernández Cobo

**FEBRERO DE 2018**



## Agradecimientos

A los directores de tesis, el Dr. Enrique Muñoz Rubio y el Dr. Carlos Javier Fernández Cobo por el apoyo recibido y por guiarme en este proyecto.

A la familia Davis: Howard, Rachel, Rachel-Emily, Theo, Timothy, Phillip, Thomas y el recién nacido Leo, por su hospitalidad desbordante y por hacerme pasar varios de los mejores meses de mi vida. A la Dra. Helena Gaunt y Kate McNamara, por permitirme sin condiciones la estancia académica en Londres. A los entrevistados: Colin Bradbury, por su ayuda constante, su generosidad y por posibilitarme todos los documentos de los que él disponía sobre Frederick Thurston; Michael Harris por su amabilidad; Janet Hilton por su experiencia; Colin Lawson por su tiempo; Julian Farrell por enseñarme tanto; y Joy Farrall y Neil Black por su amor hacia Thea.

A la British Library por hacerme descubrir múltiples posibilidades de conocimiento en la investigación. A la biblioteca de la Guildhall School of Music & Drama: Knut, Kate, Ainara, Rebecca y Adrian, por la inmensa ayuda recibida; a Paul Campion y David Herbert de la Worshipful Company of Musicians; a Margaret Jones del departamento de música de la biblioteca de la Universidad de Cambridge; a Martin Holmes y Juliet Chadwick de la facultad de música de la Bodleian Library de la Universidad de Oxford; a Jenny Nex del Museo de Instrumentos de la Universidad de Edimburgo; a Peter Horton, Maira Rosaria Canzonieri y Michael Mullen de la biblioteca del Royal College of Music; a Adam Taylor de la biblioteca de la Royal Academy of Music; a Helen Bader de la biblioteca del Royal Welsh College of Music & Drama; a The Barracks Whittington; a Rebecca y Lilley de The Lutyens Trust; a Mortlake Crematorium; a Miranda del Festival Internacional de Edimburgo; a Rob Barnett y Len Mullenger de Music Web; a D.C. Thomson & Co Ltd y a Johnston Press.

A Harold Manuel Gomez<sup>1</sup> por su visita y por la maravillosa correspondencia mantenida; a Donald y Nigel Westlake; a Celia y Colin Frank; a Nicola Lefanu; a Michael Bryant; a Paul Harris; a Albert Rice; a mi padre por su gran colaboración con las traducciones y transcripciones de las entrevistas; a mi madre por su exhaustiva revisión del texto; a mi hermano; a José Luis Turina; a Sandra Borg; a Veda Lin; a Marta Torres; a Adela Benítez Muñoz; a Eusebio Alonso; a Jessica Tse; a Simon Wills; a Mathew Lloyd; a Besheer Abbaro; y a Marian Gomez<sup>2</sup>.

En especial a mi familia y amigos, por su ayuda, por su ánimo y por entender mis ausencias y mi silencio. Y a Rubén, por estar siempre a mi lado.

---

<sup>1</sup> Harold Manuel Gomez. Nacido en Cánada y por ello la omisión de la tilde diacrítica en Gomez.

<sup>2</sup> Marian Gomez. Nacida en Gran Bretaña y por ello la omisión de la tilde diacrítica en Gomez.



## ÍNDICE

<b>Abreviaturas, siglas y signos utilizados .....</b>	<b>13</b>
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....</b>	<b>15</b>
<b>ÍNDICE DE TABLAS .....</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>21</b>
<b>1.1. Introduction .....</b>	<b>21</b>
<b>1.1. Introducción .....</b>	<b>21</b>
<b>1.2. Justification .....</b>	<b>22</b>
<b>1.2. Justificación.....</b>	<b>24</b>
<b>1.3. Estado de la cuestión .....</b>	<b>26</b>
1.3.1. Publicaciones que hacen referencia a Frederick Thurston.....	27
1.3.2. Artículos biográficos sobre Frederick Thurston en revistas de interés científico .....	29
1.3.3. Artículos conmemorativos a la persona de Frederick Thurston.....	30
1.3.4. Otras publicaciones relacionadas directamente con Frederick Thurston....	31
1.3.5. Estudios focalizados en Frederick Thurston no obtenidos.....	32
1.3.6. Publicaciones sobre la historia y evolución del clarinete en Inglaterra .....	33
1.3.7. Tesis doctorales relacionadas con el clarinete en Inglaterra .....	35
1.3.8. Fuentes primarias .....	37
<b>1.4. Objetivos e Hipótesis .....</b>	<b>37</b>
<b>1.5. Metodología.....</b>	<b>38</b>
<b>1.6. Criterios de citación y traducción documental .....</b>	<b>44</b>
<b>CAPÍTULO II: VIDA DE FREDERICK THURSTON .....</b>	<b>47</b>
<b>2.1. Infancia y primeros contactos con la vida musical del país.....</b>	<b>47</b>
2.1.1. Niñez .....	47

2.1.2. Oxford .....	49
2.1.3. Hugh Allen y Adrian Boult .....	50
2.1.4. Primeros encuentros entre Frederick Thurston y Adrian Boult .....	52
<b>2.2. Royal College of Music, Londres.....</b>	<b>54</b>
2.2.1. Estudiar en el RCM.....	54
2.2.2. <i>Concierto para clarinete y orquesta en la menor op. 80</i> de Charles Villiers Stanford.....	59
<b>2.3. Los principios del “Broadcasting” (1922-1924) .....</b>	<b>61</b>
2.3.1. Primeras retransmisiones: la emisora 2LO, Marcony Company y la British Broadcasting Company.....	61
2.3.2. The Wireless Orchestra. Comienzo de la carrera profesional the Frederick Thurston.....	70
<b>2.4. Consolidación de Frederick Thurston en el panorama musical inglés del momento (1925-1930) .....</b>	<b>73</b>
2.4.1. El sistema de sustitución y la British Broadcasting Corporation.....	75
2.4.2. El bajo nivel musical de la orquesta.....	79
2.4.3. La British Broadcasting Corporation, Henry Wood y los Proms .....	79
2.4.4. Hacia una orquesta permanente .....	82
<b>2.5. Frederick Thurston y los comienzos de la BBC SO (1930-1939) .....</b>	<b>87</b>
2.5.1. Debut de la BBC SO .....	91
2.5.2. Personalidad de Frederick Thurston.....	93
2.5.3. La fama.....	96
2.5.4. Primeros años de la BBC SO .....	98
2.5.5. Método de clarinete de Frederick Thurston .....	108
<b>2.6. La Guerra (1939-1944).....</b>	<b>110</b>
2.6.1. Inicio de la Guerra.....	110
2.6.2. Despedida de Bristol y llegada a Bedford.....	115
2.6.3. Final de la Guerra y despedida de Thurston.....	123
2.6.4. Regreso de la orquesta (1945-1946): periodo de inestabilidad.....	124
2.6.5. Philharmonia y Walter Legge .....	126

<b>2.7. Frederick Thurston: últimos años (1946- 1953)</b> .....	<b>127</b>
2.7.1. “Freelancing”: 1946-1948.....	127
2.7.2. NYO de Gran Bretaña.....	133
2.7.3. Philharmonia Orchestra.....	138
2.7.4. Reunión con Benny Goodman .....	142
2.7.5. Mediados de siglo .....	145
2.7.6. Enfermedad .....	155
2.7.7. Conclusiones del capítulo .....	160

### **CAPÍTULO III. EL CLARINETE Y SU MÚSICA: LOS COMPOSITORES Y LAS OBRAS ESCRITAS PARA FREDERICK THURSTON..... 161**

<b>3.1. Introducción</b> .....	<b>161</b>
<b>3.2. Sir Arthur Bliss (1891-1975)</b> .....	<b>164</b>
3.2.1. <i>Two Nursery Rhymes, n° 1</i> .....	164
3.2.2. <i>Andante Tranquilo e Legato</i> (1926).....	165
3.2.3. <i>Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op. 50</i> (1931-1932).....	166
3.2.3.1. Publicación.....	168
3.2.3.2. Grabación.....	169
<b>3.3. Sir Arnold Edward Trevor Bax (1883-1953)</b> .....	<b>170</b>
3.3.1. <i>Sonata para clarinete y piano en re mayor</i> (1934).....	171
<b>3.4. Alan Clifford Frank (1910-1987)</b> .....	<b>172</b>
3.4.1. <i>Suite for Two Clarinets</i> (1934).....	172
<b>3.5. Alan Rawsthorne (1905-1971)</b> .....	<b>174</b>
3.5.1. <i>Concierto para clarinete y orquesta de cuerda</i> (1936).....	174
3.5.2. <i>Cuarteto para clarinete y cuerdas</i> (1948).....	176
<b>3.6. Gordon Jacob (1895-1984)</b> .....	<b>177</b>
3.6.1. <i>Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda</i> (1940) .....	178
<b>3.7. Roger Fiske (1910-1987)</b> .....	<b>179</b>
3.7.1. <i>Sonata para clarinete y piano</i> (1941) .....	179

<b>3.8. John Nicholson Ireland (1879-1962)</b> .....	<b>182</b>
3.8.1. John Ireland y el clarinete .....	182
3.8.1.1. <i>Sexteto para clarinete, trompa y cuarteto de cuerda</i> (1898) ...	183
3.8.1.2. <i>Trío en re menor para clarinete, cello y piano</i> (1912-1914)...	184
3.8.1.3. <i>Fantasy Sonata</i> para clarinete y piano (1943) .....	184
3.8.1.4. Relación compositor-intérprete.....	186
3.8.1.5. Estreno de <i>Fantasy Sonata</i> .....	188
<b>3.9. Denis ApIvor (1916-2004)</b> .....	<b>190</b>
3.9.1. <i>Concertante op. 7 para clarinete, percusión y piano</i> (1945).....	192
3.9.2. Otras obras con clarinete .....	194
<b>3.10. Elisabeth Lutyens (1906-1983)</b> .....	<b>194</b>
3.10.1. <i>Five Little Pieces Op. 14/1</i> (1945) .....	195
<b>3.11. Phyllis Margaret Tate (1911-1987)</b> .....	<b>197</b>
3.11.1. Phyllis Tate y el clarinete: <i>Sonata para clarinete y cello</i> (1947).....	199
<b>3.12. Herbert Norman Howells (1892-1983)</b> .....	<b>202</b>
3.12.1. <i>Sonata para clarinete y piano</i> (1946) .....	204
<b>3.13. Elisabeth Maconchy (1907-1994)</b> .....	<b>205</b>
3.13.1. <i>Concertino n° 1 para clarinete y orquesta</i> (1945) .....	207
<b>3.14. Malcolm Arnold (1921-2006)</b> .....	<b>210</b>
3.14.1. <i>Concierto n°1 para clarinete y orquesta de cuerda</i> (1948) .....	211
3.14.2. <i>Sonatina para clarinete y piano op. 27</i> (1951) .....	213
3.14.3. Otras obras compuestas para clarinete .....	216
<b>3.15. Gerald Raphael Finzi (1901-1956)</b> .....	<b>216</b>
3.15.1. <i>Cinco Bagatellas para clarinete y piano op. 23</i> (1943).....	218
3.15.2. <i>Concierto para clarinete y orquesta de cuerda op. 31</i> (1949).....	220
3.15.2.1. Estreno .....	223
<b>3.16. William Southcombe Lloyd Webber (1914-1982)</b> .....	<b>232</b>
3.16.1. <i>Air and Variations</i> (1952) .....	233



<b>3.17. A la memoria de Frederick Thurston</b> .....	<b>233</b>
3.17.1. Adrian Cruft: <i>Impromptu op. 22</i> .....	233
3.17.2. Benjamin Frankel: <i>Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op. 28</i> (1956).....	233
<b>3.18. Compendio de obras</b> .....	<b>236</b>
<b>3.19. Conclusiones del capítulo</b> .....	<b>240</b>
<b>CAPÍTULO IV: LA TRADICIÓN INGLESA EN EL CLARINETE: DE HENRY LAZARUS A FREDERICK THURSTON</b> .....	<b>241</b>
<b>4.1. Henry Lazarus (1815-1895)</b> .....	<b>241</b>
<b>4.2. Boosey &amp; Co.</b> .....	<b>245</b>
<b>4.3. Los hermanos Gómez</b> .....	<b>246</b>
<b>4.4. Charles Draper (1869-1952)</b> .....	<b>253</b>
4.4.1. Los clarinetes Louis .....	261
<b>4.5. Frederick Thurston: sonido, musicalidad y técnica</b> .....	<b>262</b>
4.5.1. El sonido del clarinete por excelencia.....	263
4.5.2. Clarinet Tone. <i>Woodwind Yearbook</i> (1940-1941) .....	265
4.5.3. “B&H 1010 clarinets” .....	266
4.5.4. Docencia en el RCM y en la NYO.....	277
4.5.5. Métodos para clarinete escritos por Frederick Thurston.....	284
4.5.5.1. Método para Clarinete (1939).....	285
4.5.5.2. <i>Passage Studies</i> (1946).....	287
4.5.5.3. <i>Clarinet Technique</i> (1956).....	288
4.5.5.4. Otros libros relacionados .....	292
4.5.6. Características interpretativas .....	293
4.5.7. Grabaciones.....	294
4.5.8. Ediciones .....	300
4.5.9. Homenajes.....	301
<b>4.6. Conclusiones del capítulo</b> .....	<b>305</b>

<b>CONCLUSIONS</b> .....	<b>307</b>
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>310</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>315</b>
<b>Webgrafía</b> .....	<b>337</b>
Wikipedia .....	348
<b>Prensa</b> .....	<b>350</b>
<b>Discografía</b> .....	<b>369</b>
<b>YouTube</b> .....	<b>370</b>
<b>ANEXO I: ENTREVISTAS</b> .....	<b>373</b>
<b>Entrevista a Colin Bradbury (3 de mayo de 2014)</b> .....	<b>373</b>
Entrevista a Colin Bradbury (3 de mayo de 2014) (traducida al español) .....	387
<b>Entrevista a Michael Harris (20 de enero de 2015)</b> .....	<b>402</b>
Entrevista a Michael Harris (20 de enero de 2015) (traducida al español) .....	406
<b>Entrevista a Janet Hilton (21 de enero de 2015)</b> .....	<b>410</b>
Entrevista a Janet Hilton (21 de enero de 2015) (traducida al español).....	416
<b>Entrevista a Michael Harris (23 de enero de 2015)</b> .....	<b>422</b>
Entrevista a Michael Harris (23 de enero de 2015) (traducida al español) .....	430
<b>Entrevista a Joy Farrall (23 de enero de 2015)</b> .....	<b>436</b>
Entrevista a Joy Farrall (23 de enero de 2015) (traducida al español).....	447
<b>Entrevista a Neil Black (29 de enero de 2015)</b> .....	<b>458</b>
Entrevista a Neil Black (29 de enero de 2015) (traducida al español).....	471
<b>Entrevista a Julian Farrell (30 de enero de 2015)</b> .....	<b>483</b>
Entrevista a Julian Farrell (30 de enero de 2015) (traducida al español).....	490
<b>Entrevista a Colin Lawson (9 de mayo de 2017)</b> .....	<b>497</b>

Entrevista a Colin Lawson (9 de mayo de 2017) (traducida al español) ..... 508

**ANEXO II: FOTOGRAFÍAS, PROGRAMAS DE MANO Y RECORTES DE  
PRENSA (SOPORTE INFORMÁTICO USB).....**

**ANEXO III: CORRESPONDENCIA PERSONAL (SOPORTE INFORMÁTICO  
USB).....**

**ANEXO IV: AUDIO Y VÍDEO DE LAS ENTREVISTAS (SOPORTE  
INFORMÁTICO USB) .....**



## **Abreviaturas, siglas y signos utilizados**

**BBC:** British Broadcast Company (hasta 1927)

**BBC:** British Broadcast Corporation (desde 1927)

**BBC SO:** BBC Symphony Orchestra

**B&H:** Boosey & Hawkes

**ca.:** circa

**cd:** disco compacto

**C. B.:** Colin Bradbury (Anexo I: Entrevistas)

**C. L.:** Colin Lawson (Anexo I: Entrevistas)

**C. S.:** Cristina Strike (autora) (Anexo I: Entrevistas)

**ECO:** English Chamber Orchestra

**ENSA:** Entertainments National Service Association

**GSMD:** Guildhall School of Music and Drama

**ISCM:** International Society for Contemporary Music

**JO. F.:** Joy Farrall (Anexo I: Entrevistas)

**J. F.:** Julian Farrell (Anexo I: Entrevistas)

**J. H.:** Janet Hilton (Anexo I: Entrevistas)

**LCMC:** London Contemporary Music Centre

**LSO:** London Symphony Orchestra

**M. H.:** Michael Harris (Anexo I: Entrevistas)

**N. B.:** Neil Black (Anexo I: Entrevistas)

**NYO:** National Youth Orchestra

**OUP:** Oxford University Press

**p.:** página

**pp.:** páginas

**Proms:** conciertos Promenade

**RAM:** Royal Academy of Music

**RCM:** Royal College of Music

**rpm:** revoluciones por minuto

**S.A.:** sin autor

**s.f.:** sin fecha

**s.p.:** sin página

**§:** párrafo

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<b>Ilustración 1:</b> Partida de nacimiento de Frederick Thurston. Colección particular de Colin Bradbury.....	47
<b>Ilustración 2:</b> De izda. a dcha.: Frederick Thurston (padre) el segundo de la segunda fila .....	48
<b>Ilustración 3:</b> Frederick Thurston niño con su primer clarinete.....	48
<b>Ilustración 4:</b> Frederick Thurston (izda.) (Boy Scout). Colección particular Colin Bradbury. ....	50
<b>Ilustración 5:</b> The Times, 1922a, p. 10 .....	59
<b>Ilustración 6:</b> Marconi House. “Photographs Courtesy Matthew Lloyd, <a href="http://www.arthurlloyd.co.uk">www.arthurlloyd.co.uk</a> , and John A. Strubbe F.R.I.B.A.”.....	63
<b>Ilustración 7:</b> L. Stanton Jefferies. “Photographs Courtesy Matthew Lloyd, <a href="http://www.arthurlloyd.co.uk">www.arthurlloyd.co.uk</a> , and John A. Strubbe F.R.I.B.A.”.....	65
<b>Ilustración 8:</b> Studio 1, Savoy Hill (1928). (What Hi Fi, p. web).....	69
<b>Ilustración 9:</b> Wireless Orchestra. Frederick Thurston (centro de la imagen, segunda fila). Colección particular de Colin Bradbury.....	72
<b>Ilustración 10:</b> Frederick Thurston (clarinete) y Watford Davis (piano) en el estudio de grabación. Colección particular de Colin Bradbury .....	74
<b>Ilustración 11:</b> Percy Pitt (director) y la sección de viento madera de la Wireless Symphony Orchestra: Frank Almgill (flauta), John Field (oboe), Jesse Pantling (corno inglés), Frederick Thurston (clarinete, detrás dcha.) y Ernest Hinchcliff (fagot). Colección particular de Colin Bradbury.....	77
<b>Ilustración 12:</b> Frederick Thurston y su primera mujer Eileen King-Turner. Colección particular Colin Bradbury .....	82
<b>Ilustración 13:</b> Frederick Thurston. Colección particular de Colin Bradbury .....	94

<b>Ilustración 14:</b> Frederick Thurston (sentado en el suelo, esquina dcha.) con su equipo de críquet. Colección particular de Colin Bradbury .....	95
<b>Ilustración 15:</b> Frederick Thurston jugando al golf. Colección particular de Colin Bradbury .....	95
<b>Ilustración 16:</b> Frederick Thurston y a familia Stotesbury en Bristol durante la Guerra. Colección particular de Colin Bradbury .....	111
<b>Ilustración 17:</b> De izda. a dcha.: Elisabeth Thurston (hija), Frederick Thurston y Thea King. Colección particular de Colin Bradbury .....	130
<b>Ilustración 18:</b> Frederick Thurston y Tage Scharff (alumno). Emisión para la BBC. Colección particular de Colin Bradbury .....	132
<b>Ilustración 19:</b> Frederick Thurston y la sección de viento madera y metal de la NYO de Gran Bretaña. Colección particular de Colin Bradbury .....	135
<b>Ilustración 20:</b> Frederick Thurston (sentado en el centro) y la sección de viento madera de la NYO (agosto de 1949, Leeds). Primer clarinete Colin Bradbury (segunda fila, tercero de izda. a dcha.) y segundo oboe Neil Black (primera fila, sexto de izda. a dcha.).....	135
<b>Ilustración 21:</b> De izda. a dcha: Frederick Thurston, Reginald Jacques (director de orquesta) y el joven Malcolm Arnold (compositor y trompetista. Las dos señoras son desconocidas (administración de la orquesta). Colección particular de Colin Bradbury .....	137
<b>Ilustración 22:</b> Solistas de la Philharmonia Orchestra. Frederick Thurston a la izda. Colección particular Colin Bradbury .....	140
<b>Ilustración 23:</b> Frederick Thurston y Benny Goodman .....	144
<b>Ilustración 24:</b> Frederick Thurston y el director de orquesta Reginald Jacques .....	145
<b>Ilustración 25:</b> Frederick Thurston y el Cuarteto Amadeus en Hitchin Music Club ..	146



<b>Ilustración 26:</b> Frederick Thurston, Aaron Copland (director) y la Jacques Orchestra, Victoria and Albert Museum, Londres .....	150
<b>Ilustración 27:</b> Frederick Thurston y Thea King en un puente en Salzburgo. El autor de la fotografía fue el mismo Leopold Wlach. Colección particular de Colin Bradbury .....	152
<b>Ilustración 28:</b> Toscanini y algunos músicos de la Philharmonia Orchestra. Frederick Thurston (segunda fila). Colección particular de Colin Bradbury.....	155
<b>Ilustración 29:</b> Frederick Thurston con el galardón, Elisabeth Thurston (hija, izda.), y Molly Hall (esposa de Ernest Hall, trompetista, dcha.), abril de 1923. Colección particular de Colin Bradbury .....	156
<b>Ilustración 30:</b> Boda de Frederick Thurston y Thea King. Elisabeth Thurston (hija) a la izda. de la ilustración. Colección particular de Colin Bradbury .....	158
<b>Ilustración 31:</b> Cementerio de Mortlake. Gardens of Remembrance, Londres .....	159
<b>Ilustración 32:</b> Phyllis Tate y Alan Frank, Suffolk. Cortesía de Celia y Colin Frank (hijos).....	198
<b>Ilustración 33:</b> Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 20 de marzo de 1950 (dos páginas). Colección particular de Colin Bradbury.....	228
<b>Ilustración 34:</b> (izda.) (463) Clarinete Fielhouse (1850-1875), Londres. Cortesía de la Bate Collection, Oxford .....	243
<b>Ilustración 35:</b> (dcha.) Clarinetes Sistema Albert, s. XIX. Cortesía de la Bate Collection, Oxford.....	243
<b>Ilustración 36:</b> Manuel Gómez y Adela Yglesias. (El Periódico de Yecla.com, p. web) .....	248
<b>Ilustración 37:</b> (izda.) Clarinete en si bemol Martel nº de serie 2093. Ex-Frederick Thurston. Cortesía de la Universidad de Edimburgo.....	267

<b>Ilustración 38:</b> (dcha.) Clarinete en la Martel nº de serie 2096. Ex-Frederick Thurston. Cortesía de la Universidad de Edimburgo .....	267
<b>Ilustración 39:</b> (izda.) Clarinete en la, nº de serie 30255. Cortesía del Museo de Instrumentos de la Universidad de Edimburgo.....	270
<b>Ilustración 40:</b> (dcha.) Clarinete en si bemol, nº de serie 30256. Cortesía del Museo de Instrumentos de la Universidad de Edimburgo.....	270
<b>Ilustración 41:</b> Clarinete en si b B&H ‘1010’, nº de serie 31026. Ex-Frederick Thurston. Cortesía de la Universidad de Edimburgo .....	272
<b>Ilustración 42:</b> Clarinete en si bemol, nº de serie 30256. Barrilete nº de serie 31026. Cortesía del Museo de Instrumentos de Edimburgo .....	273
<b>Ilustración 43:</b> Boquilla del clarinete en si bemol, nº de serie 30256. Cortesía del Museo de Instrumentos de Edimburgo .....	273
<b>Ilustración 44:</b> Boquilla del clarinete en si bemol, nº de serie 30256. Cortesía del Museo de Instrumentos de Edimburgo .....	274
<b>Ilustración 45:</b> Frederick Thurston, 1953. © Norman Parkinson Ltd (Norman Parkinson, p. web). (De izda. a dcha dos clarinetes del s. XVIII, clarinete B&H ‘1010’ y un Tarogato .....	303
<b>Ilustración 46:</b> Frederick Thurston. Milein Cosman. Colección particular Colin Bradbury .....	304
<b>Ilustración 47:</b> Carta de Thea King a Michael Harris. Cortesía de Michael Harris....	403
<b>Ilustración 48:</b> La reina madre en un concierto de la NYO de Gran Bretaña. Michael Harris (tercer clarinete de la dcha). Cortesía de Michael Harris.....	405
<b>Ilustración 49:</b> De izda. a dcha.: William Bennett (flauta), Graham Sheen (a la izda. de Thea King, fagot), Thea King (clarinete, en el centro), Neal Black (oboe, a la dcha.), y Michael Harris (clarinete) (1973). Cortesía de Michael Harris .....	423

**Ilustración 50:** Ensemble de viento. Baremboin (director), Thea King (primer clarinete) y Michael Harris (segundo clarinete). Cortesía de Michael Harris. .... 426

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1:</b> Compendio de obras del capítulo .....	239
<b>Tabla 2:</b> Clarinetes de Frederick Thurston (Brand, 2012, p. 137).....	269
<b>Tabla 3:</b> Alumnos de clarinete representativos de Frederick Thurston .....	283



## **CAPÍTULO I**

### **1.1. Introduction**

This Doctoral Thesis focuses on the biographical study of the English clarinetist Frederick Thurston (1901-1953), who despite his short lifespan left a material and immaterial legacy of great artistic value. He studied with the distinguished professor Charles Draper at the Royal College of Music, where he would later work for nineteen years. He was also one of the first musicians to participate in BBC radio broadcasts and he belonged to the BBC Symphony Orchestra for sixteen years since its creation and to the Philharmonia Orchestra for five years. In these institutions he collaborated with the most important and influential directors and composers of the time such as Adrian Boult, Henry Wood, Toscanini, Copland, Milhaud and Strauss, with whom he premiered numerous representative works for clarinet.

Among his most significant contributions to this instrument is the abundant English repertoire written by composers for whom Thurston was a fundamental model of inspiration for its technical and musical interpretative characteristics. Also, there are many students who learned with him, who became very prestigious personalities of the clarinet and music in the second half of the s. XX. He wrote several methods for the development of the new Boehm System for this instrument, where he shares his technical and musical knowledge and experience. And finally, his mastery in the interpretation of the orchestral genre and soloist, places him as one of the most important virtuosos of the English clarinet tradition.

### **1.1. Introducción**

Esta Tesis Doctoral se centra en el estudio biográfico del clarinetista inglés Frederick Thurston (1901-1953), que a pesar de su temprano fallecimiento dejó un legado material e inmaterial de enorme valor artístico. Estudió con el insigne profesor Charles Draper en el Royal College of Music, donde posteriormente trabajaría durante diecinueve años. Además, fue uno de los primeros músicos en participar en las retransmisiones de radio de la BBC y perteneció a la BBC Symphony Orchestra durante dieciséis años desde

su creación y a la Philharmonia Orchestra durante cinco. En estas instituciones colaboró con los directores y compositores más importantes e influyentes del momento como Adrian Boult, Henry Wood, Toscanini, Copland, Milhaud y Strauss, con los que estrenó numerosas obras representativas para clarinete.

Entre sus aportaciones más significativas a este instrumento se encuentra el abundante repertorio inglés escrito por compositores para los que Thurston fue un modelo fundamental de inspiración por sus características interpretativas técnicas y musicales. Asimismo, son muchos los alumnos que aprendieron con él, los cuales se convirtieron en personalidades muy prestigiosas del clarinete y de la música de la segunda mitad del s. XX. Escribió varios métodos para el desarrollo del novedoso sistema Boehm para este instrumento, donde comparte su conocimiento y experiencia técnica y musical. Y por último, su maestría en la interpretación del género orquestal y solista, lo sitúa como uno de los virtuosos más relevantes de la tradición inglesa del clarinete.

## **1.2. Justification**

Studying seven years in London strongly marked my career as a clarinetist. The city, the Guildhall School of Music and Drama, the cultural and musical environment that surrounded the orchestras, concerts and museums, contributed intensely to my musical and cultural growth. Likewise, the clarinet teachers of the named School, who collaborated significantly in my learning, were transcendent in this process.

In 2005, when my primary clarinet teacher, Julian Farrell, told me that to receive lessons from Dame Thea King one had to possess an absolute dominion of the work to be interpreted, to be fully prepared and to wait to be recommended. I was surprised. With other teachers, it was only enough to call them and arrange the class, without any kind of protocol. However, with Thea King it was different.

To have lessons with her, Julian Farrell advised to study pieces written by English composers for clarinet and piano, concerts or some piece for solo clarinet. I knew very little about English music, only the Five Bagatellas of Gerald Finzi. But my admiration happened when in the most works I chose, the name of Thea King appeared as editor on

the cover of them or the name of Frederick Thurston as dedicatee of the work. At that time, I was unaware that Thurston (Mrs. King's husband) had been one of the great inspirations of the composers of that country. Due to her continued health relapses, I only received three individual clarinet lessons from Thea King. Even for one of them, she called me from the hospital saying that she will have the doctor's medical discharge and that we could have a lesson the following day.

In one of these sessions I was fortunate to work with John Ireland's *Fantasy Sonata*, dedicated to Frederick Thurston. This work fascinated me, and the way that King lived every note of it. With *Fantasy Sonata* I discovered a different music written for clarinet, to which I was not accustomed.

As a teacher, Thea King conveyed and so inspired with such magnitude, that after completing her classes, I reaffirmed the idea of dedicating myself to this profession. Listening to her was the best musical experience and clarinet instruction that one could have. Her life was the clarinet, the piano and the music in general. She enjoyed every second while she offered her knowledge with amazing passion and respect for what she did.

Years later, in Spain as a clarinet teacher at all levels in conservatories of music I was astonished and disappointed at the same time that works, as complete as that of the composer John Ireland, were not known. With them the French and German clarinet repertoire is perfectly complemented, providing rhythmic strength and melodies to sing with the instrument.

Therefore, when I set out to realize this research work, I began to investigate the existing English repertoire for the clarinet. Interestingly, a large majority of works led to the name of Frederick Thurston, husband of Thea King and dedicatee of the aforementioned *Fantasy Sonata* by John Ireland. In fact, throughout the history of the clarinet, thanks to the virtuosos of this instrument such as Anton Stadler, Heinrich Bärmann, Johann Simon Hermstedt and Richard Mühlfeld, composers such as Mozart, Weber, Spohr and Brahms wrote masterpieces of the clarinet repertoire, analogous to Thurston and the English composers of the s. XX: Arthur Bliss, Arnold Bax, Phyllis Tate, Elisabeth Lutyens, Elisabeth Maconchy, Malcolm Arnold and Gerald Finzi, among

others. They were attracted and inspired by the skill of the English clarinetist, who showed them a new instrument full of possibilities.

Once the study was focused on this character, I researched the trajectory of some of the most important clarinetists, pedagogues and musicologists of the second half of the 20th century. XX as Thea King (whom I already admired), Pamela Weston (considered one of the most important investigators of the clarinet), Gervase de Peyer (soloist of great popularity), Colin Davis (world famous conductor) and Colin Bradbury (professor, music interpreter and expert musician), who excelled in teaching, interpretation and research. Repeatedly the name of Frederick Thurston appears as the protagonist, since all agreed to have learned and studied with him.

For all the above, the figure of the clarinetist interpreter and pedagogue, unexplored today, is intended to be carefully enhanced and shown. With Frederick Thurston there was a before and after in the English interpretative tradition of the clarinet; His sound compared to the human voice and his musical mastery contributed to highlight the infinite timbric and technical possibilities of the clarinet before the musical panorama, establishing himself as one of the most influential and virtuous clarinetists in the musical history of England.

## **1.2. Justificación**

Estudiar siete años en Londres marcó contundentemente mi carrera como clarinetista. La ciudad, la Guildhall School of Music & Drama, el ambiente cultural y musical que envolvía con las orquestas, los conciertos y los museos, contribuyeron intensamente a mi crecimiento musical y cultural. Igualmente, los profesores de clarinete de la nombrada escuela, que colaboraron significativamente en mi aprendizaje, fueron trascendentes en este proceso.

En 2005, cuando mi profesor principal de clarinete, Julian Farrell, me comentó que para recibir clases por parte de Dame Thea King tenía que poseer un dominio absoluto de la obra a interpretar, estar totalmente preparada y esperar a estar recomendada, me



sorprendió muchísimo. Con otros profesores, solo bastaba con llamarlos y concertar la clase sin ningún tipo de protocolo. Sin embargo, con Thea King era diferente.

Para las clases con ella, Julian Farrell aconsejaba llevar piezas escritas por compositores ingleses para clarinete y piano, conciertos o alguna pieza para clarinete solo. Yo conocía muy poco sobre música inglesa, únicamente las *Cinco Bagatellas* de Gerald Finzi. Pero mi admiración acontecía cuando en la mayoría de obras que elegía, el nombre de Thea King aparecía como editora en la portada de las mismas o el nombre de Frederick Thurston como dedicatario de la obra. Por aquel entonces, desconocía que Thurston (marido de la señora King) había sido uno de los grandes inspiradores de los compositores de ese país. Debido a sus continuas recaídas de salud, solo recibí tres clases individuales de clarinete por parte de Thea King. Incluso para una de ellas, me llamó desde el hospital diciéndome que al día siguiente le daban el alta y que podíamos tener clase.

En una de estas sesiones tuve la suerte de trabajar *Fantasy Sonata* de John Ireland, dedicada a Frederick Thurston. Esta obra me fascinó, al igual que la manera con la que King vivía cada nota de la misma. Con *Fantasy Sonata* conocí una música diferente escrita para clarinete, a la que yo no estaba acostumbrada.

Como profesora, Thea King transmitía e inspiraba con tal magnitud, que una vez terminadas sus clases, me reafirmaba en la idea de dedicarme a esta profesión. Escucharla era la mejor experiencia musical y clase de clarinete que se podía tener. Su vida era el clarinete, el piano y la música en general. Disfrutaba cada segundo que ofrecía su conocimiento y derrochaba pasión y respeto por lo que hacía.

Años más tarde, ya en España ejerciendo de profesora de clarinete en conservatorios elementales, profesionales y, en la actualidad, en superiores, me asombraba y desilusionaba al mismo tiempo que obras, tan completas como la del compositor John Ireland, no se conocieran o se interpretaran en los conservatorios por los que había pasado, ya que estas complementaban a la perfección el repertorio por excelencia francés y alemán de clarinete, aportando fuerza rítmica y melodías para cantar con el instrumento.

Por ello, cuando me propuse la realización de este trabajo de investigación, comencé por indagar en el repertorio inglés existente para clarinete. Curiosamente, una

gran mayoría de obras desembocaban en el nombre de Frederick Thurston, marido de Thea King y dedicatario de la ya mencionada *Fantasy Sonata* de John Ireland. De hecho, a lo largo de la historia del clarinete, gracias a los virtuosos de este instrumento como Anton Stadler, Heinrich Bärmann, Johann Simon Hermstedt y Richard Mühlfeld, compositores como Mozart, Weber, Spohr y Brahms escribieron obras maestras del repertorio clarinetístico, situación análoga ocurrida con Thurston y los compositores ingleses del s. XX: Arthur Bliss, Arnold Bax, Phyllis Tate, Elisabeth Lutyens, Elisabeth Maconchy, Malcolm Arnold y Gerald Finzi, entre otros. Estos se sintieron atraídos e inspirados por la maestría del clarinetista inglés, que les mostró un instrumento nuevo y lleno de posibilidades.

Una vez focalizado el estudio en este personaje, se profundizó en la trayectoria de algunos de los clarinetistas, pedagogos y musicólogos de renombre más importantes de la segunda mitad del s. XX como Thea King (quien yo ya admiraba), Pamela Weston (considerada una de las investigadoras más importantes del clarinete), Gervase de Peyer (solista de gran popularidad), Colin Davis (director de orquesta de fama mundial) y Colin Bradbury (profesor, intérprete y músico experto), los cuales sobresalían en la enseñanza, la interpretación y en la investigación. Reiteradamente el nombre de Frederick Thurston aparece como protagonista, ya que todos coincidían en haber aprendido y estudiado con él.

Por todo lo mencionado, esta Tesis pretende realzar y mostrar minuciosamente la figura de este clarinetista, intérprete y pedagogo, desconocido en la actualidad debido a la inexistencia de trabajos centrados en su persona. Frederick Thurston fue un antes y un después en la tradición interpretativa inglesa del clarinete; su sonido comparado a la voz humana y su maestría musical contribuyeron a enfatizar las infinitas posibilidades tímbricas y técnicas del clarinete ante el panorama musical, donde se estableció como uno de los clarinetistas más influyentes y virtuosos de la historia musical de Inglaterra.

### **1.3. Estado de la cuestión**

A partir de la segunda mitad del siglo XX se hace notable un crecimiento en la aparición de publicaciones referentes a la historia y desarrollo del clarinete en Europa.

Asimismo, brota una inquietud por el estudio del repertorio y de los virtuosos del instrumento que aportaron conocimiento y genialidad a la evolución del clarinete. Este auge es liderado por F. Geoffrey Rendall (1890-1952) y por Pamela Weston (1921-2009).

A continuación se detallan ordenadamente los estudios existentes sobre el tema de investigación, planteando una prelación en base a la figura del clarinetista Frederick Thurston.

### **1.3.1. Publicaciones que hacen referencia a Frederick Thurston**

Para la celebración del cien aniversario del nacimiento de Frederick Thurston, Thea King (viuda de Thurston) y Colin Bradbury (alumno del mismo) editan, en colaboración con la Clarinet and Saxophone Society of Great Britain, *Frederick Thurston 1901-1953 A Centenary Celebration* (2001), descatalogado en la actualidad. Este *booklet* (folleto o cuadernillo), de cuarenta páginas, es el resumen más completo existente de la vida personal y profesional de Thurston. El ejemplar narra la biografía a través de experiencias vividas en distintas facetas de su vida: en la orquesta, como profesor y como persona. Para la escritura del mismo colaboran alumnos y compañeros de profesión de Frederick Thurston: Pamela Weston, Gervase de Peyer, Adrian Greenham y Gareth Morris, entre otros.

En Europa, Pamela Theodora Weston se considera la musicóloga más influyente en la historia del clarinete de la segunda mitad del s. XX. Weston estudia con Frederick Thurston, siendo este el que le inspira y transmite el interés hacia el clarinete. Estudia en la Royal Academy of Music y en la GSMD donde posteriormente es profesora entre los años 1951-1969. En 1965 decide dejar su vida profesional de solista para dedicarse a escribir y a la enseñanza. Aparte de la pedagogía y el estudio del clarinete, ha colaborado profesionalmente en la edición y arreglos de numerosas partituras para clarinete. También, ha contribuido con numerosos artículos y críticas para las revistas musicales tales como *The Musical Times*, *Music and Letter* y *Music Teacher*.

En su primera monografía dedicada al instrumento, *Clarinet Virtuosity of the Past* (1971), Pamela Weston hace un estudio de los clarinetistas más influyentes desde 1740

hasta 1953, coincidiendo con la muerte de Frederick Thurston (1901-1953): “was to bring inanimate names into the realm of living characters” (Cheeseman, 2001, p. 61). Este libro presentado cronológicamente se considera la investigación más detallada de virtuosos y pedagogos del clarinete escrito en la segunda mitad del s. XX. El capítulo XIV, relata la herencia de los clarinetistas ingleses del s. XIX y primera mitad del s. XX. Todos ellos sobresalen por sus destrezas y capacidades como pedagogos y solistas: Henry Lazarus, Julian Egerton, George Clinton, Charles Draper y Frederick Thurston. Del s. XX este es el estudio biográfico más importante del protagonista de esta investigación.

En 1977, Weston concibe otro trabajo biográfico de gran extensión llamado *More Clarinet Virtuosity of the Past*. Con más de mil biografías, mucho más escuetas que en su primer libro sobre virtuosos (1971), Weston lo justifica señalando el éxito del anterior y las ansias de los lectores por conocer más acerca de las vidas de los clarinetistas del continente. En este libro, la biografía de Thurston aparece completada únicamente con datos no señalados con anterioridad, tales como grabaciones y escritos del propio clarinetista.

Otra referencia biográfica de Pamela Weston es *Yesterday's Clarinetists: a sequel* (2002). Este ejemplar sigue en la misma línea de compendio. En él se desarrollan las biografías más importantes ya vistas con anterioridad y añade un vasto número no conocidas provenientes de Rusia, Brasil y Portugal. Al igual que en 1977, hace una lista de las instituciones donde estos solistas y pedagogos del instrumento pasaron gran parte de sus vidas y los lugares y fechas de las primeras interpretaciones del repertorio con clarinete. Como era de esperar aparece la vida de Frederick Thurston tomada de un artículo de Colin Bradbury de la revista *Clarinet and Saxophone* (2001) que a su vez ha sido adquirido del libro editado por King y Bradbury (2001). En concreto, esta biografía, en comparación con las anteriores de Weston, menciona ampliamente las obras interpretadas y estrenadas por Thurston de compositores ingleses.

De manera magistral Weston continúa escribiendo para el clarinete. En el siguiente caso, hace un misceláneo de anécdotas e historias sacadas de otros escritos y artículos suyos publicados con anterioridad en la revista *The Clarinet*. En *Heroes & Heroines of Clarinetistry* (2008) relata, desde un punto de vista diferente, situaciones y momentos importantes en la vida de algunos personajes relacionados con el clarinete. En

concreto, se destacan las historias dedicadas a John Ireland (1879-1962) y a su obra *Fantasy Sonata* (1943) dedicada a Frederick Thurston (capítulo 25), de nuevo al clarinetista inglés Henry Lazarus y su colección de instrumentos (capítulo 16) y a Charles Draper (1869-1952) denominado el abuelo del clarinete inglés (capítulo 19). También es relevante el capítulo dedicado al clarinetista de renombre Richard Mühlfeld (1856-1907) (capítulo 24), en el que se habla de su mala relación personal con el compositor irlandés Charles Villiers Stanford (1852-1924), entre otras cuestiones.

### **1.3.2. Artículos biográficos sobre Frederick Thurston en revistas de interés científico**

‘*Portraits*’. 4: *Frederick Thurston* de Andrew Smith (1987) se considera uno de los estudios más completos sobre la figura de Frederick Thurston y su repercusión e influencia en la historia del clarinete. Incluso en la actualidad, el artículo sorprende continuamente por la detallada y novedosa información aportada, tratando cuestiones biográficas, pedagógicas, interpretativas, organológicas y musicales. El mismo forma parte de la serie de ‘*Portraits*’ de la revista *Clarinet and Saxophone* (1987).

Thea King, siguiendo con el propósito de mantener el legado de Frederick Thurston, escribe junto a Stephen Trier y Rosemary Curtin *The Legacies of two English clarinetists: Frederick Thurston and Reginald Kell* (1982). King, por motivos evidentes se ocupa de la narración del apartado dedicado a Thurston, en el que presenta a través de sus palabras una seleccionada biografía de datos puntuales significativos de la vida de Thurston. La descripción de la personalidad y las características interpretativas del clarinetista construyen la línea narrativa de la sección.

La revista Británica *Clarinet and Saxophone* dedica su fascículo de verano de 2001 a Frederick Thurston debido al centenario de su nacimiento. Sus páginas recuerdan al clarinetista con el texto del monográfico editado por King y Bradbury (2001). Como novedad, la revista aporta tres fotos del artista no incluidas en el libro conmemorativo: una de ellas, de primer clarinete en un seccional de vientos de la Wireless Orchestra; otra en un posado de profesor acompañado con los alumnos de la sección de viento madera de

la NYO de Gran Bretaña; y la última, Thurston descansando en un sofá durante los encuentros de la NYO.

### **1.3.3. Artículos conmemorativos a la persona de Frederick Thurston**

En 1946, se lanza al mercado la original revista musical *Penguin Music Magazine* editada por Ralph Hill. La publicación de la misma se mantiene hasta la repentina muerte de su editor en 1950. Entre 1946 y 1949 saldrán al mercado tres ejemplares anuales, los que estarían divididos, a su vez, en varias secciones. Entre estas, las más seguidas por los lectores, era la denominada *Personality Corner* llevada a cabo por el escritor C. B. Rees, en la que daba a conocer de manera sincera y cercana a las grandes personalidades musicales contemporáneas. En junio de 1948, Rees elige la figura de Frederick Thurston, a quien describe de forma entrañable junto al famoso director de orquesta Malcolm Sargent.

En febrero de 1953, la revista de moda *Vogue* británica brinda seis páginas de este ejemplar a la música, *British Orchestral Soloist*. El crítico musical John Amis y el fotógrafo Norman Parkinson muestran a los solistas más destacados del país a través de unas fotografías que hablan por sí solas. Concretamente la imagen de Frederick Thurston es muy reveladora.

Paul Harvey, alumno de Frederick Thurston, publica en la revista *The Clarinet*, *The Frederick Thurston (1901-1953) Centenary Celebration* (2001). Como asistente al evento organizado en el RCM por el centenario del nacimiento de Thurston, escribe un artículo no sólo para expresar una mera descripción de lo acontecido durante la celebración, sino que además aprovecha esta ocasión para recordar la figura de Thurston como profesor en la NYO, exaltar sus cualidades musicales y proporcionar algunos datos desconocidos sobre ciertas actividades profesionales realizadas durante los últimos años de vida. Entre otras, Harvey menciona la colaboración habitual en las grabaciones de bandas sonoras de películas y la relación estrecha con los compositores de las mismas.

#### **1.3.4. Otras publicaciones relacionadas directamente con Frederick Thurston**

En 1981, Nicholas Kenyon escribe *The BBC Symphony Orchestra 1930-1980*, considerado en la actualidad el estudio histórico y musical más completo sobre la Orquesta Sinfónica de la BBC. Este documento narra paso a paso los procesos y cambios experimentados durante cincuenta años por una de las orquestas más importantes de Gran Bretaña. Esta investigación se centra en los cinco primeros capítulos del libro coincidiendo con la permanencia de Thurston en la BBC. Estos ofrecen, además de lo comentado anteriormente, una visión musical de la sociedad que fue evolucionando con la institución; la repercusión de figuras musicales como directores, solistas y compositores en la orquesta; los comienzos y la transición en las políticas de funcionamiento y su efecto en los músicos de la orquesta; el repertorio y la evolución del mismo dependiendo de los directores, gerentes y el paso del tiempo; la relación de la BBC, Henry Wood y los Conciertos Promenade; y por último, relata desde el punto de vista musical y social cómo se vivió uno de los desastres más devastadores de la humanidad, la II Guerra Mundial. Es decir, esta monografía puede considerarse la agenda profesional y el diario personal de Frederick Thurston durante los veintiséis años que estuvo vinculado a la BBC.

A lo largo de su vida, Frederick Thurston contribuye considerablemente al aumento del repertorio existente de clarinete. La influencia ejercida sobre los compositores del momento como Gerald Finzi, Arthur Bliss, John Ireland, Malcolm Arnold, Herbert Howells, Elisabeth Lutyens, entre otros, hace que la admiración hacia el clarinete sea una realidad. La relación de los compositores con el instrumento, el estilo compositivo de las obras y la complicidad entre compositor e intérprete quedan reflejados en las siguientes biografías y autobiografías: *Gerald Finzi An English Composer* (Banfield, 1997), *Gerald Finzi His Life and Music* (McVeagh, 2005), *As I remember* (Bliss, 1970), *The Music of John Ireland* (Richards, 2000), *The John Ireland Companion* (Foreman, 2011), *John Ireland The Man and his Music* (Searle, 1979), *The Life and Music of Sir Malcolm Arnold: The Brilliant and the Dark* (Jackson, 2003), *Malcolm Arnold: An Introduction to his Music* (Cole, 1989), *Philharmonic Concerto: The Life and Music of Sir Malcolm Arnold* (Burton-Page, 1995), *Herbert Howells: A study* (Christopher Palmer,

1978), *Herbert Howells* (Spicer, 1998), *The Music of Herbert Howells* (Cooke & Maw, 2013) y *A Goldfish bowl* (Elisabeth Lutyens, 1972).

Durante el periodo de estudio, los directores de orquesta más famosos e influyentes del momento jugaron un papel decisivo en la vida de Frederick Thurston. Sir Henry Wood, Sir Adrian Boult, Sir Thomas Beecham y Arturo Toscanini pasaron mucho tiempo dirigiendo al músico inglés como primer clarinete en las orquestas más importantes del momento. Las publicaciones más reveladoras referentes a esta cuestión son: *My Own Trumpet* de Sir Adrian Boult C.H (1974), *Adrian Boult*, biografía escrita por Michael Kennedy (1987), *Thomas Beecham An Obsession with Music* de John Lucas (2008) y *Toscanini in Britain* del escritor Christopher Dymont (2012).

En 1957, Milein Cosman, conocida por sus dibujos de personalidades importantes de la cultura, reúne en el libro *Musical Sketchbook* las ilustraciones realizadas durante conciertos, ensayos y representaciones de óperas. Estas, a su vez, están acompañadas de palabras de aprecio y admiración escritas por diversos colaboradores. Frederick Thurston ocupa las páginas 102 y 103 de esta monografía tan diferente a las habituales. El dibujo correspondiente a Thurston es el utilizado en la portada del libro y el disco compacto conmemorativo del centenario de su nacimiento.

Otro gran admirador del clarinetista fue Walter Legge, productor, gerente y creador de la Philharmonia Orchestra. En su libro, *Walter Legge: Words and Music* (1998) dedica varios párrafos al clarinetista que vio morir. Este tributo, como él mismo lo llama, escrito solo un mes después de la muerte de Thurston en enero de 1954, ofrece información sobre las características interpretativas más distintivas del clarinetista y hace un resumen de la trayectoria orquestal sobre el que fue considerado uno de los solistas más importantes de la historia del clarinete en Inglaterra.

### **1.3.5. Estudios focalizados en Frederick Thurston no obtenidos**

Gracias a la Tesis del Dr. Pitfield (2000), ha sido posible saber de la existencia del trabajo de investigación *The Effects of English Clarinet Playing Created by the Rift in Styles between Kell and Thurston* (1992) de Nicola Hazelwood, realizado en el Welsh



College of Music and Drama. No obstante, tras varios intentos de localización de la misma a través del autor y de la universidad, ha resultado imposible su obtención. Pensamos que este estudio hubiera contribuido a conocer y entender el estilo interpretativo de Thurston individualmente y con respecto a uno de sus coetáneos más destacados. Por ello, hemos considerado necesario nombrarlo y clasificarlo en este apartado.

### **1.3.6. Publicaciones sobre la historia y evolución del clarinete en Inglaterra**

F. Geoffrey Rendall, conocido clarinetista amateur, coleccionista y entendido de los instrumentos de viento madera y en especial de la familia del clarinete, describe su obra *The Clarinet. Some Notes upon its History and Construction* (1954), no como un tratado sino como una colección de notas sobre la historia y construcción del clarinete basado en las experiencias e investigaciones realizadas durante toda una vida. En el prefacio, Rendall comenta la falta de escritos sobre el clarinete en lengua inglesa. El autor no llegó a ver su obra publicada debido a una muerte inesperada.

Su trabajo contiene un estudio bastante completo sobre la historia y la construcción del clarinete desde su nacimiento hasta principios del s. XX. El capítulo VIII se basa en la historia del instrumento desde 1800, en el que Inglaterra adquiere bastante protagonismo. En este país se centra en los virtuosos de cada período siendo de gran importancia para la investigación desde el clarinetista Henry Lazarus (1815-1895). Se ocupa, también, del estudio de los constructores y sistemas de clarinetes (E. Albert, Boehm, Clinton, Key) del s. XIX y XX, y su relación con los virtuosos del momento. A Frederick Thurston lo presenta como alumno de Charles Draper (1869-1952).

El clarinetista Colin Lawson, nacido en 1949, destaca como una de las figuras más influyentes dentro del panorama clarinetístico actual y siendo también editor de *The Cambridge Companion to the Clarinet* (1995). Lawson invita a prestigiosos clarinetistas y amantes del instrumento a escribir sobre la historia, evolución y repertorio de los diferentes instrumentos de la familia del clarinete. El capítulo IV, V y el XII serán consultados en esta investigación ya que tratan aspectos relevantes para este estudio: el desarrollo del repertorio (Jo Rees-Davis), clarinetistas y compositores (Pamela Weston)

y el clarinete en grabaciones (Michael Bryant). El capítulo escrito por Weston destina su interés, entre otros aspectos, a las obras de compositores dedicadas a Thurston y a músicos como Thea King. Thurston también es nombrado como autor de primeras grabaciones.

Considerado uno de los estudios históricos más acertados del s. XXI, *The Clarinet* (2008), de estilo claro y ordenado, presenta un ensayo comparado y descriptivo de la historia, el desarrollo de la literatura, los aspectos interpretativos y de la metodología del instrumento. Tal perfección era de esperar por parte de su autor, el clarinetista norteamericano Eric Hoeprich nacido en 1955. Hoeprich puntualiza su trabajo de la siguiente forma: “to touch on most of the important aspects of the clarinet from the past to the present, giving an overview of its physical development, of approaches to playing the instrument, and of its music” (p. xix). Entre sus páginas, los capítulos VIII y IX proveen el estudio exhaustivo por países de los intérpretes y pedagogos, la música y los aspectos interpretativos y la descripción de los métodos escritos por los maestros del s. XIX y XX. En Inglaterra, seguirá las figuras de Henry Lazarus, Julian Egerton, George Clinton, Charles Draper y Frederick Thurston. Como en otros compendios del clarinete, describe meticulosamente la organología de los clarinetes utilizados por estos expertos del s. XIX y XX.

*El Clarinete. Acústica, Historia y Practica* (2010), de Vicente Pastor García ha sido el único libro en castellano dedicado al clarinete utilizado en esta investigación. En su obra, la acústica del instrumento ocupa varias secciones. Además, narra el desarrollo evolutivo del instrumento y de los diferentes sistemas de llaves que han ido apareciendo a lo largo de la historia y aporta su conocimiento sobre los métodos más influyentes de los años de vida del clarinete.

En 1942, F. Geoffrey Rendall escribe también el artículo *A short Account of the Clarinet in England during the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Él mismo lo denomina “informe corto” donde presenta a intérpretes del clarinete nacionales y extranjeros que compartieron sus conocimientos en estas tierras. De hecho, el entusiasmo por parte del músico amateur hacia este instrumento, marca unas líneas de estudio a seguir por futuros musicólogos, críticos y clarinetistas. Rendall se refiere a su trabajo como un primer intento de contextualizar el clarinete en la historia musical de Inglaterra. Entre los intérpretes seleccionados para este texto se reiteran los nombres de los clarinetistas

ingleses Thomas Lindsay Willman, John y William Mahon, Henry Lazarus, Joseph William y Charles Draper; por otro lado, virtuosos provenientes de otros países como Bärmann, Mühlfeld y los hermanos Gómez. En lo referido a Frederick Thurston, lo nombra como alumno de Charles Draper y solista brillante de la BBC SO.

En 1977, *The Galpin Society Journal*, publica *The Boehm Clarinet in England*. Eric Halfpenny saca a la luz en este artículo varias cartas, entre ellas dos del famoso clarinetista sevillano afincado en Reino Unido, Francisco Gómez. Estos documentos aportan, de primera mano, cómo fue incorporándose el original sistema Boehm para clarinete en Inglaterra.

En 2002, Pamela Weston vuelve a ofrecer una de sus investigaciones en la revista *The clarinet*, publicando *Pedigrees of Consequence*. En este documento repasa la herencia recibida de maestros a alumnos en los países de Inglaterra, Francia e Italia. En el país anglosajón se centra en las figuras de Draper y Thurston.

Colin Lawson escribe un artículo de especial importancia llamado *The British clarinet school: Legacy and legend* (2011). En él analiza la transformación que ha sufrido la escuela británica del instrumento y sus respectivas figuras en la historia del clarinete en Inglaterra.

### **1.3.7. Tesis doctorales relacionadas con el clarinete en Inglaterra**

Desde Sheffield, Inglaterra, se halla la Tesis realizada por Spencer Simpson Pitfield: *British music for clarinet and piano 1880 to 1945: Repertory and performance practice* (2000). Este trabajo comprende la mayor parte de los años de vida de Frederick Thurston. Es un texto minucioso y completo en cuanto al repertorio, discografía, aspectos interpretativos y documentación sobre música inglesa. Se señala la admiración del autor por el clarinetista inglés Thurston, el magnífico catálogo y el análisis realizado de obras para clarinete y piano escritas durante este periodo.

Otra aportación es la de la musicóloga y clarinetista Jane Ellsworth, *Clarinet music by British composers, 1800-1914: A repertorial survey* (1991). A partir del compositor Stanford la autora establece por capítulos a los compositores ingleses

anteriores y posteriores a este personaje. Ellsworth pretende dar a conocer mediante un sondeo el extenso número de 140 obras y de 58 compositores. Estas composiciones las clasifica como perdidas o difíciles de localizar, no publicadas o fuera de edición.

Desde la Universidad de Londres, Jennifer May Brand presenta *From Design to Decline: Boosey & Hawkes and Clarinet Manufacturing in Britain, 1879-1986* (2012). Esta Tesis narra la historia de Boosey and Hawkes, una de las compañías constructoras de instrumentos y editoras de partituras más importantes del mundo. De manera significativa, este documento aporta la influencia de la empresa en la vida musical de Inglaterra y la creación de modelos considerados como iconos del estilo musical nacional. El estudio muestra como el modelo '1010' (conocido en lengua inglesa como el clarinete ten-ten) se convierte en el representante nacional de los clarinetes liderado por Frederick Thurston.

En España, destaca la Tesis realizada por el Dr. Carlos Javier Fernández Cobo: *La Metodología Europea de Clarinete anterior al Método Completo para Clarinete de Antonio Romero: influencias y aportaciones del autor a la misma* (2010). En ella, se presenta un exhaustivo estudio histórico, técnico e interpretativo de la metodología escrita para el clarinete en países representativos europeos, entre ellos Inglaterra.

Desde los Estados Unidos llegan varias disertaciones relacionadas con el clarinete en el país anglosajón. Andrea L. Cheeseman escribe *Thea King and Pamela Weston: The English Clarinet Playing Tradition of the Twentieth Century* (2001). Esta investigación aporta dos entrevistas de sus protagonistas, King y Weston, con valiosa información debido al acercamiento personal de estas con Frederick Thurston. Además, Cheeseman realiza una selección de los clarinetistas más influyentes de la primera mitad del s. XX destacando las figuras coetáneas de Frederick Thurston y Reginald Kell. Y por otro lado, la investigadora Amy Michelle Langley escribe *The Music written for Thea King: with emphasis on the mini concerto by Gordon Jacob and the clarinet quintet by Benjamin Frankel* (2012). Esta última obra mencionada fue dedicada al clarinetista Thurston y su mujer Thea King.

### **1.3.8. Fuentes primarias**

Frederick Thurston escribe varias publicaciones que han sido muy útiles para conocer en profundidad la evolución del pensamiento y conocimiento del clarinetista. Son las siguientes:

- Thurston, F. y Frank, A. (1939). *The Clarinet: A Comprehensive method for the Boehm Clarinet*. Londres: Hawkes and Son.
- (1940-1941). Clarinet Tone: Various Standards of Excellence. *Woodwind Yearbook*, pp. 47-53.
- (1946). The Orchestra looks at the audience: *Penguin Music Magazine*, I, 47-52.
- (1948). The Clarinet and its Music: *Penguin Music Magazine*, VI, 32-38.
- (1964). *Clarinet Technique*. Londres: Oxford University Press.

Además, gracias a la colección particular de Colin Bradbury sobre Frederick Thurston, se ha tenido acceso a las cartas manuscritas de compositores y directores influyentes de la BBC que se pusieron en contacto con Frederick Thurston en relación a la composición de nuevas obras para clarinete y por motivos personales y profesionales. Entre otras, se encuentran las cartas de: Villiers Standford, Arthur Bliss, Henry Wood, Arnold Bax, John Ireland, Elisabeth Maconchy, Gerald Finzi y Adrian Boult.

### **1.4. Objetivos e Hipótesis**

Frederick Thurston fue considerado uno de los clarinetistas más célebres de Inglaterra. Sin embargo, su corta vida hizo que su legado se olvidara significativamente con el tiempo. Thurston destacó como solista, músico de orquesta, músico de cámara y pedagogo. Escribió varios métodos dedicados al novedoso sistema Boehm para clarinete y participó estrechamente con los compositores ingleses más característicos de la época, estrenando cuantiosas obras nacionales e internacionales. Esta investigación pretende establecer la figura del clarinetista en el lugar que corresponde y para ello, se plantean los siguientes objetivos:

1. Dar a conocer la vida y obra de uno de los clarinetistas más importantes de la historia de la música, desconocido por una gran mayoría.

2. Analizar los métodos para clarinete escritos por Frederick Thurston y conocer las peculiaridades más significativas de los mismos en comparación con los métodos de otros clarinetistas de la época.
3. Estudiar y analizar las características interpretativas del músico inglés, las cuales le hacían ser diferente del resto de sus coetáneos y que contribuyeron al aumento del repertorio para clarinete.
4. Conocer la relación profesional existente entre los compositores del momento y Frederick Thurston.
5. Definir los aspectos más relevantes relacionados con la tradición interpretativa inglesa del clarinete.
6. Clasificar el repertorio inglés de clarinete escrito para Frederick Thurston.

En consecuencia, como hipótesis de este trabajo de investigación, para nosotros Frederick Thurston fue el clarinetista más influyente en la interpretación, pedagogía e historia del clarinete en Inglaterra en la primera mitad del s. XX.

## **1.5. Metodología**

El carácter biográfico de la presente investigación marca consecuentemente la línea de estudio a través de la figura de Frederick Thurston, considerado el eje principal del trabajo. La biografía del protagonista proporciona y engloba un conjunto de cuestiones que hacen posible el entendimiento coherente de la Tesis. Teniendo en consideración este aspecto, para la consecución de los objetivos planteados se ha recurrido fundamentalmente a una metodología cualitativa. De hecho, el conjunto de métodos cualitativos ha permitido componer una realidad, en parte desconocida, y exhibir todo su esplendor.

Para enmarcar el período general de estudio se ha seleccionado como límite cronológico inferior la segunda mitad del s. XIX con el clarinetista referente Henry Lazarus (1815-1895) por su directa relación con el protagonista y como límite superior la primera mitad del s. XX, fecha coincidente con la muerte de Frederick Thurston (1953).

Esta limitación cronológica se establece para garantizar la elaboración de un estudio exhaustivo del objetivo principal de la investigación.

El grueso del trabajo, dividido en tres capítulos escrupulosamente definidos, ha permitido determinar claramente los diferentes procedimientos metodológicos:

En el capítulo II, *Vida de Frederick Thurston*, la contextualización se ha llevado a cabo a través de un análisis histórico y musical del periodo de estudio, posibilitando el conocimiento y entendimiento de los hechos historiográficos pertenecientes a la época. Para cotejar la información adquirida se ha manejado una extensa bibliografía, con diferentes puntos de vista, relacionadas directamente con Frederick Thurston. Estas fuentes, junto con otras de carácter biográfico mencionadas en el estado de la cuestión, han sido muy útiles para organizar y plantear el estudio personal y profesional de la vida del clarinetista.

Debido a la insuficiente información específica acerca del protagonista, se ha recurrido a una búsqueda rigurosa de reseñas, crónicas periodísticas y revistas musicales de la época. A través de la base de datos digitalizada del *British Newspaper Archive* y de la British Library se ha llevado a cabo una exploración minuciosa de las diferentes etapas vitales del clarinetista, posibilitando la visualización de numerosos periódicos y revistas procedentes de toda la geografía del Reino Unido, de los que se han obtenido los siguientes datos significativos personales y profesionales: conciertos con orquestas, conciertos de música de cámara, conciertos como solista, estrenos como solista, relación con la BBC SO, colaboraciones con la NYO de Gran Bretaña, como profesor en el RCM, compromiso con la música para clarinete y con los compositores del momento, muerte de familiares, matrimonio con Thea King y su fallecimiento, entre otras cuestiones. Además, estas fuentes, junto con las publicaciones citadas en el estado de la cuestión, han hecho posible construir una realidad musical sobre las tendencias y movimientos existentes de orquestas, series de conciertos, directores de renombre, compositores y artistas destacados nacionales e internacionales. Los epígrafes referentes a la BBC presentan un especial interés debido al carácter etnográfico: primero, el protagonista trabaja más de la mitad de su vida para esta institución con la que evoluciona personal y profesionalmente; y segundo, la BBC se convierte en el organismo más trascendental del s. XX en Inglaterra

por su relevancia informativa y por sus ideales de transmisión de conocimientos para construir una sociedad culta y avanzada.

En la investigación cualitativa, la entrevista se considera una técnica que adquiere relevancia distinguida “en la que una persona (entrevistador) solicita información de otra [...], para obtener datos sobre un problema determinado. Presupone, pues, la existencia al menos de dos personas y la posibilidad de *interacción verbal*.” (Rodríguez, Flores y García, 1999, p. 167).

Las estancias en el extranjero, han posibilitado la realización óptima de un extenso número de entrevistas (ver anexo 1), entre otros asuntos. Para la consecución de las mismas, se realizó una indagación previa de personajes relacionados directamente con el protagonista, agrupando el resultado en las siguientes categorías: alumnos directos de clarinete, alumnos directos de otros instrumentos, alumnos de clarinetistas coetáneos, alumnos de su mujer Thea King y alumnos de alumnos. Asimismo, se llevaron a cabo en dos bloques: al principio de la investigación y en el último año de la misma, es decir, dos años más tarde.

Las entrevistas fueron meticulosamente preparadas con el objetivo de establecer desde el comienzo una interacción con el entrevistado. Para ello, se estudió en profundidad la vida personal y profesional del músico en cuestión junto con todas las posibles relaciones con el protagonista de la investigación. Conjuntamente, la estructura se dividía coincidiendo con las tres partes de la Tesis. A pesar de este formato, las entrevistas se presentaron de manera flexible para posibilitar una mayor fluidez e intervención por parte del entrevistado. Según Sanz Hernández (2005, p. 110), “la flexibilidad nos permite transcurrir por el serpenteo del proceso para adaptarnos a las nuevas condiciones que se van imponiendo”. Entre todos los informantes, hay que destacar la figura de Colin Bradbury, alumno de Thurston en el RCM y en la NYO durante sus últimos años de vida. Bradbury, además de contar cuantiosas experiencias relacionadas con el argumento, aportó gran cantidad de documentación fundamental para la consecución rigurosa de esta investigación, entre otros: fotos, cartas personales, contratos de trabajo y artículos de periódicos. En concreto, Colin Bradbury fue entrevistado en cuatro ocasiones.



Todas estas fuentes orales junto con otras documentales como cartas, informes contemporáneos, o descripciones de periódicos, fotos y todos aquellos recursos que manifiestan y acompañan al testimonio del informante, así como los datos que de ellas se obtienen, no solo amplían y muestran la validez de la información obtenida, sino que gracias a ello se recoge un corpus abundante y rico en informaciones (que hace posible la triangulación informativa y metodológica). (Sanz Hernández, 2005, pp. 109-110)

En el siguiente capítulo, *El clarinete y su música: Los compositores ingleses y las obras escritas para Frederick Thurston*, el uso de una extensa bibliografía específica sobre la vida, obras y estilo compositivo de los compositores ha sido imprescindible para el entendimiento general del apartado. Sin embargo, parte de esta bibliografía no contenía datos concretos sobre la influencia del clarinetista en las obras de estudio y la relación del mismo con los compositores. Por ello, tras el análisis de los personajes, se procuró un contacto directo con familiares, fundaciones, musicólogos, pedagogos y clarinetistas, para así conocer la existente relación de estos músicos con Frederick Thurston. Tras varios procesos de indagación, se les envía a cada uno de ellos, en su respectivo momento de estudio, un cuestionario personal sobre la temática investigada. Estos cuestionarios se diseñan semiestructurados, ya que muchos de los contactados advierten no recordar o conocer algunas de las cuestiones planteadas. Por este motivo, se les ofrece la posibilidad de expresar libremente su conocimiento sobre Frederick Thurston y el compositor en cuestión. No obstante, con varias personalidades del mundo del clarinete, como Albert Rice y Paul Harris, se mantuvo una correspondencia fluida sobre varios compositores en concreto.

Asimismo, para la obtención de las características compositivas de la época y la verificación de la fechas de estreno y de los intérpretes involucrados, se recurrió a la búsqueda de los programas de conciertos. Gracias a la base de datos de la web inglesa *Concert Programmes* se pudo localizar un número significativo de programas. Posteriormente, se organizaron por situación y se contactó con cada una de estas bibliotecas con el listado oportuno. Durante el periodo de estancia en Inglaterra se visitaron las siguientes: la biblioteca de la Universidad de Cambridge, la Bodleian Library de la Universidad de Oxford, la British Library y la biblioteca del RCM. Otras, como la biblioteca de la RAM, mandaron escaneados los respectivos programas. Además de los programas de mano, en estas instituciones se han podido analizar los manuscritos de algunas de las obras dedicadas al clarinetista. Los comentarios existentes en el interior de

los mismos han sido muy útiles para recabar información sobre la intención del compositor con respecto a la obra. Por otro lado, la relación directa entre clarinetista y compositor es visible en las cartas personales existentes. Gracias a la hermenéutica (Del Canto, 2012) se ha podido obtener material revelador sobre la contextualización, repercusión de las obras, intención musical de los compositores, posibles conciertos, críticas sobre las características interpretativas, estilo y técnicas compositivas y la influencia y aporte de Thurston en la realización de las piezas musicales. No obstante, ha sido necesario un trabajo minucioso de descifrado e interpretación por la ilegibilidad y falta de datos en los textos.

En el capítulo IV, *La Tradición Inglesa en el clarinete: de Henry Lazarus a Frederick Thurston*, las entrevistas mencionadas con anterioridad construyen la realidad de esta sección. Entre otros, se encuentran los siguientes argumentos planteados: la tradición interpretativa del clarinete en Inglaterra, la aportación pedagógica de Frederick Thurston en el RCM, los métodos para clarinete escritos por Frederick Thurston, las características interpretativas y el legado de Thurston. Todas las entrevistas fueron transcritas y analizadas por temáticas obteniendo conclusiones fundamentales. Además, estas fueron comparadas y desarrolladas con el aporte documental de nutridos artículos de diferentes revistas musicales y publicaciones específicas sobre el clarinete.

Aparte de los procedimientos mencionados, la correspondencia con varias personalidades del clarinete proporcionaban una comprensión sólida de los epígrafes presentados. Destaca de nuevo Colin Bradbury por su directa relación con Thurston, además de la experiencia como primer clarinete de la BBC y su aportación como clarinetista en la segunda mitad del s. XX en Inglaterra, siendo un referente continuo durante toda la investigación. Igualmente, Harold Manuel Gomez, nieto del prestigioso clarinetista de la segunda mitad del s. XIX en Gran Bretaña Manuel Gómez, ha colaborado estrechamente para la reconstrucción de diversas historias relacionadas con los hermanos Gómez y la influencia de los mismos en este país.

El legado de Frederick Thurston se presenta en varios subepígrafes. En el relacionado con sus métodos, se utilizaron las fuentes primarias para un estudio exhaustivo de los documentos en cuestión y se llevó a cabo una comparación con los métodos para clarinete coetáneos al de Thurston. También, durante la estancia en el

extranjero las visitas a las bibliotecas y colecciones de instrumentos posibilitaron la obtención de cuantiosas fotografías para ser analizadas con posterioridad. Las instituciones visitadas con este propósito fueron: la British Library, Bate Collection of Historical Wind Instruments (Oxford), la biblioteca de la GSMD, la biblioteca del RCM y la Barbican Library (Londres). Además de los contemporáneos, la observación de otros métodos del periodo específico de investigación permitió conseguir parámetros colaterales al objeto de estudio. Todas estas reflexiones se anexaron a las conclusiones obtenidas en las entrevistas y a la información conseguida de artículos y críticas de revistas musicales actuales y de la época, como por ejemplo: *The Musical Times* y *The Clarinet*. El estudio fenomenológico de las fuentes primarias ha colaborado “en reflejar la realidad vivida por la persona, su mundo, su situación en la forma más auténtica” (Correa, Campos, Carvajal y Rivas, 2013, entrada de blog) y conocer “los fenómenos tal y como son experimentados, vividos y percibidos por el individuo” (Del Canto, 2012, p. 188). Sus artículos y métodos revelan un pensamiento propio sobre la música y el clarinete y muestran características esenciales de la naturaleza de Thurston.

También en la British Library, el inmenso catálogo audiovisual accesible ha permitido la escucha de grabaciones inéditas del clarinetista, de sus coetáneos y antecesores. Estas, junto con los discos compactos disponibles en el mercado, contados videos en internet y los testimonios descriptivos recabados en las entrevistas y en las publicaciones pertinentes, han contribuido en la reproducción lo más certera posible de una idea sonora, técnica y musical del clarinetista.

Por último, una de las actividades más interesantes realizadas durante la investigación fue la visita al Museo de Instrumentos Musicales y al área de investigación pertenecientes a la Universidad de Edimburgo. En ellas, fue posible la manipulación de los cinco instrumentos de Frederick Thurston que su mujer, Thea King, donó a estas instituciones. La observación directa de los clarinetes, dos en la exposición de instrumentos y tres en la biblioteca de la Universidad, ayudó a conocer ciertas características propias de los modelos y a contrastar y verificar los estudios existentes en donde aparecen mencionados.

Otros aspectos a tener en consideración durante el proceso de investigación han sido los siguientes: en primer lugar, no se han podido encontrar familiares directos de

Thurston quienes, seguramente, hubieran aportado información muy valiosa sobre su persona y legado, como grabaciones no conocidas, partituras propias con anotaciones específicas y documentos personales. Segundo, casi la totalidad de la bibliografía y documentación está escrita en lengua inglesa por lo que se ha requerido, en numerosas ocasiones, la utilización de diccionarios para la comprobación y el entendimiento correcto de los textos. Y tercero, hemos tenido una especial consideración en obtener la autorización directa de los poseedores del copyright de la mayoría de las imágenes utilizadas en esta Tesis.

## **1.6. Criterios de citación y traducción documental**

Todas las citas de la Tesis se han mantenido en el idioma original (inglés) para no modificar la esencia de las mismas. Por ello, tanto el texto anterior como posterior a las citas es explicativo para ayudar a su inclusión y comprensión dentro del texto.

En varias ocasiones, los documentos (recortes de prensa) aportados generosamente por el clarinetista Colin Bradbury, no contienen los datos fundamentales para la referenciación. Por este motivo, a lo largo de todo el texto aparecen catorce citas sin página referenciada, marcada con s.p., las cuales van acompañadas de “colección particular de Colin Bradbury”. Solo en una ocasión hay un documento citado que no posee ni autor, ni fecha, ni página, también acompañado por “colección particular de Colin Bradbury”.

En el caso de los documentos (prensa) obtenidos del *British Newspaper Archive* que no especifican el autor, se ha procedido a organizarlos dentro de la bibliografía en el apartado de prensa, por periódico en orden alfabético y, a su vez, de manera cronológica.

Asimismo, un número elevado de documentos procedentes de las publicaciones periódicas carecen de autor, por lo que en la bibliografía y en el texto aparecerán con S.A., seguido de la correspondiente referencia. Con estas características aparecen treinta y una citas en toda la Tesis.

Por último, la bibliografía se ha estructurado en un bloque y no en dos separada de las referencias bibliográficas, ya que la gran mayoría de documentos han sido referenciados en el texto.



## CAPÍTULO II: Vida de Frederick Thurston

### 2.1. Infancia y primeros contactos con la vida musical del país

#### 2.1.1. Niñez

El 21 de septiembre de 1901 nace Frederick John Thurston, segundo hijo de la familia Thurston, en los cuarteles militares de Lichfield Road en Whittington, Staffordshire<sup>3</sup>, Inglaterra. Su padre, también llamado Frederick, era sargento del tercer regimiento de South Stafford<sup>4</sup> y ejercía de músico militar como clarinetista. Acerca de su madre sólo se tiene constancia de que se llamaba Emma (Goodman) Thurston y que nació en 1866 (ilustración 1):

Registration District Lichfield									
1901. Birth in the Sub-district of Lichfield in the County of Stafford									
Columns:-	1	2	3	4	5	6	7	8	9
No.	When and where born	Name, if any	Sex	Name, and surname of father	Name, surname and maiden surname of mother	Occupation of father	Signature, description, and residence of informant	When registered	Signature of registrar
24	Twentyfirst September 1901 The Barracks Whittington Lichfield RD	Frederick John	Boy	Frederick THURSTON	Emma THURSTON formerly GOODMAN	Sergeant, 3rd South Stafford Regiment	E Thurston Mother Whittington Barracks Lichfield	Eighteenth October 1901	F W Gilbert Registrar

Ilustración 1: Partida de nacimiento de Frederick Thurston. Colección particular de Colin Bradbury

Sobre su padre sí que se poseen diversos datos. Gracias a Pamela Weston (1971), a Andrew Smith (1987) y al *Oxford Dictionary of National Biography* (Pimlott Baker, 2011), podemos conocer la personalidad de Frederick Thurston (padre) y la relación existente con su hijo. Como militar, estaba muy orgulloso de haber estado en el Asedio de Jartum y como músico militar tenía muchas responsabilidades, conciertos y eventos a

<sup>3</sup> Hoy en día los cuarteles son un Museo militar llamado The Staffordshire Regiment Museum.

<sup>4</sup> The South Staffordshire regimiento existió durante 68 años como una línea de infantería del ejército militar Británico. Este se creó en 1881, y en 1885 fue destinado a Egipto con el propósito, finalmente sin ningún éxito, de conseguir el levantamiento del Asedio de Jartum. (Regimiento The South Staffordshire, Wikipedia)

los que asistir. Además, pertenecía a la Spa Orchestra de Felixstowe, con la que realizaba regularmente conciertos (ilustración 2).



Ilustración 2: De izda. a dcha.: Frederick Thurston (padre) el segundo de la segunda fila

Frederick Thurston (padre), jugó un papel fundamental en el futuro de su hijo, proporcionándole ayuda con la enseñanza del clarinete. Con tan solo siete años, Frederick hijo, comenzó a aprender a tocar un clarinete antiguo de su padre en la tonalidad de do, un poco más pequeño que el estándar en si bemol (ilustración 3).



Ilustración 3: Frederick Thurston niño con su primer clarinete.



Según Thea King (1982), el padre del pequeño Frederick Thurston solía ser muy estricto con los estudios y el aprendizaje del instrumento. Constantemente le exigía mucha disciplina en la consecución de la técnica, incluso le pegaba con una zapatilla cuando no estudiaba (Smith, 1987), aspecto que marcaría la vida del pequeño. Además, se tomaba muy en serio la práctica deportiva. Cuando el trabajo, conciertos u otras actividades se lo permitían, dedicaba su tiempo libre a enseñarle a tocar el clarinete utilizando el *Método Klosé* (1843)<sup>5</sup>.

La destreza del pequeño Frederick con el instrumento no tardó en relucir y con tan solo ocho años interpretó un solo con el clarinete en do (Weston, 1971) durante los conciertos de los domingos por la tarde en la ciudad costera de Felixstowe, ciudad donde su padre tocaba con la orquesta (ver anexo II, ilustración 1). Según King y Bradbury (2001), Frederick debió tocar en una banda con su padre en esta misma ciudad. Esta información la conocen gracias a la existencia de una fotografía de Frederick Thurston padre y Frederick Thurston hijo vestidos con chaquetas trezadas de uniforme. Actualmente esa foto no está disponible en la fuente donde se menciona.

### **2.1.2. Oxford**

The actual music-making in Oxford was phenomenal. Allen organized most of the public concerts and actually conducted many of them. He tried to ensure that anyone who stayed in Oxford for the usual three years could get a good cross-section of the greatest things in music. (Boult, 1974, p. 27)

Estas palabras, de Adrian Boult, anticipan las vivencias que en un futuro próximo Frederick Thurston (niño) experimentaría. Su familia y él se trasladan a Oxford, ciudad nutrida de actividades culturales y conciertos, donde realiza la educación obligatoria. Seguramente, este cambio de ciudad se deba al traslado de destino del padre como militar. Oxford cambiaría y reafirmaría la carrera musical de Frederick Thurston hijo.

Frederick se instruye en las escuelas de St. Mary y St. John en Oxford y forma parte de la segunda tropa de Boy Scouts de esta ciudad (King y Bradbury, 2001)

---

<sup>5</sup> Método que se sigue utilizando en la gran mayoría de los conservatorios españoles.

(ilustración 4). Es aquí, en Oxford, donde conoce y se enriquece musicalmente de dos figuras muy reconocidas, Adrian Boult y Hugh Allen (1869-1946), que reaparecerán a lo largo de su vida de una manera lógica y casual al mismo tiempo.



Ilustración 4: Frederick Thurston (izda.) (Boy Scout). Colección particular Colin Bradbury.

### **2.1.3. Hugh Allen y Adrian Boult**

Muy pronto el joven Frederick se apunta y participa semanalmente en una orquesta amateur dirigida por Hugh Allen. Durante la primera mitad del s. XX, Hugh Allen, es considerado uno de los académicos más importantes en la historia de la música inglesa. Nace en Reading, en donde a la edad de 11 años ya es organista en una de las iglesias de esta ciudad. Desde muy temprano, demuestra un gran interés por la interpretación musical y se hace de una pronta reputación como director de coros y orquestas. Entre sus nombramientos resaltan el de organista en la catedral de St. Asaph en el norte de Gales, Ely y en el New College, Oxford, en 1901. En 1909, es nombrado director-asesor estatal de la educación universitaria, en la que realiza cambios notables en la manera de examinar y evaluar en el campo de la interpretación musical. Entre 1907 y

1920, dirige el London Bach Choir y estos mismos años es nombrado Caballero del British Empire (Kennedy, 1987).

Mientras, el joven Boult describe así en su diario la actividad musical de Oxford durante las dos primeras décadas del siglo XX:

Boult's notebooks enable us to appreciate the high standard and variety of Oxford music-making at this time. The baritone Campbell McInnes sang Brahms's *Four Serious Songs*, for example, in an Oxford University Music Club recital, [...], so did Pablo Casals, and a string quartet whose members were Maurice Sons, Tom Morris, Franck Bridge and Ivor James frequently gave concert, on one occasion performing the Debussy Quartet [...]. Godowsky, Paderewski and Carreño gave solo recitals; [...]. (Kennedy, 1987, p. 41)

Asimismo, las anotaciones del joven Adrian Boult, realzan el papel de Sir Hugh Allen en la historia musical de Inglaterra y muestra de ello son el vasto número de conciertos y eventos organizados y dirigidos por Allen en Oxford, Londres y alrededores (Boult, 1974; Kennedy, 1987).

Las siguientes afirmaciones confirman la importancia que tuvo este personaje en la vida de Frederick Thurston, que desde pequeño siguió las directrices musicales de este músico educador-director: "Hugh Allen was the finest experience and preparation that I could have." (Boult, 1974, p. 25). Y "Allen's dynamic rehearsing was filling the music with a power it didn't really possess. Allen's rehearsing was certainly terrific [...]" (Boult, 1974, p. 27).

Gracias a la relación de amistad y admiración mutua que existía entre Hugh Allen y Adrian Boult fue posible un acercamiento con el joven Thurston. Boult asistía de colaborador a la orquesta amateur que dirigía Allen en la que Frederick tocaba el clarinete. Boult no era un adolescente cualquiera; su personalidad y su valía se describen en el siguiente texto:

When Adrian, like all freshmen, called at the Deanery for his entrance interview, Strong (the Dean) asked him "What career do you mean to follow?" "I am going to be a conductor." "Conductor!" the Dean said, "what do you mean?" "I mean," Adrian said, "a conductor of orchestras." It was the first time the Dean had encountered such an ambition and he was much concerned. [...] Not many schoolboys in England in 1908 can have had the wide experience of music in performance that Adrian Boult had gained while in London. (Kennedy, 1987, pp. 36-37.)

La elección de estudiar en Oxford se debió al alto nivel de estudios que se desarrollaba en esta ciudad y en concreto, los estudios de música en la Escuela de St. Christ Church. La madre de Boult escribió a Ralph Tanner rector de Westminster expresándole sus pretensiones:

It is quite evident that Adrian will never do anything that makes money and as Mr Piggott thinks that he really will be a musician the only thing is to prepare him for that thoroughly. It is slow work and meantime we think that he had better go to Oxford [...]. What is your idea of a college? We should like Christ Church or Balliol, the first preferably if it has really (and I am told it has) outlived its evil reputation. (Kennedy, 1987, p. 38)

Además de participar con la orquesta amateur, lo primero que hizo Boult en cuanto llegó a Oxford, fue apuntarse al Bach Choir, también dirigido por Allen. Con anterioridad, el joven Boult, había escuchado algunos conciertos interpretados por este coro, por lo que conocía la calidad del mismo (Boult, 1974; Kennedy 1987). “However, on Mondays there was Bach Choir, on Tuesdays Musical Club [...]” (Boult, 1974, p. 24).

#### **2.1.4. Primeros encuentros entre Frederick Thurston y Adrian Boult**

Los primeros acercamientos entre la familia Thurston y Adrian Boult siguen siendo una incertidumbre debido a las diferentes versiones entre las fuentes que se disponen. Adrian Boult es el que anima a Frederick proseguir con sus estudios de clarinete. Sin embargo, no se conoce con certeza la fecha exacta de estas declaraciones.

Weston sitúa el primer encuentro entre Boult y Frederick Thurston cuando este tenía tan solo siete años de edad. En esta ocasión, el padre de Frederick pide a Boult su opinión sobre la manera de interpretar y las aptitudes del pequeño Thurston: “His first acquaintance with Boult was when he played to him as a seven-years-old on the request from his bandsman father for an opinion on his potential” (2001, p. 14). Sin embargo, en otro documento, la musicóloga inglesa (Weston, 1971) afirma que a los diez años de edad, Frederick Thurston (niño) llamó la atención de Boult durante los ensayos y conciertos con la orquesta amateur que dirigía Allen. En los libros de Boult (1974) y Kennedy (1987) no se encuentran datos de la posible admiración de Boult sobre el pequeño Thurston durante la primera década del siglo. No obstante, en años posteriores la admiración de

Boult sobre Thurston será comentada en sus libros y biografías (Boult, 1974; Kennedy, 1987). Lo que sí aparece varias veces en estas monografías durante estos primeros años (1910-1912), son las ocasiones en las que pudieron coincidir en la orquesta amateur que Allen dirigía, ya que Boult comenta y describe su participación en los ensayos y conciertos de la agrupación:

- “[...], on Wednesdays orchestra, where Allen allowed me to go with a score and beat out the parts of any missing instruments on the piano. There weren’t many. It was amazing how few London professionals were needed for those concerts” (Boult, 1974, p. 24).

- “During the week he (Boult) performed in three musical events, including playing the bass drum in Elgar’s *Cockaigne* for Allen’s orchestra” (Kennedy, 1987. p. 50).

- “The pianist Fanny Davies played Beethoven concertos with Allen’s amateur orchestra [...]” (Kennedy, 1987, p. 41).

One day I went into the Town Hall to hear a rehearsal of the Allen orchestra and found them doing the Joachim Hungarian Violin Concerto with the composer’s great- niece, Jelly d’Aranyi, playing the solo. The rehearsal was going badly – the soloist was at her most Hungarian, and nearly every bar was either faster or slower than its predecessor to the considerable discomfiture of the excellent but mainly amateur orchestra. (Boult, 1974, p. 28)

Por ello, es en uno de estos momentos de participación conjunta cuando Boult, impresionado por las cualidades interpretativas del joven Thurston, se acerca a él y le aconseja sobre su futuro musical y clarinetístico. Consciente de la importancia de estas palabras, Boult le anima a seguir continuando con sus estudios superiores en una de las escuelas de música más prestigiosas de Inglaterra y del mundo, el RCM de Londres.

## 2.2. Royal College of Music, Londres.

### 2.2.1. Estudiar en el RCM

En 1918, Sir Hubert Parry<sup>6</sup>, director del RCM, muere (*The Lancashire Daily Post*, 1918) y es sustituido inmediatamente por el Dr. Hugh Allen, director de la orquesta amateur donde Frederick Thurston colaboraba cuando tan solo tenía diez años en Oxford. Durante sus primeros años liderando el RCM, impulsa una serie de cambios e innovaciones con respecto a la organización de eventos y prácticas orquestales realizadas en el centro, haciendo de esta escuela una de las más importantes del país.

En el siguiente texto, Adrian Boult cuenta este momento de la historia del RCM y como él se beneficia de los cambios ocurridos, ya que le ofrecen el puesto de profesor asistente del famoso compositor irlandés Charles Villiers Stanford.

Sir Hubert Parry died in the autumn of 1918, and I think that Dr Hugh Percy Allen was offered the Directorship of the Royal College of Music very soon afterwards. Anyhow, he in all secrecy told me that if were offered him (I don't think he would have said that if it hadn't already happened!) he wanted me to go there and start a class for conductors, and act as Sir Charles Stanford's assistant as conductor of the orchestra. (1974, p. 49)

Sin dudarle un segundo, Boult acepta el puesto ofertado y comienza a trabajar de asistente en el RCM en febrero de 1919. Entre sus alumnos de dirección, se encuentran los músicos que en un futuro coincidirían de una manera u otra en la vida de Frederick Thurston. Entre ellos, podemos mencionar a Constant Lambert, director de orquesta, compositor y escritor, y Scott Goddard, crítico del *Daily News*. Además, Boult durante sus ausencias contaba con la ayuda de Arthur Bliss para ocuparse de las clases de dirección.

La vida en el RCM estaba llena de actividades y de experiencias inolvidables. Causantes de ello, era el profesorado que pertenecía a la institución y que proporcionaba

---

<sup>6</sup> Sir Charles Hubert Hastings Parry (1848-1918) compositor, profesor y musicólogo inglés. Entre sus obras más importantes se encuentra la canción coral *Jerusalem*. Además escribió cinco sinfonías y variaciones sinfónicas. En 1895, Parry se convierte en el sucesor de Grove como director del RCM.

una atmósfera de élite. Boult recuerda los almuerzos con Allen muy divertidos, rodeado siempre de músicos distinguidos como Sir Charles Stanford o del Dr. Herbert Howells.

Sir Hugh Allen<sup>7</sup> luchó firmemente para conseguir revivir la institución y con ella la música inglesa. Con la financiación de los patrocinadores, organizó series de conciertos de música nacional interpretados por músicos ingleses. Además, consiguió que los propios compositores escucharan su obra de manera informal. Para ello, reorganiza la orquesta de estudiantes para ensayos habituales y abiertos a críticos y al público en general. Esta actividad, generalmente consistía en una hora de música que, como indica Boult: “was rehearsed from 10 till 11.45 and performed at 12” (Boult, 1974, p. 50). Los compositores estaban invitados a asistir a los ensayos y conciertos. Si ellos querían, podían tomar la decisión de dirigir y sino, simplemente, escuchaban a la orquesta mientras que Boult se ocupaba de los ensayos y de los conciertos. Esta novedosa actividad fue beneficiosa para muchos: en un primer lugar, dio la oportunidad a los compositores escuchar su música, que durante la I Guerra Mundial quedó amontonada y olvidada en los cajones; además, les permitía revisar, hacer anotaciones y cambios de último minuto en sus partituras, mientras escuchaban sus obras interpretadas en directo; y para los estudiantes que cursaban sus estudios musicales y que pertenecían a la orquesta, resultaba una experiencia inolvidable, compartiendo los ensayos y conciertos con los compositores y directores de renombre de la época:

When Allen took over the Royal College he did his best to spread a sense of responsibility and opportunity as widely as possible, where the activities of students had previously been considerably restricted. There were soon three orchestras instead of one, the number of student´ concerts was greatly increased, a new series of informal concerts started for the third-raters. It was all most stimulating [...]. (Boult, 1974, p. 52)

En 1920, con tan solo diecinueve años y siguiendo los consejos de Boult “in due course” (Weston, 1971, p. 272), Frederick Thurston realiza las pruebas de acceso para estudiar clarinete, con opción a beca, en el RCM. Su magistral interpretación y destreza del instrumento hacen que consiguiera este propósito exitosamente y el 16 de septiembre de este mismo año comienza sus estudios musicales superiores con el tremendo beneficio

---

<sup>7</sup> Sir Hugh Allen fue nombrado Caballero del Imperio Británico en 1920. Como director del RCM impulsó el crecimiento del número de alumnos de doscientos a seiscientos (Hugh Allen, Wikipedia).

de estudiar con Charles Draper (1869-1952). En estos años, Thurston tiene como compañeros a Pauline Juler<sup>8</sup> y Ralph Clarke (futuro clarinetista co-principal de la BBC). Thurston estudiará de segundo instrumento canto y piano.

La figura de Oscar Street<sup>9</sup> ocupa un lugar importantísimo durante los años de formación del joven Frederick Thurston, ya que provee la financiación completa de sus estudios. Colin Bradbury describe la marcada influencia de Street en la historia del clarinete: “[...] of a professional standard, they had wealth and leisure enough to devote time not only to performance but to exploring the repertoire and building comprehensive libraries of clarinet music on a scale not possible for the busy professional” (Bradbury, *The Victorian Clarinet Tradition*, p. web, § 4).

Asimismo, Street, no solo dedicó gran parte de su tiempo al estudio y a la interpretación del clarinete (ver anexo II, ilustración 2), también apostó por composiciones escritas para el instrumento. La obra más conocida en estas circunstancias es el *Concierto para Clarinete y Orquesta op. 80* de Stanford, de la cual financió la partitura general, la escritura de las partes orquestales y la reducción de la parte de orquesta a piano de la misma. Este gesto conmovió al compositor, quien posteriormente con admiración y gratitud dedica su *Sonata para clarinete y piano op. 129* de 1912 a Oscar Street y Charles Draper. Street conservó una copia de la partitura de piano del arreglo del concierto y en 1960, su hija, Mrs. Whittaker, la entregó en mano a la musicóloga Pamela Weston. En 1904, Oscar Street tuvo la fortuna de escuchar el estreno del concierto bajo la interpretación de Charles Draper (profesor de Thurston). Desde este momento, la admiración de Street hacia Draper fue incondicional, por lo que no es mucha casualidad

---

<sup>8</sup> Pauline Juler (1914-2003): Clarinetista inglesa. Tuvo una importantísima carrera durante los años cuarenta. Entre otros, compartió escenarios con artistas de la talla de Myra Hess y el Griller Quartet. Gerald Finzi le dedicará sus *Cinco Bagatellas* en 1943. En 1948, decide apartarse de los escenarios por motivos personales.

<sup>9</sup> Oscar Street (1869-1923): Asegurador y abogado inglés. Estudia clarinete, durante los últimos años de Henry Lazarus como profesor. Después de la muerte de Lazarus, consigue en una subasta sus clarinetes del sistema Albert. Sus padres, apasionados por la música, pertenecen a la Philharmonic Society y junto con Oscar Street asisten a la primera interpretación del *Concierto para clarinete y orquesta* de Charles Villiers Stanford por el clarinetista Charles Draper en el Queen's Hall de Londres el 2 de junio de 1904. Además de las copias orquestales del concierto mencionado, financia el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda* de Richard Walthew escrito en 1917, (Weston, 2002). Su compromiso con el clarinete lo lleva a escribir sobre el instrumento: *The Clarinet and Its Music* (1915-1916), del cual realiza una conferencia el 18 de Abril de 1916: “The particular beauty of the clarinet lay in its extraordinary flexibility of tone and its unique capacity for light and shade, ranging from a very powerful fortissimo to an almost inaudible pianissimo. [...]” (S.A., 1916, p. 296).



que Thurston se beneficiara de la ayuda económica de este melómano y amante del clarinete.

Los años de estudio en el RCM fueron cruciales no solo para el desarrollo como clarinetista del joven Thurston, sino también para su crecimiento personal. Es entonces, cuando se comienza a ver la verdadera personalidad de Frederick Thurston. “Jack”, como lo llamaba su círculo más cercano, era un gran cómico y siempre estaba rodeado de amigos. Según Thea King:

He always said that nothing fascinated him more than human nature and he was often to be found in the company of friends, glass in hand, chewing over a symphony concert or a game of golf which he had just played. (King y Bradbury, 2001, p. 37)

En uno de los ensayos con la orquesta de la escuela del RCM, Thurston se pasó de temperamental y el director, que en esta ocasión se trataba de Adrian Boult, le llamó la atención invitándole a que se marchara del auditorio:

The latter (Boult), exasperated, bellowed “Thurston get out!” Thurston could not believe his ears and, abashed, sat looking at his clarinet, fingering it nervously. Boult repeated the command twice more, while a deathly hush filled the hall. In silence Thurston rose, walked down through the ranks of his fellow students and out through the door at the end of the auditorium. (Weston, 1971, p. 272).

La exquisitez de los fraseos de Thurston incitaba a que los compositores de renombre ingleses quisieran escucharle. Esto ocurrió durante los ensayos del estreno de la *Sinfonía Pastoral* de Vaughan Williams. Adrian Boult, el director para uno de los conciertos organizados, tenía permiso de Allen, director de la escuela, para llevar a cabo hasta tres ensayos con la orquesta de estudiantes, ya que el evento se celebraría en la Royal Philharmonic Society. Para los ensayos, Boult olvidó traer a la soprano que interpretaría el último movimiento de la obra, por lo que Thurston, que era el clarinete solista de la orquesta, tuvo que tocar la parte de la soprano. Sin embargo, fue tan admirable la interpretación que Thurston realizó de la melodía, que el propio Vaughan William pidió que se interpretara con clarinete en vez de con voz en el concierto del

RCM<sup>10</sup> bajo su dirección: “The name of the student responsible was Frederick Thurston, subsequently and until his untimely death, England’s leading player” (Boult, 1974, p. 67).

La revista *The Musical Times* recuerda este momento tan especial en años posteriores:

Another early memory was concerned with the beginnings of the Pastoral Symphony. It was actually first heard at a rehearsal of the Royal College of Music’s Students’ Orchestra a week or two before the first performance in Queen’s Hall. [...] The Royal College of Music performance took place after the Royal Philharmonic Concert, of course, but at the College a young clarinet scholar dealt with the soprano cadenzas (which are cued in, in case a singer is not available) so beautifully that the composer said he must play them at the concert [...]. The scholar’s name was Frederick Thurston, whose work is still well remembered. (Boult, 1958, p. 536)

Poco a poco, el nivel interpretativo de Thurston comienza a ser muy evidente y medios de comunicación se hacen eco de ello (ver anexo II, ilustraciones 3-5), augurando su éxito en el mundo de la música. *The Monthly Musical Record* (1921), comenta la excepcionalidad del primer concierto de música de cámara realizado en el trimestre de verano (19 de mayo) en el que Frederick Thurston participa interpretando la *Sonata op. 120, n° 2* de Johannes Brahms: “This gracious and appealing work is all too seldom performed, and it was refreshing to hear such beautifully considered phrasing as that of Mr. Thurston, who bids fair to become one of the most accomplished of English wind-players” (The Monthly Musical Records, 1921, s.p., colección particular de Colin Bradbury).

El 18 de enero de 1921 tiene lugar el primer estreno llevado a cabo por el joven Frederick Thurston. La obra en cuestión será la primera pieza de *Two Nursery Rhymes, The Ragwort*, del compositor Arthur Bliss, profesor en el RCM. El compositor y la soprano Gladys Moger acompañan al clarinetista en el Aeolian Hall de Londres. *Two Nursery Rhymes* se estrena al completo meses más tarde a cargo de Charles Draper.

---

<sup>10</sup> El 22 de enero de 1922: “at the Royal Philharmonic Society concert, Boult conducted the first performance of Vaughan William’s *A Pastoral Symphony*. [...] He (Vaughan William) conducted the second performance at the RCM on 17 February” (Kennedy, 1987, p. 86).

### **2.2.2. Concierto para clarinete y orquesta en la menor op. 80 de Charles Villiers Stanford**

La vida musical de Frederick Thurston da un giro completo cuando, el 9 de marzo de 1922, interpreta bajo la batuta de Michael Henry Wilson (1901-1985)<sup>11</sup> el *Concierto para clarinete y orquesta en la menor op. 80* de Charles Villiers Stanford con la New Queens's Hall Orchestra en un concierto organizado para los patrocinadores del RCM (ilustración 5).

NO DISPONIBLE

Ilustración 5: *The Times*, 1922a, p. 10. Newspaper Image © The British Library Board. All rights reserved. With thanks to The British Newspaper Archive ([www.BritishNewspaperArchive.co.uk](http://www.BritishNewspaperArchive.co.uk)).

---

<sup>11</sup> Músico, educador, violinista y director de orquesta. Estudia en el RCM con Sir Adrian Boult.

El evento -incluido en la serie de conciertos de música inglesa organizado por el director de RCM Sir Hugh Allen- en un principio, iba a ser una actividad más para el joven Thurston. Sin embargo, se convirtió en una oportunidad única para darse a conocer e impulsar su carrera como clarinetista profesional. La importancia del compositor de la obra atrajo a mucha prensa local y nacional, por lo que en pocas semanas una gran parte de los medios de comunicación hablaban de Frederick Thurston. En el concierto estuvo presente el compositor, Stanford, quien quedó encantado y no pudo contener su entusiasmo. De hecho, dos semanas más tarde, Stanford escribe una carta a Thurston mostrándole su gratitud y admiración por la interpretación realizada.

Later it enjoyed the advocacy of the great virtuoso Frederick Thurston, who, as a student, played the work at the RCM on two occasions in March 1922. Stanford was thrilled: "Thank you so much for your excellent performance. I heard in the (gallery) that you have been ill, but it did not show in your playing at all events; and it was very plucky of you. (Dibble, 2002, p. 343) (ver anexo III, ilustración 1)

La revista *The Musical Times*, de 1 de abril de 1922 (S.A., 1922) desglosa minuciosamente los tipos de actividades organizadas por el RCM (ver anexo II, ilustración 6). En ella, se describen las características de cada actividad planteada: a quién va dirigida y quién se beneficia. En uno de los párrafos se habla en concreto de dos actividades, un concierto (9 de marzo) y un ensayo (9 de febrero), que coinciden con los eventos en que Frederick Thurston es el solista del concierto de Stanford.

Gracias a la prensa, sabemos con certeza la existencia de dos interpretaciones del mismo concierto en menos de un mes por parte del Frederick Thurston. El primero, el 9 de marzo de 1922 dirigido por Wilson y el segundo, el 28 de marzo del mismo año dirigido por Boult, los dos celebrados en el RCM. Por ello, una vez analizada la carta, se entiende que Stanford asistió al primero de los dos acontecimientos:

The students of the Royal College of Music gave an orchestral concert yesterday afternoon in the college concert hall. The most interesting performance was that given by Mr. Frederick J. Thurston of Stanford's Clarinet Concerto. This work which is most skilfully written and brings out the full possibilities of tonal range of colour and flexibility of execution, has also a good deal of genuine musical value, especially in the first and last movements. It was pleasant to hear both the difficulties overcome so smoothly and the cantilenas played with such tonal steadiness, suggesting that Mr. Thurston is well on the

way to becoming a first-class clarinetist. (*The Times*, 1922b, s.p., colección particular de Colin Bradbury)

Otro medio, *The Era*, comparte los halagos hacia el joven clarinetista por su interpretación del 28 de marzo de 1922:

Mr. Frederick J. Thurston gave a remarkably good reading of the extremely difficult solo part in Stanford's Clarinet Concerto. His control was perfect. He seemed able to make his instrument do pretty well all that a clarinet is designed to do. His time, too, was always sound and agreeable. The orchestra's support in the concerto was excellent. (*The Era*, 1922a, p. 6)

Aparte de los conciertos con orquesta, Thurston comienza poco a poco a introducirse en el género camerístico. Entre otras actividades, participa en la serie de conciertos de cámara del RCM en octubre de 1922 (Taylor, 1922), interpretando la *Suite* para clarinete y piano de H. Stanley Taylor, para los representantes de las editoriales de partituras y así promocionar la publicación de piezas nuevas para instrumentos de viento madera. También en marzo de 1923 (*The Era*, 1923a), tocará el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda en la mayor K.581* de W.A. Mozart en los conciertos organizados por el RCM. Después de doce trimestres el clarinetista culminará sus estudios en el RCM el 26 de julio de 1924.

### **2.3. Los principios del “Broadcasting” (1922-1924)**

#### **2.3.1. Primeras retransmisiones: la emisora 2LO, Marcony Company y la British Broadcasting Company**

It was the great Australian operatic soprano Dame Nellie Melba who first demonstrated the power of radio broadcasting. On 15 June 1920, in the prosaic setting of the Marconi wireless work near Chelmsford and under the sponsorship of the *Daily Mail*, she gave a special concert in English, French and Italian. Her voice was heard throughout Europe and in parts of North America, and almost sixty years of trials and experiments were at an end. (Crisell, 2002, p. 14)

El final de la I Guerra Mundial trajo consigo un notable crecimiento económico. Los años veinte fueron cruciales para la evolución cultural y social en los países

desarrollados. En Inglaterra, este progreso se dio, en parte, gracias al establecimiento de la radio. Durante los primeros años del s. XX, el ingeniero italiano Guglielmo Marconi<sup>12</sup> consigue transmitir las primeras ondas de radio al otro lado del Atlántico entre Gran Bretaña y Canadá (Laplana, Radios en Miniatura, p. web). En 1919, Marconi instala un transmisor inalámbrico en Ballybunion (Irlanda) y al año siguiente, la compañía inicia emisiones mediante otro transmisor desde la ciudad de Chelmsford, capital del condado de Essex en Inglaterra.

En los comienzos, son los mismos ingenieros de la empresa los que deciden conformar un grupo musical e interpretar canciones con la ayuda de una corneta, oboe, un instrumento de cuerda y un piano para ser retransmitidos. En 1922, las retransmisiones regulares se establecen desde una pequeña emisora de Marconi en Writtle, Inglaterra, y conjuntamente se constituyen en la Marconi's Wireless Telegraph Company situado en la calle Strad de Londres. Tanto la emisora de Writtle como la emisora de Londres, ya reconocida como 2LO, consiguen con gran profesionalidad entretener tardes completas con música de varios géneros. Con la aparición de otras emisoras desde Londres (2WP), Manchester (Metropolitan Vickers, 2ZY) y Birmingham (Western Electric, 5IT), deciden junto con Marconi la necesidad de una coordinación conjunta debido a las limitaciones de las licencias de emisión por parte de la Oficina de Correos<sup>13</sup>. Es por ello, que después de largas negociaciones crean la British Broadcasting Company el 18 de octubre de 1922, estableciéndose en la Marconi House (ilustración 6).

---

<sup>12</sup> Guglielmo Marconi (1874-1937) ingeniero eléctrico, empresario e inventor italiano, es conocido como uno de los más destacados impulsores de la radiotransmisión a larga distancia, por el establecimiento de la *Ley de Marconi* así como por el desarrollo de un sistema de telegrafía sin hilos (T.S.H.) o radiotelegrafía. Ganó el Premio Nobel de Física en 1909 (Guglielmo Marconi, Wikipedia).

<sup>13</sup> Cuando la telegrafía y la telefonía aparecen, rápidamente son controladas por la Oficina de Correos, tras el llamado Telegraphy Act de 1869. En 1880, un juez la acredita como institución capacitada para proporcionar licencias de servicios telefónicos. Y en 1904, se le otorga el control total de la telegrafía inalámbrica. Por ello, con el nacimiento de la radiotransmisión también se le concede el monopolio para conceder permisos de licencias de radio.

NO DISPONIBLE

Ilustración 6: Marconi House. “Photographs Courtesy Matthew Lloyd, [www.arthurlloyd.co.uk](http://www.arthurlloyd.co.uk) , and John A. Strubbe F.R.I.B.A.”

Broadcasting from Marconi House will commence within a week, and it is expected that a temporary station at Manchester will operate at an early date. As the result of a big meeting of British wireless telephony manufacturers held in London yesterday, the British Broadcasting Company will this week be registered, [...]. Sir William Noble, who presided stated that the Articles of Association were mainly: (1) The British Broadcasting Company will broadcast news, information, concerts, lectures, educational matter, weather reports, and theatrical entertainments [...]. (*The Evening News*, 1922, p. 5)

Para llevar a cabo todo este entramado, la recién creada compañía nombra, el 14 de diciembre de 1922, como gerente general al escocés John Charles Walsham Reith (1889-1971), un hombre apuesto de 33 años de edad, curiosamente sin conocimientos sobre la radiodifusión aunque con grandes habilidades de convicción, de implantación y visión de negocios regidos por una moralidad estricta y correcta. Reith se encuentra con una nueva estructura sin estatutos establecidos y sin precedentes. Sin embargo, la inteligencia y astucia del inexperto ingeniero, convierten el nuevo proyecto en la compañía de estructura organizada más importante del siglo, la cual, en pocos años, pasará a llamarse British Broadcasting Corporation. Según Reith, el propósito principal de la recién inaugurada British Broadcasting Company era transmitir la información de

máxima calidad al mayor número posible de hogares (Briggs, 2000). Él rápidamente augura el potencial de la radiodifusión y lo que afectaría a corto y largo plazo a la mayoría de la población.

Gracias a las ideas de Reith, la BBC (British Broadcasting Company) fue el primer modelo de monopolio no estatal de radiodifusión (Laplana, p. web). Esta independencia gubernamental ayudó a conseguir una programación diversa y de calidad destacada: "When asked whether he was going to give the people what they wanted, Reith replied: "No. Something better than that." To this day, the BBC claims to follow the Reithian directive to "inform, educate, and entertain." (New World Encyclopedia, p. web, § 8).

Para conseguir la distinción y diversidad en la programación y la organización diaria de todos los programas, la BBC contrata a trabajadores cualificados para la buena consecución de un trabajo único hasta el momento. Entre ellos se encuentra Arthur Richard Burrows (1882-1947)<sup>14</sup>, siendo el primer director de programación nombrado en la historia de la BBC. Burrows sabía la importancia de la música en la programación diaria y es por ello, que en junio de 1922, llega a la conclusión de la necesidad inminente de un director de música para la administración de la programación musical diaria en la emisora 2LO, por lo que al final del verano de 1922 nombra para este puesto al joven L. Stanton Jefferies, empleado originalmente de la Marconi Company y estudiante del RCM. Posteriormente también se convertirá en el director de la emisora de Londres (ilustración 7).

---

<sup>14</sup> Arthur Richard Burrows (1882-1947) conocido por los radio oyentes como Uncle Arthur fue de los primeros contratados por la BBC (Arthur Burrows, Wikipedia).



NO DISPONIBLE

Ilustración 7: L. Stanton Jefferies. “Photographs Courtesy Matthew Lloyd, [www.arthurlloyd.co.uk](http://www.arthurlloyd.co.uk), and John A. Strubbe F.R.I.B.A.”

Mientras tanto, en este año de innovaciones (1922), los periódicos locales de Londres siguen publicando críticas sobre el estudiante de clarinete del RCM por la interpretación del concierto de Stanford para clarinete y orquesta. King y Bradbury (2001, p. 3) recuerdan la crítica del *Daily Telegraph*: “Mr. Frederick Thurston’s playing of the clarinet could not have been bettered. It was pure delight to hear him, and it left one wondering whether there was any mood which he could not express on his instrument.”

A finales de 1922, Stanton Jefferies contacta con “Jack” (como le llamaban en su círculo social al joven Frederick Thurston), y le propone colaborar con él para la organización, búsqueda de músicos e interpretación de conciertos con el propósito de ser radio emitidos. Jefferies también se fija en otros estudiantes de la popular escuela para hacerlos partícipe de las retransmisiones en directo:

Her talent (Cecil Lewis) was spotted by Stanton Jefferies (the future London Station Director) at the Royal College of Music and she joined the BBC “as a joke”. One of her first roles was as “Aunt Sophie” on *Children’s Hour* [...], and she would continue to be the pianist for the London programme for many years. (Murphy, 2016, p. 126)

Durante los comienzos, la falta de personal de la nueva compañía hace que los trabajadores no solo se ocupen del trabajo establecido sino de numerosas ocupaciones, como por ejemplo la búsqueda de músicos para las emisiones, la redacción de contratos y las interpretaciones durante las retransmisiones en directo. Así describe Burrows el trabajo de Stanton Jefferies:

Mr. Jefferies has not only great ability, but the tirelessness of youth. Nothing disturbs him. He will jump up from a masterful improvisation at the piano for the amusement of the children to settle a knotty problem in relation to a tour of contract artistes; will answer almost in the same breath a trunk call dealing with the reorganisation of an orchestra at a distant station and will put down the phone to give a really sympathetic hearing to an artiste who would receive short shrift in many other hands. As a hobby Mr. Stanton Jefferies finds time between his other duties to produce and conduct musical plays at the London station. (Doctor, 2000, pp. 60-61)

El comienzo de la emisiones de la BBC se produce el 14 de noviembre de 1922 en Londres desde el estudio de Marconi House, llamándose la emisora 2LO (emisora conocida anteriormente durante los periodos de pruebas de la Marconi Company) y el 15 de noviembre le siguen las retransmisiones desde otras ciudades de Inglaterra: Manchester (2ZY) y Birmingham. Por orden de Reith, todas las emisoras desde todos los puntos de Inglaterra tenían que operar como monopolio y retransmitir la misma programación para no caer en la rivalidad y competencia. La sintonía londinense comenzaba de la siguiente forma: “This is 2LO, the London station of the British Broadcasting Company. 2LO calling.”

So it was that on the night of 14 November 1922 daily broadcasting in Britain commenced and has continued ever since. That first occasion of “BBC” transmissions was however even more sparse in its content than the normal run of experimental broadcast that 2LO had previously been putting out. There was no “concert”; just the news, broadcast at 6pm by Burrows and repeated at 9pm – “in a clear voice”. Burrows commenced with: “This is 2LO calling, Marconi broadcasting on behalf of the Broadcasting Committee”. (Hennessy, 2005 p. 157)

Sin demora, el 17 de noviembre (1922) Arthur Richards Burrows comunica a Stanton Jefferies, ya director de la emisora de Londres 2LO, la programación diaria incluyendo sábados y domingos, quedando la misma de esta forma: “6 pm News Bulletin; 8 to 9 Music; 9 to 9.30 News; 9.30 to 10 Music” (Hennessy, 2005, p. 162).

El primer concierto retransmitido de la BBC por la emisora 2LO se produjo el 16 de noviembre a las siete de la tarde y sonó durante una hora. Para esta inauguración musical llegaron a la Marconi House seis intérpretes: tres cantantes (barítono, tenor y contralto), tres instrumentalistas (flauta, violín y piano) y un animador. Para la presentación y acompañamiento al piano Stanton Jefferies (Hennessy, 2005).

El éxito las emisiones aumentaba cada día y Burrows consciente de ello y de su audiencia, propone establecer unas políticas musicales para su consecución. El 29 de noviembre de 1922 escribe a Jefferies comentándole la situación:

Now that we are commencing to pay artistes nominal fees I am satisfied that the time has come when we should dictate to them, in a diplomatic way, what style of song it is in the interest of all that they should sing... their vast audience... has but a low proportion of persons who habitually attend the Albert, Queen's and Wigmore Halls and such other places of high class musical entertainment. Until we have got the public so interested in wireless that we can lift them above their present standard of musical appreciation we must use [...] items of a really popular character... I am satisfied that our programmes will be appreciated still more than they are today if you can introduce a bigger percentage of instrumental music. (Kenyon, 1981, p. 3)

Para anunciar los programas diariamente, John Reith contacta con los directores generales de los periódicos locales para pedirles unas páginas en sus ejemplares. Sin embargo, estos se negaron a publicar la programación por el perjuicio de perder en ventas debido al gran auge de la radio. Por lo que, ante esta negativa, se crea la revista *The Radio Times*<sup>15</sup> (ver anexo II, ilustración 7).

Un acontecimiento trascendental fue la retransmisión de una ópera, siendo la primera vez que un evento de estas características se emitía, no estando relacionado con el deporte (Crisell, 2002). Se instaló una línea de conexión entre Marconi House y Covent Garden y el sábado 7 de enero de 1923, desde Covent Garden, *La Flauta Mágica* se escuchó en los hogares de Inglaterra. El *Daily Express* describe este evento: “It was the first time that Grand Opera had come under the ever-growing magic of wireless [...] and no theatrical manager could have wished for a more wonderfully successful first night”

---

<sup>15</sup> La primera edición de la revista aparece el 28 de septiembre de 1923. (BBC (d), p. web)

(Kenyon, 1981, p. 4). En años posteriores, *The Yorkshire Post and Leeds Mercury*, recuerda este acontecimiento:

It was the 21st birthday of the first wireless broadcast from Covent Garden Opera House. He (Mr. Raymond Ellis) had a good reason to know it, for he played Papageno in the memorable performance of Mozart's "Magic Flute" 21 years ago. [...] Broadcasting was in its infancy when that first opera was put over, and the microphone had barely got its nose inside the theatre [...]. (1944a, p. 2)

Poco a poco, el departamento se constituye de manera más rigurosa, contratando el 1 de mayo de 1923 como consejero musical y a tiempo parcial, al compositor y director de ópera Percy Pitt. Pitt no se encuadraba dentro de los académicos expertos en música inglesa de la postguerra ya que se educó en Francia y Alemania donde estuvo en contacto con las vanguardias musicales más desarrolladas, miradas con recelo por parte de los compositores seguidores de Stanford, con la excepción de Henry Wood. Pitt nunca fue una figura pública conocida y tampoco un director de orquesta sobresaliente, pero sí un innovador sin restricciones, que ayudó a dar forma a la dirección musical de la BBC. Sus contactos en el extranjero repercutieron beneficiosamente en los programas retransmitidos durante los años veinte (Kenyon, 1981). Pitt ocuparía el puesto de Stanton Jefferies hasta 1929.

Desde los principios de las emisiones en directo, la BBC de Londres se estableció en los estudios de Marconi House de una forma meramente temporal, o por lo menos desde el punto de vista de Marconi eso era lo acordado. No obstante, debido al gran auge de las retransmisiones, la situación comenzó a encontrarse descontrolada. Por un lado, la utilización de gran parte del edificio y por otro, la intranquilidad de los trabajadores de Marconi Company por la afluencia de personas que cada día entraban y salían de la compañía sin ningún tipo de control: "In the words of Adrian Simpson, their deputy managing director, of bands of strangers coming in and out. He claimed that the transmitter was by no means a showpiece or as safe as one would like" (Hennessy, 2005, p. 166)

Es por ello, que a finales de abril de 1923, la BBC se traslada a los estudios de Savoy Hill<sup>16</sup> de la empresa de Electrical Engineer (ilustración 8), con el inconveniente de que el tejado no era lo suficientemente fuerte para aguantar el peso del material aéreo. Así que el transmisor permanecería en Marconi House y mediante un cableado se conectaría con los estudios de Savoy Hill (Hennessy, 2005).

Durante los primeros años las condiciones de grabación no eran las más idóneas para las características exigentes de este trabajo:

[...] two telephones which had a perfect mania for ringing; a typist who clicked away cheerfully morning, noon and night; engineers tapping, whispering and shouting into the microphones, insisting on silence while they did so; artistes arriving and crowding into de room and, amid all this, Mr Jefferies, single-handed, attending to everyone and producing at the end of the day a three hour musical programme” (Hennessy, 2005, p. 173)

NO DISPONIBLE

Ilustración 8: Studio 1, Savoy Hill (1928). (What Hi Fi, p. web)

---

<sup>16</sup> Considerada la primera casa de la BBC.

### **2.3.2. The Wireless Orchestra. Comienzo de la carrera profesional the Frederick Thurston**

En diciembre de 1922, Frederick Thurston se une al ensemble de la BBC formado por ocho músicos. Este sonará por primera vez en antena desde la Marconi House el 23 de diciembre de 1922 (Pimlott Baker, 2011):

The concerts took off with the formation of the Wireless Orchestra. The first experimental orchestral night occurred on Saturday, 25 November 1922. The diminutive orchestra kicked off bravely with Elgar's "Pomp and Circumstance (No. 1)". Other favourites included a selection from "Peer Gynt" (Grieg), "The March of the Crusaders" from "Decameron Nights" (Finck) and a selection from "Madam Butterfly" (Puccini). The diet was lightened with a foxtrot, a one-step and some amusing stories by two entertainers. A baritone, Mr Topliss Green, sang three songs accompanied by Jefferies at the piano. (Hennessy, 2005, p. 173)

Una vez establecida la BBC en Savoy Hill, este ensemble, que en un principio comienza siendo un grupo de ocho músicos tocando juntos para cumplir con las exigencias de unos horarios de conciertos y grabaciones, pasa a ser de dieciocho y, en ocasiones especiales, treinta y siete. Gracias a los contactos de Stanton Jefferies y a las innovaciones de Percy Pitt (nuevo consejero musical) se convierte en una orquesta establecida en la que Frederick Thurston es nombrado clarinete solista. Jefferies se convierte en el ayudante principal de Pitt, en esta nueva etapa, y contratan a Rex Palmer como director de la emisora de Londres (Kenyon, 1981).

La Wireless Orchestra o también en ocasiones The Savoy Hill Ensemble se hace famosa en muy poco tiempo y en 1924, Reith y Pitt organizan una serie de conciertos públicos para ser emitidos desde el Central Hall Westminster procurando una aparición regular en antena. Para ello, se cuenta con músicos y directores de orquesta (Elgar, Landon Ronald, Hartly y Goossens) de toda la geografía nacional (Kennedy, 1987). Sin embargo, el cambio constante de instrumentistas en cada concierto, dificultaba enormemente la consecución de una programación fija y de nivel adecuado. Descrita por muchos como salvajismo absurdo e inmoral (Kenyon, 1981), esta práctica, llamada sistema de sustitución (deputy system), era la mayor dificultad que encontraban los empresarios para poder formar una orquesta estable. Es decir, como no existían contratos, los músicos podían mandar a sustitutos tanto a los ensayos como a los conciertos y así

poder asistir a conciertos y eventos con mejores condiciones económicas. Este sistema era muy habitual en las orquestas inglesas.

Es por ello, que la BBC toma medidas para contrarrestar esta situación y decide hacer los primeros contratos de la historia de Inglaterra a un total de veintidós músicos de orquesta y contratar a un director de orquesta permanente, el músico Dan Godfrey de la emisora de Manchester (Kenyon, 1981) que permanecerá en este puesto hasta 1926:

By then my father was in the BBC Symphony Orchestra but he used to tell me about his experience of broadcasting in the old 2LO days. In 1923 the station formed an orchestra on a part-time basis in which a number of players who were later join the BBC Symphony Orchestra in 1930 as principals played – Sidonie Goossens (harp), Eugene Cruft (double bass) and Frederick Thurston (clarinet) for whom my father used to deputise. (Tschaikov 2009, p. 364)

Thurston pertenece al grupo de estos veintidós músicos que firman un contrato a tiempo parcial con la BBC en agosto de 1924. Este comprometía al músico a tocar seis conciertos semanales por lo que sería remunerado con 16 libras esterlinas a la semana (Kenyon, 1981). Estos veintidós músicos se llamarían los Wireless Players (Kennedy, 1987). En un principio, parece un buen trato, no obstante, no se trataba de un trabajo a tiempo completo y no incluía seguridad social. Es decir, este nuevo convenio no cambiaba la situación que sufría la institución, ya que los solistas más cualificados seguían siendo requeridos para tocar con otros ensembles y teatros de ópera.

Aunque Thurston ya había participado en numerosas ocasiones con la BBC, este fue un gran salto en su carrera. Desde entonces, Mr. Frederick Thurston, como es divulgado por la mayoría de periódicos locales de las ciudades más importantes de Gran Bretaña, es oído con su clarinete regularmente por la radio. Esta situación le proporciona una fama ganada por su profesionalidad y genialidad interpretativa que le lleva a ser solicitado por las orquestas profesionales del momento para tocar como solista y como parte de la plantilla orquestal. De este modo, a mediados de los años veinte comienza su completa e influyente carrera profesional como clarinetista.

La siguiente imagen (ilustración 9) corresponde a la recién formada Wireless Orchestra dirigida en esta ocasión por Stanton Jefferies en el estudio de Savoy Hill. El joven Frederick Thurston se sitúa en la segunda fila, justo detrás del cello y el fagot. No

se posee la fecha exacta de la fotografía, pero por la aparente edad de Frederick Thurston, el poco número de músicos en la orquesta, el lugar, el micrófono y el director, todo indica a que corresponde a los principios de los años veinte.



Ilustración 9: Wireless Orchestra. Frederick Thurston (centro de la imagen, segunda fila). Colección particular de Colin Bradbury.

La radiodifusión fue un gran cambio para la sociedad del momento. Transmitía información, cultura, entretenimiento para todos, sin tener en cuenta la ideología, la política, la religión, el nivel cultural y el económico. Para poder escuchar la radio y beneficiarse de la programación diaria se requería una licencia, de un coste total de cincuenta peniques, concedida por la Oficina de Correos. En 1923, la cifra de hogares con licencia fue de ochenta mil y en 1924, las licencias llegaron al millón, cifra que se dobló tres años más tarde. En 1939, pasaron a ser nueve millones de licencias (Crisell, 2002). Los niños y adolescentes de esos años recordaban de esta forma el crecer junto con esta caja de información:

I was born in 1925, three years after the Marconi Company had set up the British Broadcasting Company in May 1922, and so radio has played a very important part of my life. It has given me both the opportunity to learn from hearing performances by great artists in all fields of music and endless hours of pleasure [...]. (Tschaikov, 2009, p. 363)



#### **2.4. Consolidación de Frederick Thurston en el panorama musical inglés del momento (1925-1930)**

El apoyo a la radiodifusión y a las diferentes emisiones por parte de la British National Opera Company y de numerosos músicos de renombre, entre ellos directores de orquesta y compositores como: Percy Pitt, Stanton Jefferies, Landon Ronald, Hamilton Harty (director de la Orquesta Hallé de Manchester), Eugene Goossens y Sir Edward Elgar, hicieron que la BBC consiguiera mantener y superar día tras día la programación retransmitida (Kenyon, 1981), incorporando poco a poco conciertos sinfónicos. Desde sus inicios, la radiodifusión tuvo muchos enemigos, entre ellos, gerentes de artistas y empresarios de grandes salas de conciertos como el Queen's Hall. William Boosey, director general de Chappell -empresa inglesa familiar fundada en 1810 dedicada a la industria editorial y a la fabricación de pianos- manifestó su oposición a la radiodifusión en numerosas ocasiones: "By this time broadcasting was in his fourth year. Since 1923 William Boosey, then managing director of Chappell's, had been fighting this new invention which, he maintained, threatened the entire concert industry." (Wood, 1938, p. 320). Aunque el más conocido de los detractores fue el célebre director de orquesta Sir Thomas Beecham, que llegó a comparar las emisiones de radio con ejemplos horribles: "is the most abominable row that ever stunned and cursed the human ear, a horrible gibbering, chortling and shrieking of devils and goblins" (Kenyon, 1981, p. 16).

Mientras tanto, Frederick Thurston termina su formación en el RCM bajo la tutela de Charles Draper. Con la entrada en el mundo profesional y en el de las retransmisiones, se fue haciendo cada vez más conocido en el ámbito musical y entre los radio oyentes (ilustración 10).



Ilustración 10: Frederick Thurston (clarinete) y Watford Davis (piano) en el estudio de grabación. Colección particular de Colin Bradbury

“Thurston’s name was one of the earliest to become familiar to listeners who enjoyed music on the radio in England” (Morris, 2001, p. 23). Este medio le proporcionó trabajar con directores de renombre mundialmente conocidos y con compositores ingleses del momento, facilitándole compromisos musicales de gran importancia. Las múltiples emisiones en directo, le posibilitaron conocer repertorio para clarinete de todos los géneros y épocas.

Mr. Frederick J. Thurston, the gifted principal clarionet of the popular B.B.C. Orchestra at the London station, made his debut with this talented band of musicians. His charming personality and marked ability made him many friends among the patrons of the fine series of concerts given by Cheltenham’s progressive municipal authorities. There was sincere regret when he left the Municipal Orchestra in order to come to London to study at the Royal College of Music. [...] Mr. Thurston made steady progress in his profession, and is speedily coming to the very front rank of concert artists. (*Cheltenham Chronicle and Gloucestershire Graphic*, 1925, p. 4)

A finales de 1926, sucede uno de los acontecimientos más importantes de esta década para Frederick Thurston: la grabación del *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op. 115* de Johannes Brahms con el Cuarteto Spencer Dyke para la discográfica

Gramophone Records, considerada la primera grabación completa de este quinteto y también la primera de Frederick Thurston. Varios testimonios existen de este momento, entre ellos, *The Musical Times* dice así: “A first hearing shows scarcely a weakness in playing or reproduction, and the set is certainly one of the Society’s best achievement. The choice of work is excellent too. Nine sides are occupied by the Quintet [...]” (S. A., 1926a, p. 631).

Curiosamente, en estas mismas fechas, el periódico *The Times* (1926c) anuncia la retransmisión por la radio del *Quinteto* de Brahms con Frederick Thurston y el Cuarteto Spencer Dyke para conmemorar el día de Nueva Zelanda (ver anexo II, ilustración 8).

Esta versión fue considerada de alto nivel interpretativo, e incluso superior a la que realizó su maestro, Charles Draper, en 1929. La no utilización del rubato por parte de Frederick Thurston fue una de las distinciones más discutidas (King y Bradbury, 2001).

También en 1926, interpretó la *Première Rhapsodie para clarinete y orquesta* de Claude Debussy, versión arreglada por el compositor en 1911, debido al entusiasmo surgido después del estreno por Prosper Mimart. Originalmente compuesta para clarinete y piano en 1910, está calificada hoy en día como una de las obras maestras del s. XX escritas para clarinete. Thea King (2003, libretto cd) garantiza que esta interpretación en el Aeolian Hall, del 5 de marzo de 1926 junto con la London Chamber Orchestra, fue el estreno en Inglaterra. Además, varios periódicos hablan de la rareza de la obra y del desconocimiento por parte del público asistente de este estilo musical. Thurston, con tan solo veinticinco años, a pesar de los prejuicios todavía existentes con respecto al clarinete, logra maravillarse con su interpretación, haciendo del clarinete un instrumento más conocido y valorado por la sociedad (ver anexo II, ilustraciones 9-12).

#### **2.4.1. El sistema de sustitución y la British Broadcasting Corporation**

A finales de los años veinte, el bajo estándar de las orquestas de Londres comienza a ser una realidad y los críticos y músicos exhiben a viva voz el problema musical existente. A todo ello, se unen los problemas económicos para la promoción de

conciertos, cada vez más altos después de la guerra, la ejecución de conciertos sin ser ensayados y el ya criticado sistema de sustitución:

That fact of their possible engagement elsewhere when they are required to play in any concert orchestra of which they are members, has led London's music into the disastrous position set up by what is known as the "deputy" system, a system, that is, which permits any member of an orchestra to absent himself – that he may play elsewhere - and send to the concert orchestra concerned a deputy for himself. (*Surrey Mirror and County Post*, 1929a, p. 13)

Ernest Newman (1868- 1959), considerado el crítico inglés más prestigioso del s. XX, habla así sobre la situación en *The Sunday Times* el 29 de Marzo de 1925:

I was afraid that after the splendid American orchestras our own would sound very poor, but I was agreeably disappointed. The LSO, I suppose, ranks as our premier orchestra; and I am glad to be able to record that at its concert last Monday it compared not unfavourably with the orchestras in some of the New York picture houses. (Kenyon, 1981, p. 9)

No obstante, la BBC pasa por sus mejores momentos económicos. La red de radiodifusión llega a máximos impensables. Percy Pitt (ilustración 11) comienza a trabajar a jornada completa como consejero musical el 25 de noviembre de 1924 hasta 1929 para organizar series de conciertos sinfónicos contando con los músicos de la Wireless Orchestra, Covent Garden Orchestra y City of Birmingham Orchestra y con directores de la talla de Bruno Walter, Ansermet, Pierre Monteux (Kennedy, 1987) y representaciones desde el Covent Garden de Londres:

Mr. Bruno Walter conducted the Wagner half of the British Broadcasting Company's concert at Covent Garden superbly. His success was, of course, almost a foregone conclusion after his appearance in the German opera season last year. [...] The orchestra did themselves great credit; [...] and in the "Siegfried" particularly the wood-wind and horns played perfectly. (*The Era*, 1925, p. 10)



Ilustración 11: Percy Pitt (director) y la sección de viento madera de la Wireless Symphony Orchestra: Frank Almgill (flauta), John Field (oboe), Jesse Pantling (corno inglés), Frederick Thurston (clarinete, detrás dcha.) y Ernest Hinchcliff (fagot). Colección particular de Colin Bradbury

A pesar de los tiempos de bonanza, durante los años 1925 y 1926, una serie de negociaciones tienen lugar con representantes de diferentes comités de expertos (The Crawford Committee), la BBC y el gobierno estatal, para convertir la compañía en corporación pública nacional. El 16 de marzo de 1926 el gobierno acepta las condiciones acordadas, y el 1 de enero de 1927 la British Broadcasting Company se convierte en la British Broadcasting Corporation. John Reith es nombrado director general y le conceden el título de Caballero del British Empire (Kenyon, 1981).

Con esta denominación, la nueva corporación proyecta sus intenciones de crear una nueva orquesta y se organizan numerosos ciclos de conciertos sinfónicos de compleja puesta en escena, en los que diferentes orquestas como la Wireless Orchestra con la colaboración de la Covent Garden Orchestra se unen para formar la National Orchestra con un total de 150 músicos (Kenyon, 1981). Entre los conciertos más importantes de esta agrupación se encuentra el de la interpretación de la *Sinfonía Alpina*, dirigida por el propio compositor Strauss o el *Réquiem* de Berlioz dirgido por Harty (Kennedy, 1987). Además de la participación con la orquesta, las continuas apariciones del joven clarinetista en antena hacen que vaya estableciéndose como uno de los clarinetistas más importantes

del país. Se destaca la llevada a cabo el 3 de octubre con la interpretación del *Concierto de Stanford* (*Aberdeen Press and journal*, 1927b). Otras interpretaciones por antena ver anexo II (ilustraciones 13-19).

Asimismo participa de otro estreno. El compositor Arthur Bliss escribe *Andante Tranquilo e Legato* (1926) para clarinete solo, específicamente para el concierto en el London Contemporary Music Centre celebrado el 19 de enero de 1927. Varias fuentes, Smith (1987) y *The Times* (1927a), hacen mención de esta interpretación pero sin especificar el nombre de la obra.

Repetidamente, Frederick Thurston sorprenderá participando en conciertos de repertorio contemporáneo de obras como la *Historia de un Soldado* de Igor Stravinsky, no escuchada con anterioridad. Estas apariciones tan significativas marcaron al clarinetista al igual que a los jóvenes compositores (Lutyens, 1972) que escuchaban estas increíbles y novedosas obras en antena (ver anexo II, ilustración 20).

En 1927, se tiene constancia por primera vez de la interpretación de Frederick Thurston del *Concierto para clarinete y orquesta en la mayor* de W.A. Mozart (ver anexo II, ilustración 21). Lo que el clarinetista no se esperaba es que a partir de 1939 sería el concierto que interpretaría todos los años en el festival de los conciertos Promenade: “[...] in 1939 and for many years afterwards the only opportunity to hear the Mozart Clarinet Concerto was when Frederick Thurston played it each year at the Proms with the BBC Symphony Orchestra, of which he was principal clarinet.” (Tschaikov, 2009, p. 205)

En otro orden, el departamento de música de la BBC, a través de la figura de Victor Hely-Hutchinson lanza una serie de conciertos llamada *The Foundations of Music*, la cual estará en antena durante varios años. Son innumerables las ocasiones en las que Frederick Thurston participa en esta serie. Entre todas ellas destaca la ocurrida el 9 de julio (*The Leeds Mercury*, 1926) en la que estrena junto al pianista y compositor organizador su *Sonata para clarinete y piano*.

### **2.4.2. El bajo nivel musical de la orquesta**

Aunque los conciertos organizados por la nueva BBC generaron un gran interés, hubo muchas críticas por el pobre nivel musical de la orquesta durante las interpretaciones (Kennedy, 1987). Para solventar este problema, la BBC decide implantar medidas más drásticas en relación al sistema de sustitución. Para ello, aplicaron una nueva cláusula de no sustitución y normas más restrictivas en el contrato (Kenyon, 1981). Empero, las condiciones ofrecidas seguían sin garantizar la estabilidad y seguridad a los músicos. Por lo que todo resultó en vano.

We have heard in recent times – through the visits to us of one foreign orchestra, and by the gramophone records of other foreign orchestras – orchestral playing of a standard which is clearly a higher standard of performance than that of any of our own orchestras. [...] These foreign orchestras are precisely such as we desire to possess in London, and do not possess – permanent orchestras, the members of each of which are exclusively members of that orchestra and of no other, and by constant rehearsing and playing together have reached their enviable efficiency of ensemble. In our case the members of any one of our orchestras play, as members of it, only occasionally. [...] (*Surrey Mirror and County Post*, 1929b, p. 13)

### **2.4.3. La British Broadcasting Corporation, Henry Wood y los Proms**

A todo lo acontecido musicalmente en Londres y el nombramiento de la nueva Corporación, se suma la muerte, en 1926, de uno de los fundadores y organizadores junto a Henry Wood de los conciertos Promenade, Robert Newman. Así describe Wood su relación con este gran hombre e influyente en la historia de la música de Inglaterra tras su fallecimiento:

I cannot express here all I felt at dear Newman's passing. For thirty-one years we had worked side by side; we had been such firm friends. Our friendship had been built and maintained on an artistic and business basis even though neither of our private lives seemed ever to enter it. We never argued and we never fell out; the only words we ever had were over those Sunday evening concerts. Otherwise we discussed every detail from all angles calmly and in the kindest spirit.

Newman's knowledge of music and musicians was always unbiased. In his dealings with me he was as straight as a die, and always enthusiastic. I feel I shall never look upon his like again. (Wood, 1938, pp. 319-320)

La serie anual de los Proms consistía en conciertos de música clásica con entradas a bajo precio con el propósito de hacer partícipe a todas las clases sociales y de ahí su popularidad. Además, otro objetivo fue dar la posibilidad a las clases más bajas de la sociedad escuchar la música compuesta y dirigida por los músicos más importantes del momento. Este evento desde su fundación en 1895 ha celebrado continuos éxitos. En la actualidad, ocupa durante los meses de verano el Royal Albert Hall de Londres siendo el festival de música clásica más importante del mundo.

Con la muerte de Newman, en noviembre de 1926, comienza a tambalear la permanencia de los Proms en el Queen's Hall. Chappell, promotor de los conciertos en este auditorio, no compartía ni aceptaba las radiotransmisiones ya que pensaba que perjudicaría infinitamente los conciertos en directo (Elkin, 1944). Así que plantea la posibilidad de cerrar el auditorio, considerado el más importante de Londres, y utilizarlo para otros usos artísticos<sup>17</sup>.

Durante la primavera de 1927, la BBC augura esta problemática y tras varias reuniones con representantes y con el propio Henry Wood, deciden apoyar económicamente el festival de prestigio. Las relaciones entre la BBC, Sir John Reith y Henry Wood no pudieron ser más cordiales y satisfactorias.

I had several meetings at the time with Roger Eckersley and Percy Pitt with regard to the B.B.C.'s taking over the Promenades and, again, happy solutions were found to our problems, the only one which proved a little difficult being the title of the orchestra. (Wood, 1938, p. 321)

La decisión adoptada en mayo de 1927, además de proporcionar la continuidad a los Proms, involucraría a Wood a dirigir veinticinco conciertos públicos o en el estudio para la BBC y el asesoramiento musical a la corporación (Kenyon, 1981). A este acuerdo se une el acontecido con el administrador del Queen's Hall, William Boosey, que aunque

---

<sup>17</sup> Su promotor William Boosey pretendía convertir The Queen's Hall en una galería de pintura.



desde un principio siempre había estado en contra de las emisiones por la radio, en esta ocasión vio un factible beneficio asociado a la BBC.

The solution, from my point of view, was indeed a happy one, [...]. When I walked on to the platform on August 13, 1927, for my first Promenade Concert under the British Broadcasting Corporation, I felt really elated. I realized that the work of such a large part of my life had been saved from an untimely death. (Wood, 1938, p. 321)

El primer concierto Promenade bajo el régimen de la BBC se dio el 13 de agosto de 1927 bajo la dirección musical de Henry Wood (Elkin, 1944). También fue la primera vez que se retransmitía un concierto desde el Queen's Hall por la radio. Desde este momento, se organizaron atrevidos programas y se invitaron a orquestas del país como la Hallé de Manchester con Sir Hamilton Harty y de Europa, la Berlin Philharmonic dirigidos por Wilhelm Furtwängler. Además, en ciertas ocasiones la BBC Orchestra Studio (la Wireless Orchestra) y la Covent Garden se unían para formar una gran orquesta de 100 músicos (Elkin, 1944). Uno de los conciertos más importantes interpretados con esta formación, llamada la National Symphony Orchestra, tiene lugar el 27 de enero de 1928 con el estreno en Gran Bretaña de los *Gürrelieder* de Arnold Schönberg y dirigidos por él mismo, la *Sinfonietta* de Janáček, *Vetrata di Chiesa* de Respighi y la *Sinfonía Israel* de Bloch (Elkin, 1944). Pero nuevamente, las críticas fueron nefastas para la corporación: “the worst ever heard in London, the Musical Times said, adding the orchestra sounded as if were composed in great part of substitutes (as no doubt it was)” (Kennedy, 1987, p. 138).

Tanta actividad musical situaba a la BBC y a su orquesta en un compromiso constante, siendo cada vez más evidente la baja calidad interpretativa de la misma en comparación con las orquestas invitadas de fuera de Londres y del extranjero:

The magnificent sound of this orchestra (Berlin Philharmonic) was unparalleled in the memory of Londoners, at least since the visit of the New York Philharmonic under Walter Damrosch in the early twenties. The Berlin orchestra provided great, perfectly coordinated music-making. (Kenyon, 1981, p. 14)

Como en ocasiones anteriores, esta situación se debía al sistema de sustitución que los músicos de renombre, entre ellos Frederick Thurston, utilizaban para poder asistir a

otros eventos más importantes o mejor pagados y por otro orden de cosas, a la falta de estabilidad salarial ofrecida por la BBC.

Entre las críticas más exigentes se encuentra la publicada en *The Musical Times* en enero de 1928: [...] for this corporation with all its assumed and conspicuous wealth, has given and is giving us the worst orchestral performances ever heard in London. (Elkin, 1944, p. 49)

Por otra parte, al igual que su carrera profesional, lo referente a su vida personal pasa por los mejores momentos. En 1927, Frederick Thurston se casa con Eileen King-Turner, una estudiante de violín del RCM con la que tendrá una hija llamada Elisabeth, de quien no se poseen muchos datos (ilustración 12). Extrañamente no se sabe más sobre su vida privada hasta la boda con Thea King en 1952 (ver anexo II, ilustración 22).



Ilustración 12: Frederick Thurston y su primera mujer Eileen King-Turner. Colección particular Colin Bradbury

#### **2.4.4. Hacia una orquesta permanente**

“London needed one first-rate orchestra” (Kennedy, 1987, p.138).

Los años 1928 y 1929 soportaron numerosas reuniones entre la BBC, personajes acreditados del campo de la música y grandes directores de orquesta. Entre ellos, el internacional director de orquesta Sir Thomas Beecham, que tras la llegada de tierras americanas en 1928, la BBC contacta con él para proponerle dirigir el proyecto de orquesta permanente de la BBC, ya que en años anteriores escucharon rumores de las intenciones de Beecham de crear una orquesta con estas características del estándar de las de América. La BBC se encontraba en la situación urgente de formar una orquesta estable a tiempo completo y de nivel interpretativo comparable a las europeas, ya que la situación de descontento con las orquestas pertenecientes a la corporación era insostenible:

Referring to our conversation the other day, you know that in every other country in the world, and in practically every town of importance, there exists a first-class permanent orchestra, with the exception of London. Sir Thomas Beecham returned from America three months ago and after conducting New York Philharmonic Orchestra, Philadelphia Orchestra, Boston Symphony Orchestra and he has decided, realising the importance of such an Orchestra to the Community and the country, to form at any cost, an Orchestra in London equal to these Orchestras in America. (Kenyon, 1981, p. 17)

Las negociaciones se extendieron más de lo esperado y las opiniones de unos y los intereses de otros no llegaban a ningún acuerdo (*The Yorkshire Post*, 1928; *The Nottingham Evening Post*, 1929). Según Kennedy:

He (Beecham) had begun the long and tortuous game of which he was a master, of playing off one party against the other to gain his own ends. He was as devious as only he knew how to be, leaking news to the Press announcing salaries, saying the orchestra would be called the London or the Royal Philharmonic Orchestra, and scarcely ever mentioning the BBC. (1987, pp. 138-139)

Es en 1930 cuando la situación de desconfianza e incertidumbre generada por Beecham se hace notoria y la alianza entre la corporación y director se esfuma. Esta nueva situación fue un descanso para la BBC ya que las proposiciones de Beecham no concordaban con las ideas de la corporación para la creación de una orquesta de radiotransmisiones (Kenyon, 1981). Por ello, continuaron con el diseño y el perfeccionamiento del proyecto de orquesta permanente desarrollado por Edward Clark y Julian Herbage durante 1929, mientras que se llegaba a un acuerdo con Beecham, de 114 músicos, divisible a su vez en cinco orquestas. Este esquema estaba pensado para disponer de dos grandes formaciones sinfónicas, tocando y siendo grabadas al mismo

tiempo y posibilitando la organización y emisión de dos conciertos sinfónicos simultáneos de gran magnitud.

It is now proposed to change all that. Players will be selected as members of a new, permanent orchestra. They will be paid annual salaries – instead of, as at present, occasional fees. They will rehearse frequently, and they will give frequent concerts. The “deputy” system will automatically cease to exist. (*Surrey Mirror and County Post*, 1929b, p. 13)

A mediados de 1929, la BBC y Beecham, durante las negociaciones comentadas anteriormente, habían acordado la contratación de 27 músicos elegidos de la Wireless Symphony Orchestra para formar parte del proyecto que iba a tener su recompensa en pocos meses (ver anexo II, ilustración 23). Además, se organizaron más de 1000 audiciones por todo el país para elegir a los futuros músicos de la plantilla permanente de la orquesta. Varias series de conciertos tuvieron lugar durante 1929 y principios de 1930 para presentar a la futura orquesta oficial de la BBC, entre ellos, el más sonado fue llevado a cabo el 15 de abril de 1930 dirigido por Sir Henry Wood con el estreno de la *Octava Sinfonía* de Mahler.

During the summer of 1929 Beecham helped to audition players for the latest – but still not final – version of the BBC Symphony Orchestra, which he was scheduled to conduct nine times during the 1929-1930 season at Queen’s Hall. [...] “Selection will be based on merit and experience”. [...] The orchestra’s principals, headed by Arthur Catterall, late of the Hallé, as leader, included some of the London’s best-known players, among them Bernard Shore (viola), Lauri Kennedy (cello), Robert Murchie (flute), Frederick Thurston (clarinet), Aubrey Brain (horn) and Ernest Hall (trumpet). (Lucas, 2008, pp. 189-190)

De las primeras decisiones más importantes que se tomaron fue la contratación de Sir Adrian Boult en el puesto que Percy Pitt deja en 1929<sup>18</sup>. Como expresa Kenyon, su paso por la BBC fue crucial para la continua consecución de objetivos propuestos por esta institución: “[...] his setting of its direction for the future, had been decisive; the success of his opened-minded policy in the 1930s was his finest memorial” (1981, p. 38).

---

<sup>18</sup> John Reith, director general de la BBC, impone la edad de jubilación a los 60 años. Se dice que Percy Pitt se entera de su retirada a través de los periódicos. Dejar la BBC fue un gran trauma para él (Kennedy, 1987). “He led a sad and difficult life before his death in November 1932, with great personal and financial worries; he left property valued at 31 pound” (Kenyon, 1981, p. 38).

En el anexo II, (ilustración 24) se muestra el contrato firmado por Thurston con la BBC de clarinete principal, por la suma de 16 libras a la semana. Para la época (1929) era una cantidad de dinero muy atractiva. Sin embargo, la cláusula 2a del contrato dice así: “The artist agrees that this salary includes the playing of solos whenever he is called upon to do so”. Este se sitúa durante las negociaciones entre la BBC y Beecham, a quien permitieron designar libremente veintisiete músicos.

Finalmente, la BBC decide contar con la colaboración de Sir Thomas Beecham únicamente como director invitado y asumir unitariamente el control económico y logístico de la nueva orquesta. Beecham, por otro lado, consigue posteriormente un acuerdo con la Royal Philharmonic Society con la que en 1932 fundará la Royal Philharmonic Orchestra.

En un principio, Boult fue convencido por Wood para ocuparse de la dirección y gerencia musical de la BBC<sup>19</sup>. Reith dejó muy claro que el trabajo de Boult sería exclusivamente organizar la gestión musical y no dirigir (Kenyon, 1981). No obstante, una vez quebrada la negociación con Beecham, Boult fue nombrado director musical de la nueva orquesta.

His (Boult) musical gifts, his administrative qualities, his unassuming manner and meticulous approach to decision-making, his skill at delegation, and perhaps above all his lack of desire for personal fame and attention, made him an ideal man to take charge of the BBC's music at the start of 1930. (Kenyon, 1981, p. 40)

La situación con la que se encuentra Boult cuando es contratado no la hubiera aceptado ningún director de renombre: unos solistas elegidos, una plantilla ya seleccionada y unas directrices de un proyecto comenzadas. Pero a pesar de todo esto, Boult se ocupó de ello con dedicación y entusiasmo admirable y con el propósito de construir la mejor orquesta que la BBC podría imaginar.

En febrero de 1930, el primer problema con el que se encontraron fue con la plantilla de la orquesta y con los contratos cerrados con anterioridad por Beecham en 1929. Ni Beecham ni Pitt trabajaban ya para la BBC así que la situación fue complicada. (Kenyon, 1981). Por ello, Boult rápidamente intentó buscar una solución ya que algunos

---

<sup>19</sup> Boult no necesitaba el trabajo en estos momentos, ya que era el director musical en Birmingham.

que pertenecían a la Wireless Orchestra no tenían el nivel suficiente para formar parte de la nueva orquesta, por lo que se les compensó económicamente. “He was happy enough about the principals but was adamant that some of the Wireless Orchestra players were unsatisfactory and would have to be compensated and replaced” (Kennedy, 1981, p. 141). Al mismo tiempo, Richard Pratt se convierte en el gerente de la orquesta desde el 1 de abril de 1930, al igual que W.W. Thompson será nombrado gerente de los conciertos.

A muy pocos días de hacerse oficial la formación de la nueva orquesta sinfónica de la BBC, los periódicos presentan a las estrellas musicales del momento, conocidas por las radiotransmisiones en directo de los últimos siete años, que formarán parte de este increíble y novedoso proyecto. Entre los presentados -como si de equipo de fútbol o baloncesto se tratase- el joven de veintiocho años, Frederick Thurston, en la sección de viento maderas (ver anexo II, ilustración 25).

En diciembre de 1929, la Wireless Orchestra pasa a llamarse BBC Symphony Orchestra como anuncian los periódicos. Henry Wood fue apartado injustamente de las decisiones más comprometidas acerca de la nueva orquesta, a lo que Boult se opuso. Sin embargo, el nombre de la orquesta se eligió de la siguiente manera:

As I have already pointed out, the title “The Queen’s Hall Orchestra” was Speyer’s. He refused it to Chappell’s; now Chappell’s refused the title of “The New Queen’s Hall Orchestra” to the B.B.C. The solution was found in “Sir Henry Wood and his Symphony Orchestra”. This was again revised in 1930 and merged into “The B.B.C. Symphony Orchestra”. (Wood 1938, p. 321)

Al mismo tiempo, Frederick Thurston continuaba con los compromisos fuera y dentro de la orquesta (ver anexo II, ilustraciones 26-29). Su gusto por la música de cámara era evidente y su participación constante un hecho. Entre los eventos más significativos se encuentra la serie de conciertos de Gerald Cooper, en donde Thurston interpretará en distintos conciertos repertorio de su agrado: la *Sonata para clarinete y piano op. 120 en mi menor* y el *Trío para clarinete, cello y piano* de Johannes Brahms (*The Times*, 1930a), el *Septeto* de Leoš Janáček y la *Rhapsody Quintet* de Herbert Howells. “Mr. Frederick Thurston breathed mostly sweetly into the clarinet, which, however, at best, is little less monotonous than the flute as a solo instrument” (S.A. 1926, s.p., colección particular de Colin Bradbury) (ver anexo II, ilustraciones 30-32).

Además en 1929, realiza de nuevo una grabación para el National Gramophonic Society del *Quinteto en mi bemol mayor para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot (K.452)* de W.A. Mozart. La revista musical *Music and Letter* describe así el resultado de la misma:

This is not only a wonderfully successful performance of a very beautiful work, but also a remarkably praiseworthy piece of recording. The balance of tone, in especial, is finely adjusted. There is nothing to mention about this record that is not good, and so it may be left with a general recommendation for those who appreciate the best style of recording and the greatest music. The N. G. S. are to be congratulated on their latest effort. (Goddard, 1929, p. 218)

## **2.5. Frederick Thurston y los comienzos de la BBC SO (1930-1939)**

La creación de la BBC SO contribuyó al desarrollo de la vida musical del país y en concreto de Londres. Por un lado, cambió la situación precaria del músico de orquesta y por otro, revolucionó las retransmisiones musicales de la época.

In 1900 the majority of professional musicians were working in theatres, restaurants or for dancing. It was only with the formation of the BBC Symphony Orchestra in 1930 and then in 1946 with the re-opening of the Royal Opera House that Britain had its full-time symphony orchestra and opera house. Until then very few musicians earned their living wholly as “orchestral musicians”. (Tschaikov, 2009, p. 175)

La característica inigualable de la orquesta se basaba en la combinación de los conciertos públicos en directo y las interpretaciones retransmitidas por la radio desde el estudio. Wood, Beecham y Ronald sabían que una orquesta solo de estudio terminaría por deteriorarse y perder el nivel exigido. Además, desde los comienzos, la BBC basaba su principal gestión en hacer emisiones con programas de gran calidad llegando al máximo número de oyentes (más de lo que podía alcanzar un concierto en directo). Aunque su compromiso con Henry Wood y los Proms fue siempre su principal cometido desde 1927 hasta la actualidad.

Durante la década de los años treinta convivieron varias orquestas en Londres, entre ellas, la London Philharmonic Orchestra creada por Sir Thomas Beecham en 1932 y la London Symphony Orchestra, la cual sufría varias complicaciones económicas. Las

condiciones salariales de la BBC superaban las de todas las orquestas existentes: un sueldo muy por encima del salario base del país y una regularidad y estabilidad deseada por muchos: “Several woodwind and brass principals received 1000 pounds a year. 750 pounds was the average salary for principal, ten times the national average wage at that time, a far greater differential than any orchestral musician can achieve now” (Tschaikov, 2009, p. 10).

This orchestra from its foundation until the end of the Second World War, set the standard of orchestral playing in Great Britain. Offering regular employment and high salaries, it attracted the cream of the cream of the country’s musicians, and Thurston took his place in it as principal clarinet alongside Robert Murchie the flautist, and the horn player Aubrey Brain. (King y Bradbury, pp. 3-4)

Además de la seguridad económica que la BBC aportaba a sus músicos, la corporación consiguió ofrecer una estabilidad musical, haciéndoles partícipes de la interpretación de música extraordinaria con una orquesta de calidad sobresaliente.

Para la gerencia de la orquesta y con las condiciones ofrecidas fue muy fácil atraer a los solistas de más alto nivel, como fue el caso de Frederick Thurston. Entre otros compañeros de renombre se encontraban el flautista Robert Murchie y el trompa Aubrey Brain.

Un sueldo impensable para la época, una regularidad en el salario, un año de contrato renovable, un mes de vacaciones pagadas y en caso de enfermedad, un mes de salario cubierto, eran las condiciones soñadas por muchos. Sin embargo, el contrato tenía una cláusula en la que los miembros de la orquesta tenían prohibido aceptar otros compromisos musicales con otra orquesta incluso cuando no eran necesitados por la BBC o durante las vacaciones. Aunque según Tschaikov (2009), normalmente, concedían permiso si se trataba de un compromiso como solista o música de cámara.

But there was a price to pay. Clause 10 of the contract forbade them to accept work outside the orchestra without the Corporation’s permission, and such permission was never granted more than six weeks prior the outside engagement. (King y Bradbury, 2001, p. 4)

Curiosamente, estas restricciones eran más notables y persistentes en los solistas de renombre -como era el caso de Thurston- artista que la orquesta quería mantener por su nivel ejecutante (King y Bradbury, 2001). Lo preocupante para los afectados era que



esta cláusula no les dejaba seguir formándose profesionalmente y participar en otras actividades musicales.

Because the BBC were very, very restrictive. There was a clause in the contract of the BBC Orchestra. You can imagine in the 1930, when they were paying 11 pound per week (which is a huge amount of money), which forbid them to work anywhere else without permission, and such permission could not be granted more than six week before the event. You couldn't take any solo dates. (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I)

Consciente de esta problemática, debido a sus continuos compromisos externos a la orquesta, Frederick Thurston contacta con la BBC para pedirles más permisividad con esa cláusula en cuestión. Pero la respuesta por parte de la BBC fue negativa (ver anexo III, ilustración 2).

Otra condición obligaba a ciertos músicos tener teléfono en su vivienda, algo que era inusual a comienzos de los años treinta. Esta peculiar norma se implanta para localizar a los solistas en caso de ser necesitados para una sustitución o por si se diera el caso de un cambio de programa de última hora. Esto no funcionaba muchas veces, ya que por experiencias anteriores los músicos no eran localizados. Por lo que el gerente Mr. Richard Pratt, no apreciado por muchos, sabiendo este riesgo, se presentaba en casa del músico y exigía su inmediata participación.

In 1939, just before the war, we were in the middle of lunch one Sunday when we hear the front-door bell. A few minutes later the maid knocked at the door and said, "Mr. Pratt to see you, Sir". Before there was time to reply the dreaded Mr Pratt was in the room. Jack Thurston had been taken ill and my father was required to take his place. Mr. Pratt, experienced in the ways of his flock had come in person; he knew that phoning might not be the best way of contacting my father. (Tschaikov, 2009, p. 10)

Para conseguir la distinción tan deseada en la nueva orquesta, la BBC no duda en ofrecer la titularidad musical y artística a Sir Adrian Boult. Su aportación y conocimiento fue único para los comienzos y para los años posteriores que dirigió la orquesta. Boult apreciaba y respetaba por igual una interpretación en el estudio que en el Queen's Hall, al contrario que otros directores del momento.

Perhaps I am a freak but I believe that in my B.B.C. days I was as happy in the studio as at public concerts. I was far more comfortably dressed, and the red light seemed to give me the same stimulus that one gets from an audience. (Boult, 1974, p. 98)

Para él fue fácil, con las inigualables condiciones salariales, atraer a los solistas de renombre, de reputación intachable y con enorme experiencia en repertorio orquestal, para formar parte de la recién creada BBC SO.

When BBC founded the Symphony Orchestra, they looked for the string players for experienced players from other symphony orchestras. But for the wind players they looked for individual soloist, and that's why they got Thurston, Camden, Aubrey Brain... And Thurston was very young but he was the one it was chosen, so he must had been... And of course he was in even before that. He was in the Wireless orchestra, which preceded the BBC. Then they had to pick with the money that they offering and the conditions, they could choose who they wanted and the fact that they chose him, speaks for itself. (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I)

A pesar de las numerosas audiciones llevadas a cabo durante meses por todo el país, para los puestos de mayor responsabilidad, se optó por invitar a los instrumentistas más destacados del panorama musical. "For the principal post the finest possible players were invited [...]" (Boult, 1974, p. 97). Por ello, en 1930, Adrian Boult no dudó ni un instante en contactar con Frederick Thurston y ofrecerle la plaza de solista de clarinete.

Frederick Thurston, principal clarinet, exemplified a third strand of players in the orchestra: not so much the talented outsider, like Whittaker, or the experienced London freelancer, like Murchie, but rather a player who from the beginning of broadcasting had been associated with music on the BBC. He had, of course, appeared with the London orchestras, at Covent Garden and with the Royal Philharmonic, but his main work since 1922 had been principal clarinet in the very first BBC studio ensemble. As this orchestra had grown in size over the years, Thurston had broadcast often as a soloist and a member of chamber music groups. He was the most experienced broadcaster among the wind players. (Kenyon, 1981, pp. 52-53)

El modo de elegir a los músicos por su experiencia profesional solo fue con ciertas personalidades. Junto a Thurston pasaron a formar parte de la BBC: Aubrey Brain (trompa), Leon Goossens (oboe), Eugene Cruft (contrabajo) Bernard Shore (viola), Sidonie Goossens (arpista), Arthur Catterall (concertino) y Ernest Hall (trompeta). El

resto de los músicos fueron elegidos de la manera establecida en Inglaterra: con audiciones.

The cream of British symphonic musicians had been recruited, its radiant wind principals were distinguished personalities whose frequent solo broadcast made them known to enthusiastic audiences – and Frederick Thurston was the hero of the clarinet. (Morris, 2001, p. 23)

Junto con Frederick Thurston, otros clarinetistas seleccionados por audición para compartir escenario fueron Anssim Tschaikov y Ralph Clarke:

In 1930 my father joined the newly formed BBC Symphony Orchestra as one of the principal clarinetist; the other was Frederick Thurston, later to be my teacher at the Royal College of Music, where he was the principal professor of clarinet. (Tschaikov, 2009, p. 9)<sup>20</sup>

Para la recién creada BBC SO se seleccionan a ciento catorce músicos en total. Solo para casos especiales eran todos convocados, como por ejemplo, para los eventos habituales del Queen's Hall. Empero, para la mayoría de grabaciones en el estudio, las cuales eran muy numerosas o las emisiones por la radio, la orquesta se dividía y solo eran necesitados entre setenta y cinco, y ochenta y cinco músicos (Tschaikov, 2009).

### **2.5.1. Debut de la BBC SO**

En julio de 1930, la nueva BBC SO, en la que Frederick Thurston es clarinete solista, se reúne por primera vez en el Central Hall Westminster<sup>21</sup> para ensayar durante una semana el concierto de inauguración de la orquesta que se iba a celebrar el 22 de octubre de 1930 bajo la batuta de Adrian Boult. Durante esos días, Sir John Reith (director general de la BBC), invitado por Boult, da la bienvenida a los nuevos componentes de la orquesta. Boult describe cómo fue la experiencia del primer encuentro, anticipándose al éxito interpretativo de la misma: “[...] and we then played him (Reith) the *Flying*

---

<sup>20</sup> Más adelante en su libro, Tschaikov (2009) vuelve a recordar que su padre fue elegido como componente de la BBC SO en 1930 pero como clarinete copríncipal.

<sup>21</sup> Central Hall Westminster era el auditorio elegido y alquilado por la BBC, junto con Covent Garden y Royal Albert Hall para los conciertos públicos y retransmitidos, ya que el empresario Boosey les había impedido tocar en el auditorio más importante del momento, The Queen's Hall.

*Dutchman* Overture at sight. This first reading was so impressive that I wondered whatever I was going to find to rehearse in it [...]” (Boult, 1974, pp. 98-99).

Después de la semana de ensayos, ochenta y cinco músicos pasaron dos meses con Sir Henry Wood para la preparación y realización de los Proms celebrados en el Queen’s Hall de Londres. Esta temporada comenzó el 9 de agosto, bajo la batuta de Sir Henry Wood como era la tradición. *The Manchester Guardian* escribe el 11 de agosto:

The tone in every section is improved beyond comparison. One had the impression of walking in a garden that had been thoroughly weeded... there is not the smallest doubt about it, the new orchestra is something in the nature of a glorious adventure for musical London. (Kenyon, 1981, p. 46)

El 22 de octubre de 1930 acontece el gran día. El auditorio repleto y las entradas agotadas. Por primera vez en Londres, los músicos de orquesta llevan pajarita blanca y chaleco blanco. El programa elegido por Boult para el primer concierto de presentación de la BBC SO se caracterizaba conjuntamente por la valentía y conservadurismo: la obertura de *El Murciélago* de Johann Strauss, el *Concierto para cello y orquesta* de Camille Saint-Saëns con la solista Guilhermina Suggia, la *Cuarta Sinfonía* de Johannes Brahms y la más inesperada *Segunda Suite Daphnis et Chloé* (escena final) de Maurice Ravel. Ante las críticas y los aplausos por el programa seleccionado, todos coincidían en el coraje del nuevo director titular por programar una suite tan exigente para el primer concierto de la recién creada formación (ver anexo II, ilustración 33).

Fueron muchos los halagos a la nueva orquesta dirigida por Boult después de la demostración ofrecida en el estreno de la Orquesta. Elkin describe así la esperada aparición:

At last, on October 22nd, 1930, the full B.B.C. Symphony Orchestra appeared in all its massive glory under its newly-appointed chief conductor, Sir (then Mr.) Adrian Boult. The orchestra, which at full strength numbered 115 players had been constituted as to be capable of dealing with such a gigantic score as that of Stravinsky’s *Le Sacre du Printemps*, and the principals were as follow: [...] first clarinet, Frederick Thurston, [...]. The effects of adequate training and rehearsal were strikingly apparent; difficult passages “came off”, not by a lucky accident but because of proper practice and preparation. (1944, pp. 49-50)

Al día siguiente, el *Morning Post*, desplegaba la siguiente crítica: “The BBC players covered themselves with glory, and to Mr Thurston and Mr Brain especially I make my deepest bow” (King y Bradbury, 2001, p. 4). Por otro lado, *The Times* la describe así:

At last! [...] we felt that London now possessed the material of a first-class orchestra. [...] There can be no doubt at all that last night the Queen’s Hall we had, from technical point of view, the best English orchestral playing heard since the war. (Kennedy, 1987, p. 148)

El *Daily Mail* (23 octubre de 1930) también recalca: “If the BBC Orchestra continue as they have begun, we should have a combination second to none in Europe.... The fine individual playing in the Orchestra came to the fore, and passages which are often blurred, were secure and defined”. (Kenyon, 1981, p. 56). Y por último *The Sunday Times* comparte: “The new Orchestra is certainly the finest in the country” (Kenyon, 1981, p. 56).

### **2.5.2. Personalidad de Frederick Thurston**

Durante los años treinta, Frederick Thurston se convierte en el clarinetista más solicitado del país. Sus compromisos musicales son innumerables tanto como solista, género orquestal y música de cámara dentro y fuera de la BBC. Los compositores comienzan a confiar en él y en las posibilidades del clarinete, todavía no bien visto en comparación con los instrumentos de cuerda. Para entender la situación de desconfianza con las posibilidades de los instrumentos de viento, Alec Robertson explica con claridad el ideal de música perfecta comparándolos con la familia de los instrumentos de cuerda:

Few of them reach the loftiest level of musical achievement; and wonderful though many of them are, their composers have in every case more than one string chamber work with a stronger claim to greatness. Even the many beautiful works that combine a single wind instrument with strings do not offer themselves for comparison with the greatest music written for string quartet or quintet. (1957, p. 288)

En la década de los años treinta, es cuando se conoce a un Frederick Thurston maduro, con una personalidad muy atrayente y formación musical única. A pesar del aspecto serio y reservado que siempre aparentaba, Thurston era extrovertido, bromista y

tenía un gran sentido del humor. Poseía un carácter sociable y una gran amabilidad. Esta última le proporcionó en todo momento estar rodeado de amigos y de compañeros en todos los lugares que se encontraba. Le encantaba conocer artistas en el Savoy Club<sup>22</sup> y conversar hasta bien entrada la noche. Siempre era invitado a fiestas y eventos sociales, en donde no le importaba hacer relucir su carácter cómico con alguna imitación de directores de orquesta o cantando *Smoke gets in your eyes* (King y Bradbury, 2001). Tal era el magnetismo que desprendía que raramente no era el centro de atención entre sus compañeros (ilustración 13). Su trato de cortesía le proporcionó ser respetado por todos: “He and his wife, Eileen, were generous to us pupils, arranging concert tickets and giving hospitality” (King y Bradbury 2001, p. 39). Además de la musicalidad que desprendía en sus interpretaciones, esta personalidad tan cautivadora y especial hizo que los compositores se sintieran atraídos y quisieran escribir para él.



Ilustración 13: Frederick Thurston. Colección particular de Colin Bradbury

Siempre fue un apasionado del deporte. En su juventud formó parte de un equipo de críquet (ilustración 14) y en su edad adulta se interesó por el golf (ilustración 15),

---

<sup>22</sup> Club social para hombres, fundado en 1857.

deporte que practicaba en su tiempo libre como hobby y con el impedimento de su gran adicción al tabaco.



Ilustración 14: Frederick Thurston (sentado en el suelo, esquina dcha.) con su equipo de críquet. Colección particular de Colin Bradbury



Ilustración 15: Frederick Thurston jugando al golf. Colección particular de Colin Bradbury

### 2.5.3. La fama

Con el nombramiento como clarinetista principal de la BBC y las continuas apariciones en directo por la radio como solista de la orquesta o como solista de música de cámara fue muy fácil convertirse en uno de los nombres más sonados del momento. Este constante fluir de intervenciones musicales le proporcionaron ser conocido entre los compositores y las empresas de grabación. De hecho no tardaron en recurrir a él y facilitarle la participación en nuevas grabaciones discográficas y confiarle nuevas composiciones para clarinete.

Entre 1930 y 1931 lleva a cabo su tercera grabación del *Trío para clarinete, viola y piano en mi bemol mayor Kegelstatt K. 494* de W.A. Mozart para la discográfica The National Gramophonic Society con Rebecca Clarke (viola) y Kathleen Long (piano). Existen dudas sobre la fecha exacta de la presente grabación, ya que Liane Curtis en su libro (2004) menciona el trabajo realizado en torno a 1930, al igual que en la revista *The Clarinet* (2002). Sin embargo, resulta curioso que solamente a partir de 1937 aparezcan en la prensa local estos tres solistas colaborando juntos (*The Nottingham Evening*, 1937; *The Daily Independent*, 1937). Por ello se llega a la conclusión de que la grabación se haya realizado durante estas fechas y no en 1930 como plantea Curtis.

Además, durante estos primeros años perteneciendo a la BBC SO participa en numerosos conciertos de cámara en directo, entre los que destacan los conciertos conmemorativos por el centenario del nacimiento de Johannes Brahms celebrado en el Wigmore Hall de Londres entre abril y mayo de 1933 (ver anexo II, ilustraciones 34-37).

El conocido Arthur Bliss, después de la experiencia de su *Quinteto para oboe* (1927) dedicado al famoso oboísta Leon Goossens, compone un nuevo *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op.50* en 1932, influido por la maestría de Thurston. El quinteto será escuchado de manera privada en East Health Lodge House, Hampstead, el 19 de diciembre de 1932. Thurston será acompañado por el cuarteto de cuerdas Kutcher para esta íntima ocasión. “I wrote my clarinet quintet in 1931, and it had its first play-through at a musical evening in our Hampstead house late that year with Frederick Thurston and the Kutcher String Quartet” (Music Sales Classical, p. web, § 1).



Posteriormente, en febrero de 1933, Frederick Thurston estrenará oficialmente de nuevo junto al cuarteto Kutcher en Wigmore Hall de Londres, el quinteto para clarinete. Al día siguiente del estreno en Wigmore Hall, el *Daily Telegraph* anuncia: “A masterpiece had its first performance last night” (King y Bradbury, 2001, p. 6). A su vez, el *Daily Mail* comenta: “The performance was splendid. The Kutcher is one of the best quartets at present before the public, and Mr. Thurston is a master of his instrument” (King y Bradbury, 2001, p. 6) (ver anexo II, ilustraciones 38-40).

Los siguientes meses a su estreno no cesaron de aparecer nuevas críticas y noticias acerca de esta obra contemporánea, por lo que la editorial Novello se interesa y decide publicarla. Los próximos años será anunciada en las revistas musicales del momento (S.A., 1933; McNaught, 1933; S. A., 1936a).

En 1934 otro gran acontecimiento profesional ocurre en la vida de Frederick Thurston. El clarinetista inglés será nombrado profesor principal de clarinete en el RCM de Londres tras la jubilación de su profesor Charles Draper. Otras fuentes (Weston, 1971) afirman que la entrada en la institución inglesa tiene lugar en 1930. En el RCM permanecerá hasta sus últimos días (1953). Bajo su tutela pasarán alumnos de la talla de Dame Thea King, Colin Bradbury, Sir Colin Davis, Gervase de Peyer, Lady Mackerras (Judy Wilkins), Colin Courtney y Basil Tschaikov, entre otros.

Tras sus primeras grabaciones discográficas realizadas en los años veinte para The National Gramophonic Society y los continuos éxitos interpretativos, a Frederick Thurston le aparecen nuevos compromisos musicales discográficos. En 1935, llega su cuarta grabación, en esta ocasión para la discográfica Decca. Considerado un tributo a la música contemporánea inglesa, el repertorio escogido será el ya estrenado *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op.50* de Arthur Bliss. Siguiendo la estela de los grandes compositores que han escrito para un clarinetista específico y un quinteto (Mozart, Weber, Brahms), Decca y Bliss eligen a Frederick Thurston. En esta ocasión el solista estaría acompañado por el cuarteto Griller y como novedad, Bliss se ocuparía de la dirección de la grabación<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> (K780-3). Esta grabación está disponible en cd por la discográfica Clarinet Classics

Three musical works that appear this month on Decca have never been recorded before. They are the Bliss Clarinet Quintet [...]. The Bliss work, played by Frederick Thurston (clarinet), with the Griller String Quartet, has been recorded under the personal direction of the composer, who chose the artists. It is an important contribution to contemporary music. (*The Nottingham Evening Post*, 1935, p. 10)

#### **2.5.4. Primeros años de la BBC SO**

Durante los primeros años de existencia de la BBC SO hasta el comienzo de la guerra, la corporación se convierte en el patrocinador musical principal de país y la agencia más importante de organización de eventos musicales y de contratación de músicos (Crisell, 2002). Este éxito se debía al departamento de música dirigido por Boult y ayudado por Clark, Herbage y W.W. Thompson (para los Proms).

And so they appointed a Head of Music called Edward Clark, he married Elisabeth Lutyens. He actually introduced a lot of really new music to the BBC. But before the War, they were playing Schönberg Orchestral Pieces, this kind of thing, Schönberg, Berg... (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I).

Este departamento se encontraba en un continuo proceso de creación y organización de programas musicales: los miércoles, el ciclo de conciertos de la BBC SO en el Queen's Hall; los domingos por la tarde, los conciertos para la orquesta al completo en el estudio; los sábados por la tarde, conciertos públicos; y los lunes por la tarde, la emisión de conciertos. Para dar cabida a los 114 músicos, la BBC tuvo que buscar una solución temporal y adquirir un estudio que abarcara las exigencias específicas de una orquesta con estas dimensiones. En poco tiempo, encontraron un almacén debajo del puente de Waterloo, llamado estudio nº 10. Aunque no cumplía con las condiciones de salubridad deseadas, musicalmente agradaba a los músicos y a los técnicos de sonido. Del estudio nº 10 se conservan considerables recuerdos musicales inolvidables con directores de la talla de Schönberg, Webern, Stravinsky, Richard Strauss y Bruno Walter.

An all-too-familiar sight for the orchestral players was to see rats scuttering across the floor or up and down the wooden staircase – a circumstance which caused comment among the players with the conductor (whose back was turned back to the rats) found it difficult to appreciate. (Kenyon, 1981, p. 58)

Los primeros años de la BBC SO destacaron musicalmente gracias a las visitas generadas por los directores de renombre y a las obras programadas para su interpretación. Sir Adrian Boult, que no era un director corriente por sus actos benevolentes, invitó a personalidades (solistas y directores) que influirían positivamente en el aprendizaje y desarrollo interpretativo orquestal, aspectos que Boult no cesó en transmitir a la orquesta: “Boult was unusual, too, in being willing to cede the rostrum to foreign conductors whom he thought would be of benefit to the orchestra’s standards of playing and interpretation - Weingartner, Walter and Koussevitzky among them [...]” (Kennedy, 1987, p. 155).

Además de los directores ya mencionados, durante estos primeros años destacaron las aportaciones de: Ansermet dirigiendo la música de Stravinsky (*Consagración de la Primavera, Concierto para piano, Las Bodas, Historia de un soldado*); Ravel y el estreno de la *La Valse*; Stravinsky dirigiendo sus suites de los ballets de *Pulcinella* y *El Pájaro de Fuego*; Pablo Casals con la dirección de uno de los conciertos de los domingos por la tarde de estudio celebrado el 20 de marzo de 1930; los compositores Schönberg y Webern introduciendo su nueva música en el país anglosajón; y la visita del compositor y director de orquesta Richard Strauss en la dirección de varias de sus obras: *Macbeth, Don Juan y Muerte y Transfiguración*.

El maestro Bruno Walter sería invitado en numerosas ocasiones en estos primeros años. Fue amigo de Boult y apreciado por todos: “Bruno Walter has brought the beauty of music to me perhaps more than anyone else, certainly in later life...” (Kenyon, 1981, p. 75).

La formación el 7 de octubre de 1932 de la London Philharmonic Orchestra, dirigida por Beecham, trajo inestabilidad a la BBC por parte de la prensa. Las críticas recibidas desde los principios de las retransmisiones y la comparación con la recién creada orquesta eran inevitable. A pesar de todo, la BBC seguía adelante y con más fuerza. Nuevos acontecimientos tuvieron lugar durante esta misma temporada. En 1933 se celebra el setenta y cinco aniversario del nacimiento de Elgar, por lo que la orquesta no dudó en organizar una serie de eventos para la conmemoración de esta fecha tan marcada. El más sonado fue el patrocinio de una nueva sinfonía, la tercera escrita por Elgar. Esta efemérides fue muy trascendente en todo el país. Así respondió el *Daily Telegraph*, ante

este hecho histórico: “The dedication of the symphony will be to the BBC - which must surely be the first corporation ever to be inscribed on the title page of a symphony” (Kenyon, 1981, p. 81). Asimismo, tras la muerte de Percy Pitt (primer director musical de la BBC) en noviembre de 1932, la dirección musical decide aumentar el número total de músicos de 114 a 119.

A finales de 1933, la BBC se vuelca con el primer Festival de Música de Londres, proyecto donde la principal atracción fue la reaparición en Londres del director de orquesta Koussevitsky. Esta visita fue esperada por todos en la orquesta con respeto ante la reputación del director ruso por su talante serio y exigente. El festival se repetirá durante los años posteriores.

A mediados de los años 30, la BBC SO colisiona con tres problemas significativos: la falta de asistencia a los conciertos públicos organizados por la institución, aumento de conciertos en vivo debido a la formación de la London Philharmonic Orchestra y Beecham como director musical y por último, el cansancio de los músicos de la orquesta.

And when he was in the BBC, of course, everything that they did was live. Now, when I joined the BBC in 1960, everything we did was live. We recorded one programme a year, and that was a transmission on Christmas day. And before I joined the orchestra, the orchestra [...] to do a live broadcast. You see recording, only came much later, while broadcast was always live. Is coming back in some ways. When I was first we used to do three live broadcast a week in the studio without audience, three every week, different, all modern music too. (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I)

El agotamiento se debía a una sobrecarga de trabajo en el estudio de grabación y a un número desproporcionado de horas de ensayo. Esta situación seguía ocurriendo incluso a pesar de la división de la orquesta en varias secciones o niveles, idea excepcional por parte de Clark y Herbage.

In *Radio Times*, which provided details of all the BBC’s programmes, the orchestra was shown as The BBC Symphony Orchestra (section A), or section B, C, D, or E. Section A was the full orchestra; section B and D, usually between 60 and 85 strong, were responsible for the “serious” (classical) music content. Sections C and E, with 40 to 55 players, played “lighter” music. [...] Composers such as Eric Coates, Lehar, Satie, Britten [...] all received

first performances or first broadcast performances from these two sections of the BBC Symphony Orchestra (sections C or Section E) [...]. (Tschaikov, 2009, pp. 14-15)

Boult sabía que las temporadas eran muy fatigosas para los músicos de la orquesta y en ocasiones esto afectaba al alto nivel interpretativo de la misma. La BBC no encontró solución para hacer frente a este problema tan preocupante:

The BBC Orchestra scheme was designed, first, to meet the needs of broadcasting... Incidentally it became one of the great orchestras of the world. [...] I think it is clear that though our Orchestra is efficient and can remain so as it stands, it will sooner or later have to recede from the position it now holds in the concert world, unless its performing hours are somewhat reduced. (Kenyon, 1981, p. 88)

A pesar de su dedicación a jornada completa con la orquesta, Frederick Thurston continúa realizando conciertos de música de cámara y de solista. Entre ellos, algunos organizados por la BBC y otros externos a la misma (ver anexo II, ilustración 41). Su relación con el segundo clarinete era muy estrecha, concediendo también en varios recitales a dúo por la radio en 1934 (ver anexo II, ilustración 42). En este mismo año también se establecerá el London Wind Quintet, formado por los solistas de la orquesta: Robert Murchie (flauta), Alec Whittaker (oboe), Fred Wood (fagot), Edmund Chapman (trompa) y Thurston al clarinete. El quinteto aparecerá varias veces en antena (ver anexo II, ilustración 43).

Acerca de este grupo, Thurston propone a la BBC una idea muy sugerente: la fundación de la BBC Wind Quintet, formado por los solistas principales de la sección de viento madera. Sin embargo, la respuesta negativa recibida por parte de un Boult avergonzado hace visible el control y las restricciones impuestas por la corporación hacia los músicos de la misma. Los altos mandos alegan que la adquisición de tal nombre sería una injusticia para el resto de ensembles externos a la institución, dando por hecho que quitarían trabajo a músicos sin las condiciones de los componentes de la BBC SO. Además, tal nombre no sería oportuno sin la supervisión de un alto cargo de la BBC durante los ensayos y eventos realizados (*The Scotsman*, 1938b).

La temporada 1934-1935 fue crucial para la BBC SO, estableciéndose como una de las mejores orquestas de Europa y del mundo. Por primera vez, la BBC SO realizará un viaje fuera de Inglaterra, teniendo lugar el concierto el 12 de marzo de 1935 en la

Grande Salle du Palais des Beaux-Arts de Bruselas. Las críticas no pudieron ser más positivas, comparando la orquesta inglesa con las alemanas y las austriacas. El éxito hizo posible cerrar un acuerdo para la realización anual de un tour continental entre los años 1935-1940 (Kenyon, 1981).

Esta conquista también llegó a oídos de grandes directores, entre ellos Arturo Toscanini (1857-1967). Toscanini, estaba considerado uno de los mejores directores del momento. Según Shore (1938), era extraño que un director fuera admirado por todos y cada uno de los componentes de una orquesta. Así sucedió con Toscanini. La admiración por parte de la orquesta fue plena.

En 1930, Toscanini realizó su primera visita a Londres con la New York Philharmonic y su segunda aparición en Londres fue para ponerse al frente de la BBC SO durante el Festival de Música de Londres celebrado entre el 10 de mayo y el 14 de junio. Su primer concierto al frente de la BBC SO tuvo lugar el 3 de junio de 1935 (ver anexo II, ilustración 43).

A pesar de su grandeza como director de orquesta, personalmente no llegaba a tener la misma fama. Diversas historias sobre él hicieron que la BBC estuviera en alerta ante la exigencia musical, la rigidez y el nefasto comportamiento que según muchos Toscanini ostentaba:

Stories of Toscanini's violent behaviour had been common: it was reported that he frequently flew into rages, broke batons, threw scores on the ground, and in one famous legend was supposed to have broken a leader's violin over his head. The Orchestra was fully prepared; it expected the worst. (Kenyon, 1981, p. 105)

Sin embargo, la experiencia no pudo ser más productiva. Boult lo presentó como el mejor director de orquesta del momento y él respondió: "No, no, no; not that at all! Just an honest musician" (Kennedy, 1987, p. 174). "Under Toscanini orchestral playing becomes a different art. He stimulates his men, refreshes their minds; and music that has become stale is revived in all its pristine beauty" (Shore, 1938, p. 161).

Su prodigiosa memoria y el entendimiento musical combinado con su manera propia de dirigir y ensayar cautivaron a Frederick Thurston. Toscanini hacía que los ensayos con la orquesta fueran esperados con ilusión y que cada minuto de ensayo fuera

aprovechado al máximo. A partir de entonces, Toscanini se convertiría en el ídolo musical de Thurston. Entre las teorías más seguidas por Thurston era su apreciación hacia “cantar tocando”. No pasaba ni un solo día sin que Toscanini pronunciara la palabra “¡Cantare!” en un ensayo: “The motif of every rehearsal is “Cantando, sempre cantando!” “You must sing every note you play, sing molto cantando, all the time!” “Ah cantare, cantare, cantare!” “Music unless you sing, is nothing” (Shore, 1938, p. 165). La palabra “cantando” expresaba claramente lo que Toscanini esperaba y buscaba por parte de la orquesta.

Conocer al maestro italiano fue una gran inspiración en la manera de sentir la música para Thurston. Sus alumnos del RCM, entre ellos Thea King, recuerdan de qué manera su profesor no cesaba de mencionar a su gran ídolo durante las clases y como les insistía en dos principios fundamentales: el ritmo y cantar con el instrumento. También sus compañeros de profesión eran conscientes del gran aprecio que el clarinetista tenía sobre Toscanini. El artículo dedicado a la personalidad de Frederick Thurston escrito por C. B. Rees lo describe de la siguiente forma:

It is an unnerving experience to be riding in a car with a man (driving) who in the middle of the traffic in Kensington High Street insists on telling you, with appropriate gestures, the difference between the way in which Toscanini, Boult, Furtwängler, and Barbirolli take the slow movement of Schubert’s *C major Symphony*. (1948, p. 63)

La huella de Toscanini en la BBC SO fue incomparable. El departamento de música de la corporación, los músicos de la orquesta y los críticos más exigentes del país mostraron una enorme gratitud y admiración por el director invitado. Las críticas del *Daily Telegraph* del último concierto cuentan lo siguiente: “Toscanini’s triumph. Unforgettable last concert. A matchless artists” (Kenyon, 1981, p. 108). Asimismo, Toscanini expresaba su gratitud hacia la orquesta: “It is one of the best orchestras I have ever conducted... I like London audiences” (Kenyon, 1981, p. 109).

Dos años más tarde, en 1937, Toscanini vuelve a visitar Londres para dirigir a la orquesta de la BBC durante el Festival de Música de Londres coincidiendo con la coronación del Rey Jorge VI. La segunda visita de Toscanini a la BBC, y la tercera a Londres para el italiano, se convierte de nuevo en una de las experiencias más exitosas para la orquesta y más significativas para la vida de Frederick Thurston.

En esta ocasión, Toscanini será contratado para dirigir seis conciertos incluyendo piezas de Beethoven, Brahms, Rossini, Debussy, Ravel, Strauss, Mozart, Berlioz y Wagner. La admiración de Arturo Toscanini hacia Frederick Thurston era también notable como consta en el libro de Christopher Dymont (2012, p. 84): “The artistry of principal clarinet Frederick Thurston who, like his New York Philharmonic counterpart, Simeon Bellison, played with little or no vibrato, was particularly admired by Toscanini”. Por otro lado, las críticas y la relación con Toscanini fueron inmejorables.

The relationship between Toscanini and the BBC Orchestra was always warm and over the years they developed an extraordinary mutual regard and affection. The recordings the orchestra made with him in the 1930s bear witness to this. In some way the orchestra seems to have been able to allow Toscanini to invest his performances with them with a special kind of spontaneity and freedom. (Tschaikov, 2009, p. 19)

Tras el éxito tan rotundo, la BBC contrata por tercera vez a Toscanini para la temporada de conciertos 1937-1938 (ver anexo II, ilustraciones 44-46). Los conciertos ocurrieron el 30 de octubre y el 3 de noviembre de 1937 y se interpretaron la *Novena Sinfonía* de Beethoven y el *Réquiem* de Brahms. En mayo de 1938, vuelve a ponerse delante de la orquesta durante el Festival de Música de Londres.

Toscanini poseía una opinión muy característica sobre las grabaciones discográficas y sobre las retransmisiones: “these sessions tire me more than rehearsals for concerts” (Dymont, 2012, p. 144). Existen varias grabaciones (1937 y 1938) de la BBC y el director de orquesta italiano de las cuales Dymont recuerda la contribución de Frederick Thurston en las mismas:

While legato passages among the woodwind were afflicted with a noticeable judder: oboe and horn solos by MacDonagh and Aubrey Brain in the opening Andantino of the Rossini were affected while the sound of Frederick Thurston’s clarinet in the introduction to Weber/Berlioz was marred beyond redemption. (2012, p. 144)

However, the suavity of the orchestra palette and the typical spontaneity of feeling that pervaded Toscanini’s work with the BBC orchestra - the extra oiling of the joints and the natural changes of pace in the finale [...] - mark this out from other versions; so, too, do the contributions of Aubrey Brain’s horn, MacDonagh’s oboe and Thurston’s clarinet in the second movement, and their join contribution to the Trio. (2012, p. 286)



En los últimos años antes de la Guerra la carrera profesional de Frederick Thurston crecía sin medidas. A pesar de las dificultades acaecidas por la gerencia de la orquesta con respecto a la aceptación de conciertos fuera de la misma, a Frederick Thurston no cesan de acontecerle compromisos musicales dentro y fuera de la BBC. En 1934, participa en un nuevo lanzamiento: la *Sonata para clarinete y piano* (1934) escrita por el compositor inglés Arnold Bax (1883-1953). Para su composición, Bax se inspira en la destreza y expresividad de Frederick Thurston, aunque es dedicada a un compañero farmacéutico y clarinetista amateur llamado Hugh Prew del equipo de críquet West Country al que el compositor pertenecía. Sin embargo, para su estreno, que tuvo lugar en el LCMC Cowdray Hall el 17 de junio de 1935, contó con la ayuda de Frederick Thurston y la pianista Harriet Cohen. Las críticas del concierto coinciden de la siguiente manera: “a clever and attractive work which was played beautifully by Mr. Frederick Thurston and Miss Harriet Cohen” (King y Bradbury, 2001, p. 7). El *Daily Telegraph* acontece: “The quiet reflective lyricism of the first movement and the contrasting vivacity of the second both suit the instrument to perfection” (King y Bradbury, 2001, p. 7). Durante los meses posteriores al estreno serán continuas las apariciones en la radio con la mencionada pianista en las que se presupone que la obra sería interpretada (*The Scotsman*, 1935).

En el mismo año de la composición de la *Sonata* de Arnold Bax, Alan Frank escribiría la concisa pero ingeniosa *Suite for Two Clarinets*, dedicada a Frederick Thurston y Ralph Clarke, clarinetista copríncipal de la BBC y compañero de numerosos conciertos de cámara retransmitidos por la radio. Frank además de compositor, fue alumno de Charles Draper y de Frederick Thurston durante un período corto de tiempo, pero como compositor fue autodidacta. Se dedicó a la edición y al periodismo musical. Entre otros escritos era conocido por sus artículos informativos en la revista de la BBC *Radio Times*. Alan Frank se convertirá en el marido de la joven y prometedora compositora inglesa Phyllis Tate en 1935, que también intervendrá en la vida de Frederick Thurston en la década de los cuarenta. Frank reaparecerá en 1939 en la vida de Frederick Thurston por motivos muy significativos que se tendrán en consideración posteriormente en el texto. En marzo y abril de 1937 (*The Yorkshire Post*, 1937a; *The Yorkshire Evening Post*, 1937a) la prensa divulga la grabación de la *Suite for Two Clarinets* bajo la interpretación de los dedicatarios con la discográfica Decca. En este disco además de la

suite, Frederick Thurston deleita con el segundo movimiento de la *Sonata para clarinete y piano op.129* de Sir Charles Villiers Stanford llamado *Caoine*.

En 1936, otra obra escrita para clarinete sale a la luz y de nuevo gracias a Frederick Thurston. El compositor Alan Rawsthorne compone *un Concierto para clarinete y cuerdas* dedicado al clarinetista. Thurston estrenará el concierto en febrero de 1937 en el Mercury Theatre bajo la dirección de Iris Lemere y su orquesta, The Lemere Orchestra:

Alan Rawsthorne's Concerto for clarinet and string orchestra was finely played by its dedicatee Frederick Thurston. Like many modern concertos it seems designed more for the players *en masse* than for the behoof of the soloist, but is not without attractive features. (S.A., 1937b, p. 266)

Esta obra está considerada por Geoffrey Thomason como uno de los conciertos ingleses pioneros del s. XX junto con el *Concierto para clarinete* de Sir Villiers Stanford (McCabe, 1999). La primera interpretación por la radio sonará desde St. George Hall el viernes 3 de diciembre de 1937 (*Northern Daily Mail*, 1937b).

También en 1937, Frederick Thurston junto con Robert Murchie, la Orquesta de la BBC y el director de orquesta Charles Munch estrenan el 17 de diciembre en el auditorio de la Broadcast House, la *Serenade for flute, clarinet and strings* del compositor suizo Conrad Beck (ver anexo II, ilustración 47).

Las posibilidades musicales de Jack Thurston eran múltiples. Su maestría interpretativa abarcaba todos los géneros musicales gracias a sus años como solista de la BBC y profesor en el RCM. Como se aprecia, una representación importante de compositores se siente atraída por su manera de tocar, sin embargo no son los únicos. El director de orquesta Sir Henry Wood, le dedica unas palabras de agradecimiento después de uno de los conciertos de la BBC, en el que Frederick Thurston interpreta el solo del primer movimiento de la *Sinfonía n° 1* de Sibelius de una manera sublime, llamando la atención de todos los asistentes y demostrando el control técnico del instrumento (ver anexo III, ilustración 4):

Friday 28<sup>th</sup> 1936. 8 a.m. I feel I must just write you a line to tell you how wonderfully and beautifully you played the opening of Sibelius's First Symphony. Some friends of the composer told me the next day at my R.A.M. Concert at Duke's hall that they had never felt the mood of the Symphony and the first movement in particular so emotionally

portrayed as it was by you in the opening introduction. I thank you! (King y Bradbury, 2001, p. 4)

Durante la primavera de 1937 volverá de nuevo al estudio para grabar unas piezas divertidas para clarinete y piano. Resalta la forma en que el periódico *The Era* expresa claramente: “Frederick Thurston (by permission of the B.B.C.!) has recorded some jolly and gracious clarinet pieces on Decca K858. They range from the ‘Largo and Allegro Giocosa’ of Galuppi to a ‘Truro Maggot’ by Philip Browne” (1937b, p. 8).

Ambas piezas están recogidas en el cd *The Clarinet Historical Recordings II para Clarinet Classics* (1994), siendo Thurston uno de los clarinetistas elegidos para este compendio. El total de obras grabadas por Thurston, acompañado al piano por Myers Foggin son: *A Truro Maggot* de Philip Browne dedicadas al clarinetista, publicadas en 1944 por Hawkes; *Gigue* de Charles Lloyd de la *Suite in Old Style* escrita en 1914, también publicada por Hawkes; y el *Largo* de la *Sonata en la menor op.1 n° 3* y el *Allegro giocoso* de la *Sonata en do mayor op.1 no.1* de Baldassare Galuppi (1706-1785) arregladas por Harold Craxton. La partitura original para violín y piano fue publicada por Schott en 1925 y no para clarinete. Para la grabación se usó una copia para clarinete en la y violín perteneciente a la primera mujer de Frederick Thurston, Eileen King Turner: “The copy of the edition used for this recording in 1937 includes a rather untidy and hastily written part for the A clarinet and a violin part with her King-Turner’s written at the top of the first page” (Bryant, 2004, p. 5, libreto cd).

También este mismo año (1937), junto a la pianista Myers Foggin realizará la grabación de la *Sonata para clarinete y piano en mi bemol op. 120 n° 2*, nuevamente para la discográfica Decca. Según *The Yorkshire Evening Post* (1937b), el clarinetista Frederick Thurston destaca por su admirable control en el fraseo musical. Asimismo, la revista *Music and Letters* expone la siguiente crítica de su interpretación: “Thurston’s playing has great beauty of tone and line, while his reading of the work is of a peculiarly satisfying straightforwardness and simplicity. He is such a good artist that he makes one forget the player in the music, [...]” (Goddard, 1937, p. 444).

Un concierto para clarinete y orquesta interpretado asiduamente por Frederick Thurston como solista y Adrian Boult como director de orquesta es el de Sir Charles Villiers Stanford. El de W.A. Mozart será otro de los conciertos más tocados por el

clarinetista durante su carrera. Gracias al gusto del público por esta pieza, será obra obligada cada año en los famosos Proms celebrados en el Queen's Hall de Londres (ver anexo II, ilustración 48).

En 1937 realizará otra grabación del conocido compositor Arnold Bax. En esta ocasión será el *Noneto* para cuarteto de cuerda, contrabajo, flauta, clarinete, oboe y arpa escrito en 1930. Esta comenzó siendo una sonata para violín y piano (1928) que no se llegó a interpretar, por lo que el compositor la utilizó para cumplir con las exigencias de un encargo. Cuando fue publicada, el compositor la dedicó al hermano fallecido de Harriet Cohen, Eric Verney-Cohen (Hyperion (a), p. web). La única mención a la grabación se encuentra dos años después, en 1939, en la revista *The Musical Quarterly* (Miller, 1939).

### **2.5.5. Método de clarinete de Frederick Thurston**

En 1939 llega su primer trabajo metodológico sobre el clarinete. Alan Frank, conocido por la *Suite for two clarinets*, alumno de clarinete de Frederick Thurston colabora en la realización del método *The Clarinet A Comprehensive method for the Boehm Clarinet by Frederick Thurston and Alan Frank with an Historical Sketch by F. G. Rendall*, publicado por Hawkes and Son Ltd. presentándose de manera novedosa en el entorno musical. Lo más significativo de este trabajo es que está escrito enteramente para el sistema Boehm. Charles Draper profesor de Thurston no escribió ningún método para clarinete, sin embargo, su profesor Henry Lazarus sí. Este mismo año también sale a la luz un tratado para clarinete escrito por el clarinetista y director de orquesta Rudolph Dunbar. En el capítulo IV se tratarán más extensamente los métodos citados.

Poco a poco la posición de la orquesta fue siendo más estricta hacia la aceptación de compromisos musicales fuera de la corporación, cuestión que Frederick Thurston siempre había tenido muy en consideración. No obstante, sorprendentemente los conciertos seguían surgiendo y pudiéndose realizar. En mayo de 1939, Frederick Thurston junto al ya habitual cuarteto colaborador The Griller conceden un concierto en la National Gallery de Londres (*Daily Telegraph*, 11 de mayo de 1939):

The Griller Quartet was joined by Frederick Thurston for a performance of Brahms's clarinet quintet, and to these were added Aubrey Brain, Archie Camden and Victor Watson for Schubert's Octet. This made a perfect programme. – When Mr. Thurston was charming the ear with the Hungarian Rhapsody of Brahms's second movement the curious fact came to mind that it had been necessary, when the work was first played in London, to bring over a Continental clarinetist. Mr. Thurston performance was flawless (King y Bradbury, 2001, p. 5)

En la última temporada de conciertos organizada por la BBC antes de la declaración de la II Guerra Mundial el 3 de septiembre de 1939, se llevó a cabo un gran despliegue de medios musicales: “It was actually a last frenetic celebration before the coming of war; a final token of the explosion of music-making in London during the Thirties” (Kenyon, 1981, p. 151). Se programaron dieciséis conciertos con los siguientes directores invitados: Bruno Walter, Henry Wood, Basil Cameron, Eugene Goossens y Beecham. Boult como director principal de la orquesta dirigiría nueve conciertos en total. La temporada culminaría con el Festival de Música de Londres y la visita de Arturo Toscanini<sup>24</sup>. En esta ocasión concede dirigir seis conciertos interpretando todas las Sinfonías y dos veces la *Misa en re mayor* de Beethoven entre los días 6 y 28 de mayo de 1939. “The King and Queen are to attend to-night's London Musical Festival concert at the Queen's Hall, where the first of a series of Beethoven programmes will be presented by the B.B.C. Symphony Orchestra, conducted by Toscanini” (*The Evening Sentinel*, 1939, p. 9).

Debido a la inestabilidad política y social, Toscanini dudó en viajar a Londres, sin embargo, la organización le garantizó una total tranquilidad y seguridad durante el viaje. La prensa (*Daily Telegraph*) describe así la interpretación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven por Toscanini y la Orquesta de la BBC: “The supremely memorable thing about the evening was the wholeness of the effect of Toscanini's performance – the grasp which made, as never before, the finale the goal and fulfilment of it all” (Kenyon, 1981, p. 153).

---

<sup>24</sup> Esta será la última visita a Londres del director italiano hasta la declaración de la guerra el 3 de septiembre de 1939. Posteriormente, Arturo Toscanini no volverá a pisar tierras inglesas hasta 1952 dirigiendo en el Festival Hall todas las Sinfonías de Brahms.

Con la terminación de la temporada de conciertos y los Proms en 1939, la orquesta experimentó el final de una etapa irrepetible y difícilmente mejorable musicalmente. La despedida de Sir John Reith como director general de la BBC<sup>25</sup> fue un gran cambio para la institución y en concreto, para el comité asesor de música. Sus ideas innovadoras y su compromiso continuo hicieron de la corporación la institución educadora y comunicativa más transcendental del mundo: “whose trenchant support for the cultural content of his network, had done so much to create the exceptionally fertile soil in which the Orchestra flourished in its first decade, [...]” (Kenyon, 1981, p. 145).

A esta valiosa pérdida, se une la llegada inminente de uno de los conflictos bélicos más devastadores del s. XX, la II Guerra Mundial, que hizo tambalear los pilares de la BBC y de su orquesta. El 1 de septiembre de 1939 el sustituto de Sir John Reith y recién nombrado director de la BBC Frederick Ogilvie, se dirigió a la orquesta comunicándoles la suspensión de los próximos conciertos y la preocupación por el futuro de la institución. Al mismo tiempo, como anécdota preocupante las noticias de las nueve de ese mismo día comenzaban con la frase: “This is London” y no “This is the BBC”, como hacía habitualmente. La orquesta hundida y desolada recordaría este preciso momento como uno de los peores vividos (Kenyon, 1981).

## **2.6. La Guerra (1939-1944)**

### **2.6.1. Inicio de la Guerra**

Una vez pronunciadas las palabras devastadoras por parte de Frederick Ogilvie a la BBC SO, decisiones inmediatas fueron llevadas a cabo. Tras la supuesta amenaza de ataques a las grandes ciudades, la BBC SO decide sin demora abandonar Londres y establecerse en Bristol. Esta ciudad al sur de Londres es elegida por su situación y por las facilidades logísticas.

El 2 de septiembre de 1939 fue un día de espera de acontecimientos para todo el país. Sin embargo, la BBC SO ya estaba en camino para su ciudad de acogida y los

---

<sup>25</sup> Sir John Reith decide retirarse de la BBC y comenzar su carrera política en 1938. Su primer puesto fue ocuparse de la presidencia del Imperial Airways.

estudios de Whiteladies Road en Bristol se convirtieron en su nuevo hogar durante los próximos años: “By Monday the whole orchestra was in Bristol as well as the entire Drama, Variety, Religious and Children’s Hour Departments” (Boult, 1974, p. 115). Durante los dos años que duró la estancia en Bristol, Frederick Thurston estuvo hospedado con la familia Stotesbury (ilustración 16).



Ilustración 16: Frederick Thurston y a familia Stotesbury en Bristol durante la Guerra. Colección particular de Colin Bradbury

Por todo el país se emplearon drásticas medidas de emergencia basadas en la evacuación de parte de la población a zonas rurales despegadas de las grandes ciudades y se restringieron los transportes públicos. La complicada situación llevó a las empresas y gerentes musicales a cancelar eventos populares y cerrar por el momento teatros y auditorios (Brand, 2012). Los acontecimientos fueron sucediendo muy lentamente y el primer concierto público aconteció pasados varios meses.

El primer problema que se encontró la BBC al comienzo de la Guerra fue la crítica por parte de la prensa cuestionando la imparcialidad, la improvisada programación y la falta de conciertos retransmitidos durante las primeras semanas de la Guerra. Incluso *The*

*Musical Times* suspende su columna crítica, *Wireless Notes*, sobre las emisiones por la falta de conciertos en antena (BBC (b), p. web).

Una vez que la dirección general de la corporación admite la inadecuada proporción horaria de la música clásica en antena y su necesario aumento diario, la prioridad de actuación consistió en organizar nuevamente, una vez pasado el periodo de emergencia social, la programación de conciertos públicos. A partir de noviembre, los conciertos continuaron procurando la máxima normalidad posible. Incuestionable era la falta de representación extranjera de solistas y directores de orquesta. El 1 de noviembre de 1939 la orquesta volvería a interpretar obras de Vaughan Williams y un concierto de piano con la solista Myra Hess en Colston Hall (Bristol). Myra Hess jugará un papel importantísimo en la organización de conciertos en la National Gallery de Londres donde Frederick Thurston participará asiduamente con grupos de cámara. En este mismo mes, Henry Wood dirigirá su primer concierto después de la cancelación inesperada de los Proms y Thurston reaparece nuevamente como solista dirigido por Sir Hamilton Harty y la BBC (*Norfolk and Suffolk Journal and Diss Express*, 1938; *Herald & Express*, 1939). La música de cámara también continuó siendo una baza importantísima para la BBC durante este período incierto, con la que Frederick Thurston colaborará reiteradamente.

Otro de los problemas que la orquesta tuvo que afrontar durante los comienzos de la guerra fue la reducción de su plantilla (Boult, 1974). Las necesidades bélicas obligaron a la institución a prescindir de un porcentaje alto de músicos para ser mandados a la Guerra. Para Boult se convirtió en su peor tarea desde los inicios de la orquesta. “It was a dreadful task – we felt as if those young men were dead already” (Boult, 1974, p. 114).

Por otro orden, los cambios en el repertorio y la disponibilidad horaria musical de los conciertos interpretados por la orquesta fueron notados por la prensa y la sociedad en general: “Music was beginning to re-establish itself in the national consciousness” (Kenyon, 1981, p. 160). De hecho, se creó otra emisora dedicada especialmente a las tropas llamada *The Forces Programme*, que concedió su primera aparición en antena en febrero de 1940. También, la principal emisora sustituyó su nombre por el de *The Home Service*: “This showcased variety artists who could appease homesickness and induce a cheerful outlook” (Brand 2012, p. 160).



Boult consiguió mantener las retransmisiones de los miércoles de ocho a nueve de la noche y los conciertos de los domingos de dos y media a tres y media. Además, introdujo en la programación nacional un espacio los lunes y los viernes por la tarde dedicado únicamente a sinfonías clásicas (Kenyon, 1981). Por otro lado, la orquesta comenzaría a visitar las ciudades cercanas a Bristol.

Durante los primeros meses de 1940 la vida musical en Inglaterra, y especialmente en Londres, fue muy insatisfactoria para los músicos y los seguidores radiofónicos. Beecham anuncia la inestabilidad económica de su orquesta y la cercana disolución de la misma. Gracias a varios empresarios se crean fundaciones privadas como la Pilgrim Trust y la Carnegie Trust para colaborar con la causa. Además, se funda el Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), que no solo dedicará su esfuerzo a promocionar conciertos durante la Guerra, sino también durante el período de postguerra. Con el creciente movimiento musical, la sociedad esperaba la decisión de la BBC de ocuparse de nuevo de los Proms para la próxima temporada. Empero la situación de la BBC con la orquesta en Bristol imposibilitó la organización del importante festival. Esta decisión, como era de esperar, trajo tensiones entre Sir Henry Wood y la BBC. Finalmente, los Proms se llevaron a cabo con Wood al frente de la LSO.

A pesar de la continua incomodidad vivida por la BBC, Frederick Thurston continuaba con conciertos y sus clases como profesor titular en el RCM. En 1940, le llega un nuevo proyecto gracias al compositor inglés Gordon Jacob. Siguiendo la saga de Mozart, Weber, Brahms y Bliss, Gordon Jacob pasará a formar parte de la lista compositores que escribieron un quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda. Aunque la composición fue escrita en 1940 no será posible escucharla hasta el 28 de abril de 1943 en el Wigmore Hall de Londres, concierto organizado por B&H (Gordon Jacob, p. web) y hasta el 22 de junio del mismo año por la radio a cargo de los mismos intérpretes (*Belfast News-Letter*, 1943). Gordon Jacob dedica el quinteto a Frederick Thurston y al cuarteto The Griller, quienes estrenarán la obra: “a brilliant work making great demand on the virtuosity of the performers. [...] Both works (Britten y Jacob) aroused enthusiasm at the Wigmore Hall, some of it due to the performers, the clarinetist being Frederick Thurston” (*Liverpool Daily Post*, 1943, p. 2).

En junio de 1940 los bombardeos aéreos comenzaron en Inglaterra y el 29 de junio sucedió el primer ataque a la ciudad de Bristol. Durante ese año se contaron alrededor de unos doscientos (*Western Daily Press and Bristol Mirror*, 1940a). Para la BBC SO el día a día cada vez se hacía más complicado y las grabaciones para la radio cambiaron su hora habitual a medio día, ya que los bombardeos ocurrían normalmente por la noche. Según Boulton (1974) grababan por la tarde y los músicos volvían a sus casas dejando a los valientes técnicos para reproducir el concierto posteriormente en antena. Por otro lado, las grabaciones no se caracterizaban por tener una buena calidad. La gran mayoría de los músicos las escuchaban desde sus refugios sintiéndose en ocasiones avergonzados por este motivo.

Mientras tanto, en estos meses de inestabilidad, Thurston escribe su primer artículo para la revista *Woodwind Yearbook* llamado *Clarinet Tone* (1940-1941). Con esta publicación continúa con su aportación al estudio del instrumento y en concreto sobre el desarrollo técnico de la sonoridad.

Esta situación de insatisfacción y peligro por los bombardeos hacían cuestionar la viabilidad de Bristol como lugar factible para el departamento de música: “Life became increasingly difficult for the Orchestra: helmets had to be worn when walking home from the studio, and as the raids increased it became progressively more difficult to justify moving about at night” (Kenyon, 1981, p. 166).

Durante la estancia en Bristol la orquesta vivió una de sus peores tragedias. El solista de contrabajo Albert Cockerill y su mujer murieron en su apartamento tras un ataque aéreo a la ciudad.

La nueva temporada sinfónica 1940-1941 comienza en octubre en el Colston Hall de Bristol. A partir del 2 de octubre el ciclo sinfónico estará compuesto por series de conciertos de mediodía dedicados a Mozart con Arthur Catterall al frente y con los de tarde dirigidos por Wood, Harty y Raybould (ver anexo II, ilustraciones 49-50):

Mr. Thurston (principal clarinetist of the B.B.C. Orchestra) distinguished himself in the second and third movements from the Clarinet Concerto in A, whose limpid and sometimes plaintive grace invests it with a character denied to the superficial display concerto, a type of composition from which this particular work is far removed. Mr. Thurston's phrasing

and tone control were the equal of his agility, [...] (*Western Daily Press and Bristol Mirror*, 1941, p. 6)

En definitiva, los bombardeos de la noche del 24 de noviembre de 1940 en Bristol pusieron el punto y final a la estancia de la orquesta en esta querida ciudad. Los conciertos de tarde fueron cancelados y en 1941, la BBC toma la decisión de abandonar Bristol con la preocupación de buscar una ciudad que alojara a más de doscientas cincuenta personas.

Además de con la BBC SO en los conciertos matutinos, Frederick Thurston interpretará el *Concierto para clarinete y orquesta en la mayor* de W.A. Mozart con la Birmingham Symphony Orchestra en 1942 (*The Birmingham Post*, 1942; *Birmingham Gazette*, 1942): “The clarinet soloist in the Concerto was Frederick Thurston, a player able to meet all its technical needs and at the same time a sensitive interpreter of congenial and delightful music” (*The Birmingham Mail*, 1942, p. 3).

Frederick Thurston interpretará continuamente el concierto de W.A. Mozart hasta la finalización de la Guerra. El porqué de la continua utilización de este concierto durante la guerra es inexplicable. Sin embargo, tras los éxitos permanentes y las palabras de admiración hacia el clarinetista y su superioridad interpretativa expresada por parte de todos los críticos de los periódicos son motivos de respuesta. Durante los últimos días de estancia en Bristol, la orquesta organiza un concurso para la selección del programa a interpretar en el último concierto de mediodía, quedando entre las elegidas por mayor número de votos el *Concierto para clarinete y orquesta* de Mozart: “The selection may have interest as an indication of wartime taste: Wood’s arrangement of the “Purcell” Trumpet Voluntary, Mozart’s Clarinet Concerto, Tchaikovsky’s *Romeo and Juliet*, and Ravel’s *Bolero*” (Kenyon, 1981, p. 169).

### **2.6.2. Despedida de Bristol y llegada a Bedford**

Para la orquesta fue muy difícil dejar Bristol. A finales de julio de 1941 la BBC SO abandona la ciudad dejando un vacío musical inigualable. “We were very sad to leave Bristol. We had all made good friends; it was in every way a delightful city, and we had splendid audiences there” (Boult, 1974, p. 119).

El departamento de música y la orquesta se traslada a Bedford. Las autoridades conceden el edificio Corn Exchange para ser utilizado como estudio y para la realización permanente de conciertos y retransmisiones. Cuando este estaba ocupado, la orquesta se trasladaba al Great Hall de la escuela de Bedford.

This place with its wooden galleries made fine sound-box, and the school authorities were most co-operative, only asking that the boys might have access to the galleries, while we often had several hundred troops, American and our own, on the floor. (Boult, 1974, p. 120)

La orquesta al completo se establece en Bedford en agosto de 1941 concediendo su primer concierto informal el 6 de este mes y comenzando la programación oficial el 17 de septiembre. Al mismo tiempo, los Proms tienen lugar en Londres en el que será su nuevo hogar hasta la actualidad, el Royal Albert Hall, debido a que el Queen's Hall es demolido por una bomba el 11 de mayo de 1941 (Kenyon, 1981).

Para la próxima temporada de conciertos, la orquesta se encuentra con varias dificultades añadidas. Los continuos viajes a las ciudades cercanas y las continuas visitas de tropas hacen imposible mantener el estándar siempre deseado y a esto se le une la falta de personal requerido para la guerra. Por ello, el director del departamento de música pide a las autoridades no utilizar músicos de la orquesta para la Guerra. Las continuas complicaciones de las emisiones de radio hacen que el departamento de música cambie y se renueve y que las funciones de Boult de director musical y artístico se repartan. Por ello, se nombra como nuevo director artístico al compositor Arthur Bliss<sup>26</sup> en abril de 1942. En enero de ese mismo año, el director general de la BBC Frederick Ogilvie decide terminar su no bien vista corta trayectoria de la BBC y cede el puesto a R.W. Foot y a Sir Cecil Graves.

A pesar de las continuas complicaciones sucedidas, la descentralización musical de las grandes ciudades, con la interpretación de las orquestas sinfónicas, grupos de cámara y otros eventos musicales organizados en las pequeñas ciudades de acogida, hizo que la apreciación por la música clásica y otros estilos musicales fuera una realidad: "For thousands of people not actually in the fighting services the period from 1940 to 1945

---

<sup>26</sup> Compositor inglés mencionado anteriormente del que Thurston realizó los estrenos de sus obras: *Two Nursery Rhymes*, *Andante Tranquilo e Legato* y el *Quinteto*.

was full of novelty and interest” (Brand, 2012, p. 161). Los tours se cancelaron pero las visitas a las ciudades convergentes fueron continuas. Entre otras fueron Oxford, Cambridge, Portsmouth, Leicester y Nottingham. Destacaron las visitas a los servicios militares de las tropas americanas y las fuerzas aéreas inglesas. En todas ellas la audiencia se comportó extraordinariamente.

Además de conciertos sinfónicos en las ciudades cercanas, también se organizaban conciertos de cámara en los que Frederick Thurston era un incesante intérprete. Muchas de estas series de conciertos fueron apoyadas por instituciones y empresas dedicadas al negocio de la producción musical donde destaca B&H:

B&H was clearly involved in efforts to sustain musical performances during the war, as at the end of the 1941-2 season a series of London concerts was promoted under the patronage of the Allied Governments and the British Council by the Royal Philharmonic Society in collaboration with the BBC, the London Symphony Orchestra and Boosey & Hawkes. (Brand, 2012, p. 161)

Entre los artistas inolvidables que visitaron Bedford durante estos primeros meses estuvo el joven Yehudi Menuhin. El extraordinario violinista concedió para las tropas americanas la primera interpretación en Inglaterra del *Concierto para violín y orquesta* de Béla Bartók. Según Boult (1974) los ensayos fueron inolvidables.

Estos conciertos y las mencionadas emisiones fueron fundamentales para un porcentaje alto de los que han sido los grandes clarinetistas de la segunda mitad del s. XX. Entre ellos, Gervase de Peyer<sup>27</sup>. Su familia y él tuvieron que ser evacuados de Londres. Se instalaron en Reading, una ciudad próxima a la capital. De Peyer, recuerda que en 1942 asistió a la serie de conciertos organizados en el Reading Town Hall. El programa a interpretar fue el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda* de Johannes Brahms interpretado por Frederick Thurston y el cuarteto Griller.

En esta ocasión, el joven clarinetista tuvo la fortuna de ser escuchado por Thurston, quien le ofreció estudiar con él en el RCM. De Peyer (2001) también nombra a Dame Myra Hess, Solomon, Leon Goossens, entre otros artistas de renombre que participaron en la serie de conciertos del Town Hall de Reading. Una situación parecida

---

<sup>27</sup> Muere el 4 de febrero de 2017.

le ocurrió a Thea King, convirtiéndose en su esposa en la siguiente década. Neil Black, famoso oboísta cuenta su experiencia de estos conciertos de manera entrañable:

Oh yes, it was. I had actually heard a concert at school. Now, I was at the school that invented that game of rugby football. In fact was the Rugby School. And, Frederick Thurston came down to play to us and gave us a wonderful recital, and there was a tremendous applause. But at the end, he said: "I should have told you something at the beginning of this, the clarinet is actually an awful easily instrument. He said: "even my pianist can play it". So the pianist who I hardly notice then, went off and got a clarinet and they played the Poulenc Sonata for two clarinets I think the fast last movement (very fast, anyway). (Laugh). It was brilliant! And that was the first time I heard my friend Thea King (Laugh). So, I would never forgot that recital. And when heard that when I went to the NYO, I would have him as a teacher. I was absolutely thrilled! (N. Black, comunicación personal, 29 de enero de 2015, anexo I)

El nuevo director musical de la BBC y compositor de renombre Arthur Bliss, mencionado anteriormente por dedicar a Frederick Thurston y al cuarteto The Griller su *Quinteto para clarinete*, tenía la certera convicción de apoyar a los compositores ingleses. Bliss expresaba en 1942: "No other country in the world can show a finer school of composers than this country and naturally our audiences want to hear their works" (Kenyon, 1981, p. 176). A partir de este momento, se intentó incorporar música inglesa en todos los conciertos programados, causando esporádicamente cierta inestabilidad en los programas. Entre los compositores más oídos se encuentran: Roussel, Walton, Busoni, Rawsthorne, Vaughan William, Bax y el mismo Bliss: "Bliss helped British composers by a large number of commissions, some of which were played by chamber-sized BBC groups" (Kenyon, 1981, p. 182).

También durante 1942, se comenzaron a organizar conciertos benéficos a los que Frederick Thurston nunca faltaba. En el programa se incluirá la *Sonata para clarinete* de Arnold Bax celebrado en el High School de Bedford (*The Bedfordshire Times and Standard*, 1942). Kenyon también menciona estos conciertos en su libro (1981) y realiza la supremacía de los programas.

El 23 de septiembre de este año, comienza la segunda temporada de la serie de conciertos de música contemporánea organizada por B&H en el Wigmore Hall de Londres. Por primera vez, Frederick Thurston interpretará en Inglaterra, junto con Eda

Kersey (violín) e Ilona Kabos los *Contrasts* de Béla Bartók. En la segunda parte del concierto, Frederick Thurston será acompañado por el cuarteto The Griller para tocar el conocido *Quinteto para clarinete* de Arthur Bliss:

Another novelty consisted of three “contrasts” for violin, clarinet, and piano by Béla Bartók, whom report credits with having taken the lead in “free Hungarian” movement in U.S.A. There is an impish side to his musical make-up, and in the third of these pieces he gives it full play. He never fails to be interesting, but this little suite leaves the impression that it is a minor work of a great composer. [...] Bliss’s clarinet quintet, which is about ten years old, and one of his best chamber works. (Liverpool Daily Post, 1942b, p. 2)

También durante este año la orquesta vuelve a los Proms. Aunque había riesgos de ataques aéreos, los seguidores “Promenaders” expresaban: “we don’t care whether we’re killed at home or in the Albert Hall” (Boult, 1974, p. 123). El acercamiento entre la BBC y Sir Henry Wood perpetúa un convenio con este festival. Además, se acuerda el nombre con el que será denominado este evento de por vida: “Henry Wood Promenade Concerts”. Henry Wood compartirá tarima con Basil Cameron y Adrian Boult para la dirección de los futuros conciertos. Esta situación continuaría sin cambios hasta la triste muerte de Henry Wood en agosto de 1944, coincidiendo con su setenta y cinco cumpleaños y el aniversario de los Proms (*Belfast News-Letter*, 1944). Para la vida musical en Londres y para la BBC SO en concreto, Henry Wood deja un vacío incuestionable. La BBC siempre recordará su apoyo incondicional a las retransmisiones radiofónicas. Kenyon afirmaba: “He was the ideal combination of the populariser and the educator: at the Proms, he would prove almost impossible to replace” (1981, p. 189) (ver anexo II, ilustración 51).

Durante la temporada 1942-1943, la BBC SO participa con el festival organizado por la Entertainments National Service Association. La ENSA ocupaba del entretenimiento de las fuerzas armadas inglesas durante la II Guerra Mundial.

Music, popular and classical, live and recorded, filled hour after hour, a banal yet comforting presence in millions of home. The government and the BBC collaborated in certain quasi-scientific attempts to use music to raise morale and productivity. By 1944 the programme was being heard in over 8,000 factories with a total workforce of more than 4.5 million. (Crisell, 2002, p. 63)

Vinculado a esta organización aparece la figura de Walter Legge (1906-1979), pionero en el mundo de las discográficas, empresario y cazatalentos para la discográfica EMI. Entre tanto, la ENSA le propone ocuparse durante el conflicto bélico de la promoción de conciertos sinfónicos para las tropas aliadas, fuerzas armadas y a los trabajadores de las empresas bélicas. Legge acepta, entre otras cuestiones, por la pobre y ahogada situación discográfica vivida en el país durante estos años.

It was Beecham apparently who got Walter his ENSA assignment. Walter's deplorably bad eyes had automatically eliminated him for any Army or Navy duty. His idea of the music British troops should be served was typical. Never mind that one was fighting the Germans, the armed forces had to get a diet of Wagner, Strauss, Beethoven, Brahms and Mozart. To keep things balances: one Elgar. No wonder he never got an order from the British Empire! (Schwarzkopf, 1982, p. 62)

En enero de 1943 organiza con la BBC el Festival de Beethoven de una semana de duración. El evento tuvo lugar cerca de los enormes campamentos Royal Naval Barracks en Portsmouth. Fueron un total de seis conciertos dirigidos por Sir Adrian Boult con una audiencia total de veinte mil personas (Schwarzkopf, 1982).

I kept three orchestras, the Liverpool Philharmonic, The City of Birmingham, and the Hallé, busily occupied with these concerts as well as dividing up the work nearer London between the London orchestras. The range of the programmes was extraordinary as the willingness of soloists to travel in great discomfort and often danger. (Schwarzkopf, 1982, pp. 60-61)

El acercamiento de Legge a la BBC se llevó con cautela. Las ambiciones del productor discográfico le hicieron entablar un acercamiento con la orquesta y la organización de numerosos conciertos para el futuro.

Mientras tanto, Frederick Thurston comienza a cambiar el rumbo de su trayectoria como clarinetista. Ahora más que nunca Jack Thurston (como es conocido) demuestra claramente un apoyo incondicional a la música inglesa para clarinete y, en general, a toda la escrita para su instrumento. La vivencia musical como solista de la BBC durante veinte años, le permitió conocer repertorio, compositores de renombre y directores, no solo nacionales sino también internacionales, haciéndole un experto en la materia.

A finales de 1942 interpreta el *Concertino para clarinete* de Busoni, aunque en el periódico es presentado como concierto. Semanas más tarde se le escuchará la *Sonata*



*para clarinete y piano* de Roger Fiske. La sonata fue escrita en marzo de 1941 y el compositor la dedica a Jack Thurston. El estreno se produjo de manera privada a cargo de Thurston al clarinete y el propio compositor al piano. Según la viuda del compositor, Frederick Thurston rechazó una interpretación pública. Sin embargo, como demuestran los periódicos a comienzos de 1943 será interpretada en la serie de conciertos de mediodía en el Corn Exchange de Bedford. En este mismo concierto Frederick Thurston interpretará la obra ya grabada y escrita para él *A Truro Maggot* de Philip Browne en 1937. Además, la página web de la BBC registra el 5 de enero de 1943 un recital para clarinete y piano del que se deduce por la presencia del compositor Roger Fiske que también se interpretó su obra (BBC (d), p. web).

Curiosamente, en la Tesis del Dr. Spencer Simpson Pitfield (2000) la obra de Fiske está datada en 1944, fecha que es errónea ya que tanto el manuscrito, como en el periódico *The Bedfordshire Times and Bedfordshire Standard* (1943) y la página web de la BBC (2017d) la localizan en enero de 1943.

Entre junio y diciembre de este mismo año (1943), John Ireland escribe *Fantasy-Sonata* para clarinete y piano y la dedica a Frederick Thurston después de preguntarle si le gustaría ser el dedicatario de la misma:

If you find you really like the work, I shall be happy to dedicate it to you, as it is your playing which led me to write for your instrument. And I have heard some good clarinet playing - Mühlfeld in my early days made a sensation here, and in his time Charlie Draper was remarkable. So I am in a position to appreciate your playing and what it means to music. (King y Bradbury, 2001, p. 11)

*Fantasy Sonata* está considerada una de las obras maestras del s. XX del repertorio clarinetístico inglés. Según Andrew Smith (1987), Sidney Fell, alumno de Frederick Thurston, fue el primero en tocar la parte de clarinete mientras que Thurston e Ireland lo escuchaban para una posible revisión. Gervase de Peyer asistió al primer estreno privado de la obra. En él, sus dos profesores del RCM, Frederick Thurston, clarinete y Arthur Alexander, al piano, fueron los intérpretes. El acontecimiento tuvo lugar en un estudio en Notting Hill Gate de Londres en presencia del compositor. El estreno oficial público de la obra aconteció unos días más tarde en el Wigmore Hall de Londres en enero de 1944. El concierto pertenecía a la serie de música contemporánea organizada por B&H (ver

anexo II, ilustración 52). En esta ocasión Frederick Thurston estuvo acompañado por Kendall Taylor al piano. Al mes siguiente, sería emitido por primera vez en antena con Thurston al clarinete e Ireland al piano.

A pesar del éxito que el clarinete como instrumento en sí estaba obteniendo, los críticos todavía no se acostumbraban a oírlo en conjunción con el piano como instrumento principal. Scott Goddard lo expresa de la siguiente manera: “I have never heard these two instruments so satisfactorily combine, nor did I imagine they could be persuaded (by a mixture of tact and daring) to form such an exiting ensemble” (King y Bradbury, 2001, p. 7). Al mismo tiempo, Frederick Thurston seguía participando en los conciertos de música de cámara organizados para las tropas inglesas en Corn Exchange Bedford (*Bedfordshire Times and Standard*, 1944c).

Anteriormente, en la década de los años treinta, el musicólogo Peter Gradenwitz descubre en una biblioteca de Berlín un concierto para clarinete y orquesta de cuerda de Stamitz. Sin haber podido averiguar la relación precisa entre el musicólogo y el clarinetista inglés, Gradenwitz dedica la reedición del concierto a Frederick Thurston, quien tendrá el honor de interpretar este nuevo pero antiguo concierto en si bemol mayor.

Obviously, Thurston was in touch with Peter Gradenwitz probably after he published his article "The Beginning of Clarinet Literature: Notes on a Clarinet Concerto by Joh. Stamitz," [...]. No doubt, he received a copy of the concerto from Gradenwitz and wrote him that he would be performing the work with a string quartet. (A. Rice, comunicación personal, 8 de Agosto de 2017)

Igualmente, el periódico australiano *The News* (1951) afirma que el estreno del concierto por parte de Thurston tiene lugar en 1936: “It is thought to have been written between 1750 and 1757. Following the difficult task of re-scoring and editing. It was given its first performance in London in 1936, with Frederick Thurston as soloist” (*The News*, 1951, p. 4).

Sin embargo, en los periódicos ingleses no aparece noticia alguna de esta interpretación hasta junio de 1944 (*Bedfordshire Times and Standard*, 1944e): “Frederick Thurston, [...] gave us an interpretation which lacked no single smallest detail of perfection” (*Bedfordshire Times and Standard*, 1944f, p. 8).

### 2.6.3. Final de la Guerra y despedida de Thurston

Al mismo tiempo en la BBC, Arthur Bliss decide dejar su puesto de director artístico para dedicarle más tiempo a su familia y a la composición, siendo sustituido por Victor Hely-Hutchinson. A Hely-Hutchinson se le recuerda por las numerosas apariciones en antena durante los años veinte acompañando al piano a Frederick Thurston.

A finales de año y principios de 1945, la victoria de las tropas aliadas era inminente. La mayoría de los departamentos de la BBC iniciaron su regreso a la capital, salvo el departamento de música y la orquesta. Esta situación causó mucha tirantez entre la orquesta y la dirección general de la corporación. Las protestas comenzaron y mientras tanto, los conciertos continuaron en Bedford. La presencia de solistas y directores internacionales comenzaba a ser de nuevo una realidad y la superioridad interpretativa del clarinetista seguía siendo muy comentada en los medios de comunicación:

The final work was the gay, elemental, and easy-to-hear “Dances of Galanta” by Kodaly. Frederick Thurston’s clarinet led the orchestra into a series of abandoned dances which, while brilliantly orchestrated, were still simple and primitive. After a flourish of cadenzas, he stated the lyrical phrases which melted into exotic revels and frenzied gaiety: and we cannot conceive of a happier finish to a memorable concert. (*Bedfordshire Times and Standard*, 1945, p. 7)

Las tensiones entre la directiva y los solistas de la orquesta (entre ellos Frederick Thurston) fueron aumentando. La concesión de permisos para los compromisos fuera de la corporación para los destacados artistas cada vez resultaba más complicada. En octubre de 1944, una situación de estas características le sucede al clarinetista inglés, en la que se le niega el permiso solicitado para un concierto externo a la corporación. La situación se agrava aún más cuando la negativa al evento se da a pocos días del mismo, siendo muy difícil la búsqueda de una solución (ver anexo III, ilustración 5): “The situation is especially poignant in that the engagement was on October 28th and the letter was written on October 21st, only a week before” (King y Bradbury, 2001, p. 8).

El 30 de abril de 1945, Hitler se suicida. Y una semana después, todas las tropas alemanas repartidas por Europa se rinden. El 8 de mayo de 1945 se declara la Paz. Sin embargo, simbólicamente, el final de la Guerra no llega a la BBC hasta el 27 de junio de

1945, cuando la orquesta concede junto con el solista internacional Pablo Casals en el Albert Hall de Londres uno de los conciertos más importantes de su historia.

He gave unforgettable performances of the Schumann and Elgar Concertos. The BBC Symphony Orchestra, with an international soloist, playing in London to a crowded hall, felt that its life was back to normal. Yet that life was to change greatly in the following years. (Kenyon, 1981, p. 191)

#### **2.6.4. Regreso de la orquesta (1945-1946): periodo de inestabilidad**

Ante la finalización de la Guerra, Boult esperaba otra respuesta por parte de la directiva general de la BBC en relación a la orquesta. Su experiencia, le animaba a salir en antena e interpretar las grandes piezas clásicas como ocurría en otros países desde el primer día de la declaración de Paz. Sin embargo, no fue así: “On the VE-Day and the day after, not a note played by the BBC Symphony Orchestra was broadcast” (Kennedy, 1983, p. 202). Boult no pudo contenerse ante esta situación y escribió una carta a Hely-Hutchinson (director artístico) planteándole su opinión:

A number of things have cropped up in V-Week which make it very clear to me that at any rate some people in the upper reaches of the BBC simply do not understand what the orchestra is and what it stands for. (Kennedy, 1987, p. 202)

Después del día de la Victoria, Hely-Hutchinson visitó Bedford para concretar el regreso de la BBC SO a Londres. Posteriormente, en Corn Exchange el 22 de mayo, Boult comunica a los músicos la decisión tomada, que produjo un enfado unánime por parte de la orquesta: “we definitely refuse to come back to Bedford after the Proms.” Frederick Thurston asked why other BBC orchestras, like the Variety, always got what they wanted while the Symphony Orchestra had to put up with everything” (Kennedy, 1983, p. 202). Thurston fue uno de los primeros componentes en oponerse a esta decisión. Otros músicos se quejaron de las malas condiciones de salubridad de Bedford. Boult apoyó la opinión de los músicos y la transmitió a la directiva de la BBC. A pesar de todos los inconvenientes, Frederick Thurston seguía siendo muy solicitado como solista de la BBC. Su éxito era constante (ver anexo II, ilustraciones 53-54).

1945, at the end of the war, the BBC, the head of sound broadcasting there, there was a man called Lindsay Wellington, head of Programme, the orchestra was in Bedford. And instead of bringing the Orchestra back from Bedford to London straight away, and restoring the pre-war conditions, he tried to keep them in Bedford. The salaries stayed the same, that there were very good before the war, but after the war of course there weren't very good. And the freelance world started to flourish, the Philharmonia Orchestra started. And the BBC, nearly all the principal left. (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I)

La realidad presente era muy diferente a la de los años treinta. La nueva directiva utilizaba a la orquesta para la interpretación de seis programas diferentes a la semana sin importar la calidad de la interpretación sino la cantidad de horas en antena, comportamiento contrario a los principios creados por Reith y la lucha constante de Boult por una orquesta de nivel equiparable a las de Europa. Con el aumento de trabajo, los salarios no aumentaron, todo lo contrario, se equipararon a los de fuera de la corporación.

El regreso de la orquesta a Londres sucedió el 24 de septiembre de 1945 después de muchas controversias con el nuevo director general William Haley. En la despedida, se organizó un concierto inolvidable de agradecimiento para los habitantes de Bedford (*Bedfordshire Times & Standard*, 1945). Para este acontecimiento tan señalado se programó el *Concierto para clarinete y orquesta* de W. A. Mozart:

Frederick Thurston, who played the Mozart Clarinet Concerto in A. The *Andante* is one of the most lovely tunes in existence, and Frederick Thurston endowed its broad flowing outlines with an exquisite graciousness. The scintillating wizardry of the Rondo showed him to be a technician of the same high standard that pervades his sensitive musicianship. (*Bedfordshire Times & Standard*, 1945, p. 5)

Tras la culminación del conflicto bélico, Thurston escribe a la BBC sincerándose con la corporación acerca de sus propósitos musicales y su situación profesional. Por ello, envía una carta narrando sus intenciones de dejar la orquesta sinfónica (ver anexo III, ilustración 6):

### 2.6.5. Philharmonia y Walter Legge

El importante productor discográfico Walter Legge, conocido por la promoción de conciertos sinfónicos durante la guerra, llevó a cabo uno de los mayores acontecimientos del año en la vida musical de Londres, la creación de una nueva orquesta llamada Philharmonia (Kenyon, 1981). Su propósito era aunar los grandes solistas del momento y construir una orquesta para la grabación de discos con el apoyo de la discográfica Gramophone Company. La primera aparición de la orquesta tuvo lugar en el Kingsway Hall el 27 de octubre de 1945 bajo la dirección de Beecham. Para la ocasión, el director de orquesta no accedió a ser pagado, solo pidió a cambio una caja de puros. Legge, gerente y fundador de la orquesta, le propuso ser el director principal pero sin ningún derecho sobre la gerencia, a lo que Beecham se negó. La Philharmonia se fue convirtiendo en una de las mejores orquestas del país que trabajó con directores de la talla de Herbert von Karajan y Toscanini<sup>28</sup>. Beecham, ante este entramado, decidió crear otra orquesta, a la que llamaría Royal Philharmonic.

Para la BBC y en concreto el departamento de música, todas estas nuevas tendencias se convirtieron en un riesgo vital. Fuera de la corporación, existía un movimiento musical novedoso y mejor pagado. Hely-Hutchinson expone en una carta dirigida a la dirección general, la peligrosa situación en la que se encontraba la orquesta:

“Indeed, outside organisations have already angled for some of the most distinguished players...” [...]. A very large majority of them are real experts who if they left the BBC orchestra tomorrow could find elsewhere employment at least equally lucrative though not so secure, dignified or congenial...the threat – if it can be so described- is not an empty one, and the individuals concerned are perfectly able to put it into effect”. (Kenyon, 1981, pp. 194-195)

Las reuniones entre el director del departamento musical (Hely-Hutchinson) y la nueva dirección general, a la que Boult cuestionaba después de la declaración de Paz, no llegaban a ningún acuerdo. Mientras tanto, los solistas de renombre, entre ellos Frederick Thurston, tenían claro que sus días en la BBC SO estaban contados. A estas desagradables cuestiones se le une la desgracia familiar del fallecimiento de su madre: “Mr. Thurston’s

---

<sup>28</sup> La BBC SO y la Philharmonia fueron las dos únicas orquestas que el director italiano aceptó dirigir en Inglaterra hasta el momento.

mother died in Cheltenham in the early part of this year” (*Gloucestershire Echo*, 1946, p. 3).

No es hasta marzo de 1946 cuando se comienza a fijar criterios comunes entre el departamento musical y la corporación, pero a pesar de ello, ya fue tarde. El veintisiete por cierto de la plantilla había cambiado, de los cuales la gran mayoría eran los solistas más sobresalientes.

El bajo estándar de la orquesta cada vez fue más evidente y, fundamentalmente, esto se debió a la pérdida de sus mejores músicos. En la corporación intentaban buscar otras razones como la elección de directores de orquesta y las demandas de las emisiones en antena. No obstante, Richard Pratt, muy cercano a su jubilación como gerente de la orquesta, compartió un documento en el que manifestaba la pérdida de los músicos más importantes durante el último año, entre ellos: “Principal Clarinet: Frederick Thurston”. (Kenyon, 1981, p. 203). Jack Thurston deja la BBC el 27 de junio de 1946.

In its first fifteen years, the BBC’s enlightened music policy profoundly affected musical life in Britain. It played an enormous part in making it possible for everyone, wherever they lived, to hear an extraordinarily eclectic repertoire, thereby creating an audience for music throughout Britain that barely existed previously. (Tschaikov, 2009, p. 20)

## **2.7. Frederick Thurston: últimos años (1946- 1953)**

### **2.7.1. “Freelancing”: 1946-1948**

“I have left,” Mr. Thurston said, “to be free to accept a wider variety of engagements than has hitherto been possible. While I still hope to have the pleasure of playing with orchestras, I would like to have more time to perform the works that composers like Bax, Bliss and Ireland have been kind enough to write for my instrument, and to give more attention to my teaching, both privately and at the Royal College.” (*Musical Mail*, 1946, s.p., colección particular de Colin Bradbury)

Con estas palabras, Frederick Thurston comunica a la prensa la decisión de seguir su carrera profesional por cuenta propia. Él sabía que su aportación a la BBC SO había terminado y consideraba que externo a la institución conseguiría realizarse en mayor medida como músico y clarinetista, situación que llevaba reivindicando desde unos años

atrás con la orquesta. Boult, tras su despedida le escribe una carta personal de agradecimiento por sus servicios prestados a la BBC (ver anexo III, ilustración 7).

El final de los años cuarenta fue muy intenso con respecto a la interpretación de nuevas obras inglesas escritas para clarinete, su aportación a la pedagogía del instrumento y numerosas apariciones como solista y con grupos de cámara (ver anexo II, ilustraciones 55-57). Entre todas, destaca el concierto llevado a cabo el 17 de octubre de 1946 junto al director Dr. Haas (con el que en años posteriores colaborará en otros proyectos musicales) interpretando obras de C.P.E. Bach y el *Divertimento en si bemol para dos clarinetes y fagot* de W. A. Mozart. En este proyecto Sidney Fell, alumno de Thurston, colaborará como segundo clarinete (*Western Daily Press and Bristol Mirror*, 1946).

También por estas fechas, salen a la luz tres volúmenes llamados *Passage Studies* escritos por Frederick Thurston, que son una recopilación de extractos orquestales y pequeñas piezas de otros instrumentos transcritos para el clarinete de dificultad progresiva. Estos volúmenes de estudios siguen siendo utilizados en la actualidad.

Además, en diciembre de 1946, pocos meses después de dejar su puesto en la Orquesta, escribe para *The Penguin Music Magazine* -revista musical de la postguerra- *The Orchestra looks at the audience*. Este artículo demuestra una mentalidad musical muy avanzada para los tiempos en los que vivía. En él, reflexiona sobre el rol del músico en relación con el público y recíprocamente.

Curiosamente, meses más tarde de su partida de la BBC, la corporación se vuelve a poner en contacto con Thurston para ofrecerle de nuevo la plaza de clarinete principal (ver anexo III, ilustración 8). No obstante, las condiciones interpuestas por la orquesta seguían siendo contrarias a las deseadas por el clarinetista y por ello, rechaza el ofrecimiento.

En 1947, comienzan a relucir nuevas obras escritas para el clarinete. La compositora inglesa Phyllis Tate<sup>29</sup>, escribe la *Sonata para clarinete y cello* dedicada al clarinetista Frederick Thurston y al cellista William Pleeth<sup>30</sup>. La sonata se estrenará el 9

---

<sup>29</sup> Mujer de Alan Frank, compositor de *Suite for Two Clarinets*.

<sup>30</sup> William Pleeth OBE (1916-1999) professor de la famosa cellista Jacqueline du Pré. (William Pleeth, Wikipedia)



de diciembre del mismo año en el Wigmore Hall de Londres dentro de la serie de conciertos contemporáneos. En el concierto, Frederick Thurston también interpretará *Contrastes* de Bela Bartók (estrenados anteriormente). Thurston y Pleeth se convertirán en buenos amigos después del trabajo conjunto (Phyllis Tate (a), p. web)

Igualmente, tras la finalización de la Guerra, Elisabeth Maconchy, escribe el *Concertino n.º1 para clarinete y orquesta de cuerda*<sup>31</sup> (1945). No será hasta 1947, cuando Frederick Thurston la interprete en el International Society for Contemporary Music, festival celebrado ese año en Copenhague. En noviembre, Thurston la estrenará en Inglaterra por antena en el Third Programme (Smith, 1987), programa creado por la BBC en 1946 para promocionar y emitir la música de compositores ingleses. Asimismo, meses antes, exactamente el 13 de mayo de 1947, interpretará por primera vez el *Concierto para clarinete y orquesta* del francés Darius Milhaud dedicado a Benny Goodman, obra que el clarinetista americano nunca interpretó. Dos años más tarde el 28 de julio de 1949 será la primera interpretación por la radio, también por Frederick Thurston. La descripción de la interpretación según Gervase de Peyer fue muy positiva: “He broadcasted it brilliantly” (De Peyer, 2001, p. 17). Este será su tercer estreno en Inglaterra, después de los *Contrasts* de Bartók y la *Serenade* de Beck, de una obra no inglesa del s. XX de suma importancia para el repertorio clarinetístico (ver anexo II, ilustración 58).

Frederick Thurston, a clarinetist to whom we owe many of the most perfect performances of our day, played two concertos last night at Chelsea Town hall with the Leighton Lucas Orchestra. In the one by Stanford Thurston solo playing was of the first order. So was his performance of the concerto by Milhaud, a work of the present day. (Goddard, 1947, New Chronicle, s.p., colección particular de Colin Bradbury)

El año 1947, a pesar de todos los grandes acontecimientos vividos musicalmente, se convierte en uno de los años más trágicos de la vida de Frederick Thurston, su mujer muere durante una visita a unos amigos en Bedford. Tanto su hija como él, ahora más que nunca, se rodean de amigos y conocidos para superar el triste suceso (*Bedfordshire Times & Standard*, 1953b)

---

<sup>31</sup> En 1984 escribirá *Concertino n.º 2* para clarinete y orquesta pequeña.

En este momento tan amargo, es cuando la figura de Thea King aparece en la vida de Frederick Thurston. Thea King, al igual que otros alumnos de Thurston, tuvo la fortuna de conocer al clarinetista inglés durante la estancia de la BBC SO en la ciudad de Bedford. Ella estudiaba en Bedford High School, donde los solistas de la orquesta solían participar en conciertos para los alumnos y el público en general. Además, entabló buena amistad con la hija de Frederick Thurston, Elisabeth Thurston<sup>32</sup> (que por aquel entonces ya estudiaba clarinete). Esta se trasladó al mismo colegio que Thea King quien con su padre tuvo que ser evacuada debido a los conflictos bélicos. King, proveniente de una familia musical (su madre tocaba el violín), aprendió a tocar el piano a la edad de cuatro años y por ello, no podía participar en la banda de la escuela. Un profesor le ofreció un viejo clarinete y comenzó a estudiarlo. Pronto, ingresaría en el RCM con piano como primer instrumento con Arthur Alexander y clarinete como segundo, bajo la tutela de Frederick Thurston. Su musicalidad sorprendió al clarinetista inglés quien le ofreció acompañar su clase de clarinete. Poco a poco serían más habituales las apariciones conjuntas en los programas de concierto (*The Wiltshire Times*, 1948; *Bury Free Press*, 1948a; *Suffolk & Essex Free Press*, 1948) (ilustración 17).



Ilustración 17: De izda. a dcha.: Elisabeth Thurston (hija), Frederick Thurston y Thea King. Colección particular de Colin Bradbury

---

<sup>32</sup> Pamela Weston (2001) asegura que el sonido de Elisabeth Thurston era el más parecido al de su padre.

Por otro lado, 1948 fue un año excepcional para la carrera profesional de Frederick Thurston. Aparte de los conciertos anteriormente mencionados con Thea King acompañándole al piano, después de dejar la BBC, poco a poco fue siendo más solicitado como solista de orquesta y con grupos de cámara. Su propósito de hacer del clarinete un instrumento de primera clase y contribuir al aumento del repertorio estaba teniendo sus frutos.

Sin duda, una de las obras con las que se puede identificar a Thurston es con el *Concierto* de Charles Villiers Stanford. Desde la primera interpretación en 1922 por parte de Thurston hasta el momento, cada puesta en escena del mismo se convertía en un acontecimiento único. Compartiendo la idea de una relación estrecha entre el *Concierto* de Stanford y Frederick Thurston se encuentra el clarinetista Dr. Colin Lawson (comunicación personal, 9 de mayo de 2017). El periódico *The Daily Mail* deja constancia de la repercusión de este evento: “Frederick Thurston played Stanford’s clarinet concerto with the orchestra. The work is rather rambling, but Frederick Thurston brought out its beauties with an ease and mastery that will give something like permanence to the memory of this concert” (*The Daily Mail*, 1948, p. 3). (Ver anexo II, ilustraciones 59-60).

Otra actividad llevada a cabo por el clarinetista durante este periodo, como deja bien claro en las entrevistas realizadas para los medios públicos, fue la dedicación aún más cercana a la enseñanza. Durante este año varios eventos tienen lugar en el RCM con Frederick Thurston como protagonista de los mismos:

Mozart’s Serenade for 13 wind instruments (K.361) was played at a chamber concert at the Royal College of Music yesterday afternoon. [...] Yet as it was played under Mr. Frederick Thurston’s direction there was no suggestion of tonal monotony or narrow dynamic range; on the contrary, there was a wealth of variety in the permutations and combinations of tone and great delicacy of execution. (*The Times*, 1948a, s.p., colección particular de Colin Bradbury)

Asimismo, en junio de 1948, escribe un artículo llamado *The Clarinet and its Music*, de nuevo para la revista *The Penguin Music Magazine*. En él aporta su más sincera opinión sobre el clarinete como instrumento y acerca de la música escrita para el clarinete hasta entonces. En el documento, deja entrever el papel que él mismo se había propuesto realizar durante los siguientes años: expandir y divulgar el clarinete como instrumento comparable al violín y al piano en posibilidades interpretativas. Aparte, reivindica la poca

literatura escrita para el clarinete y hace un llamamiento a los compositores a que se interesen y conozcan este instrumento tan maravilloso. De hecho, confirma la buena visión existente en el extranjero sobre los clarinetistas ingleses después de su viaje a Copenhague y cómo un alumno danés le pide estudiar con él después del concierto (ilustración 18).



Ilustración 18: Frederick Thurston y Tage Scharff (alumno). Emisión para la BBC. Colección particular de Colin Bradbury

Según Thea King<sup>33</sup>, Thurston estrena el trabajo de la compositora sudafricana Priaulx Rainier *Suite para clarinete y piano* (1943) en junio de 1948 en el intercambio franco-inglés a través de la BBC. Pocos son los documentos existentes que mencionan la pieza durante esta época. Entre ellos, la revista *The Musical Times* (S. A., 1948b) describe el evento organizado por la BBC entre los músicos ingleses y franceses. En el programa, además de otras piezas para piano, el clarinete también interviene en la ya conocida *Sonata para clarinete y cello* de Phyllis Tate.

Pero gracias a la página web National Archives descubrimos dos nuevas interpretaciones anteriores de la obra: la primera, por parte de Thurston al clarinete y Anthony Hopkins al piano el 16 de febrero de 1946 en el Morley College en la serie de conciertos de primavera (ver anexo II, ilustraciones 61-62); y la segunda, que corresponde al estreno de la misma celebrado el 8 de mayo de 1945 en el la serie de conciertos de

---

<sup>33</sup> Documento aportado a la autora de este trabajo (mientras era alumna en la GSMD), donde nombra la Suite de Rainier en un listado enumerado de las obras estrenadas por Thurston.

Gerald Cooper en el Wigmore Hall de Londres con Stephen Waters<sup>34</sup> al clarinete. Posteriormente, Rainier dedicará a Thea King un *Concertante* para dos instrumentos de viento que ella califica como la obra más difícil que le han dedicado. Fue estrenada por la dedicataria junto al oboísta Neil Black y publicada por Schott. En la actualidad se encuentra descatalogada y no existe grabación alguna (Langley, 2012).

Otra primicia llega a las manos de Frederick Thurston por parte del compositor Denis ApIvor: *Concertante para clarinete, percusión y piano op.7* escrita en 1945. Gracias a la ayuda del compositor inglés Humphrey Searle<sup>35</sup> las obras de ApIvor comienzan a ser estrenadas y emitidas por la radio en el Third Programme (*The Northern Whig and Belfast Post*, 1948, *The Listener*, 1948) siendo Frederick Thurston, Kyla Greenbaum (piano) y los hermanos Blades (percusionistas) dirigidos por el compositor, los que interpreten este *Concertante op.7*. Esto sucederá en 1948.

Asimismo, su amigo y compositor Alan Rawsthorne escribe otra obra para clarinete. En este caso, un *Cuarteto para clarinete con trío de cuerda* dedicada al clarinetista quien nuevamente interpretará el estreno de la obra, junto a Harry Blech, Keith Cumming y Douglas Cameron, el 9 de noviembre de 1948 en R.B.A Galleries como parte de los conciertos acontecidos en el LCMC. El periódico *The Western Morning News* comparte: “one hear the Blech String Quartet in Elisabeth Maconchy’s Fourth Quartet, and Frederick Thurston (clarinet) and Ernest Luch (piano) in Ireland’s “Fantasy” Sonata. The second half contained a clarinet quartet by Alan Rawsthorne and Roman Palester’s String Quartet No. 3” (*The Western Morning News*, 1948, p. 2).

### **2.7.2. NYO de Gran Bretaña**

La vida musical del país se expande cuando en 1948 Dame Ruth Railton funda la NYO de Gran Bretaña. Durante 1947, Railton manda solicitudes y posters a todas las tiendas de música del país con la finalidad de llevar a cabo el proyecto. Desde enero a marzo de 1948, organiza las primeras audiciones recorriendo toda la geografía nacional.

---

<sup>34</sup> Uno de los clarinetistas que sustituirá a Thurston en el RCM durante su enfermedad.

<sup>35</sup> Trabajaba para las emisiones de la BBC

Una vez realizadas, 110 jóvenes músicos recibieron una carta afirmando: “You have been chosen as a member of the National Youth Orchestra of Great Britain” (National Youth Orchestra of Great Britain, p. web).

Boult será invitado para presidir la institución. Y aceptó encantado. El éxito del proyecto se basaba en la sabiduría con que Ruth Railton llevaba a cabo la realización de las audiciones: “She made no mistakes to my knowledge, and with her it has always been a matter of saying ‘No’, ‘Yes’, or ‘I will take you in one or two years’, not an easy thing to decide after a few minutes hearing” (Boult, 1974, p. 148). Asimismo, Ruth Railton promoverá el objetivo de ofrecer a los jóvenes una preparación musical sofisticada: “The best raw talent deserves the finest professional guidance, and set an example for all other youth orchestras to follow” (King y Bradbury, 2001, p. 35).

Julian Farrell (comunicación personal, 30 de enero de 2015) comentaba su experiencia en la realización de su audición para la NYO en los años sesenta. En este tiempo en el tribunal se encontraba Thea King, quien después de su audición no positiva, le mandó una carta animándolo a seguir preparándose para las audiciones de los años venideros. Según Julian Farrell, esa carta significó muchísimo para él y gracias a ella siguió adelante.

El éxito de la recién nacida joven orquesta también se debía a los músicos profesionales que enseñaban y preparaban a los jóvenes músicos durante los días previos al concierto: “Again, the presence of a number of greatly experienced professionals who coach the separate instruments for several hours a day has ensured the technical efficiency of every one of the young players” (Boult, 1974, p. 148). Douglas Cameron (1902-1972) amigo de Railton en el RAM, profesor de cello del RCM y compañero del clarinetista Frederick Thurston en el estreno del *Cuarteto* de Alan Rawsthorne, lo recomendó para el puesto de profesor de viento madera. Así describe Dame Ruth Railton la primera colaboración de Frederick Thurston con la joven orquesta (ver ilustraciones 19-20):

How his face “lit-up” when he first heard the Orchestra at rehearsal, and how he walked straight into the hall to sit among the section. From then until his death he was the regular woodwind coach and clarinet professor, and hardly missed a course. (King y Bradbury, 2001, p. 33)



Ilustración 19: Frederick Thurston y la sección de viento madera y metal de la NYO de Gran Bretaña. Colección particular de Colin Bradbury

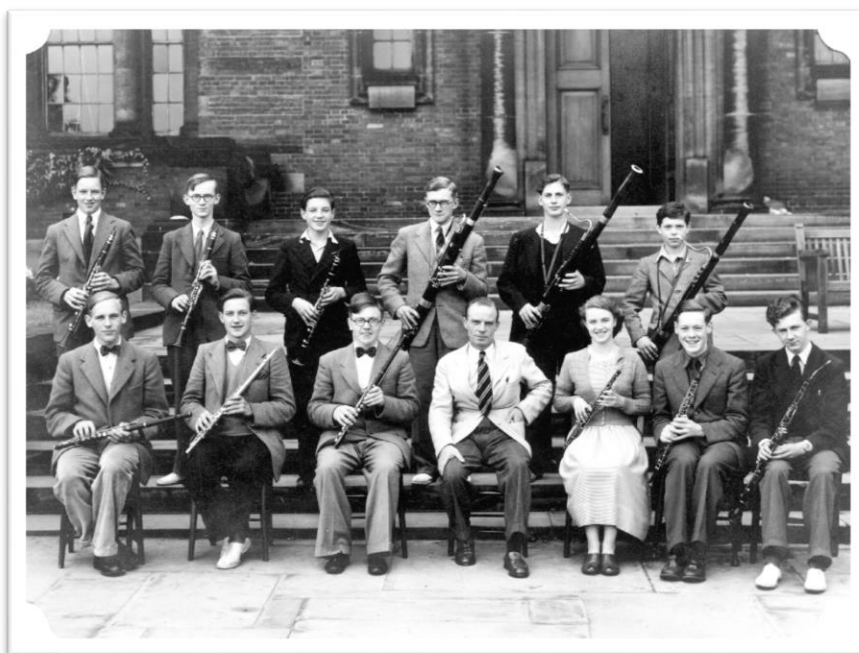


Ilustración 20: Frederick Thurston (sentado en el centro) y la sección de viento madera de la NYO (agosto de 1949, Leeds). Primer clarinete Colin Bradbury (segunda fila, tercero de izda. a dcha.) y segundo oboe Neil Black (primera fila, sexto de izda. a dcha.)

El primer encuentro de la orquesta junto al director de orquesta Reginald Jacques tuvo lugar en el Bath Assembly Rooms en abril de 1948. *The Bath Weekly Chronicle & Herald* presenta a los profesores invitados:

The children are also lucky in that other fine instrumentalists are coaching them individually and in sections. These include Lionel Tertis [...], Bernard Shore, Ronald Harding, Douglas Cameron, Frederick Thurston, Archie Camden, Frank Probyn and Malcolm Arnold, who is taking the brass wind section. (1948, p. 6)

El proyecto de Dame Ruth Railton consistía en reducir el salto entre los estudios musicales y la vida profesional como solista de orquesta. Para muchos de los jóvenes elegidos esta experiencia señaló gratamente su desarrollo musical (ver anexo II, ilustración 63):

And then the turning point came in 1948, when the NYO started. And I auditioned for it, to go in. And that was when I met him first. So that was in April 1948. (Laughs) I was in the NYO then until 1951. In 1951 I was chosen to play a concerto with them at Edinburgh Festival. So I left school early, and travelled to London to have lessons from Thurston during that summer, that was in 1951. I played the concerto in Edinburgh. And then came to College then to study with him. (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I)

Por ello, además de contar con las mejores figuras del momento, buscó compositores que escribieran música para jóvenes. Entre ellos, descubrió a Malcolm Arnold (1921-2006), trompeta solista de la London Philharmonic Orchestra y compositor. De esta manera comenzó la relación de muchísimos años entre Malcolm Arnold y la NYO:

A few months earlier I had met a young trumpet player from the LPO. He wanted to compose, and responded at once to the idea of a first performance at our first concert. His eyes shone, he radiated warmth and enthusiasm. When I explained that I hadn't yet got an orchestra, that the potential talent was only elementary in performance, that most of the members would never have played in a symphony orchestra, he laughed and said "All the better!" There was not much time, but he would write a Suite would see to the copying of parts, and would come to Bath to help the young brass players. (Jackson, 2003, p. 31)

La capacidad compositiva del joven Arnold era impresionante. Solo en 1948, el año de la fundación de la orquesta, escribió: la *Sonatina para flauta op.19*, la *Suite To Youth*, escrita



especialmente para la inauguración de la orquesta, *Concierto no.1 para clarinete y cuerdas op. 20*, la obertura *The Smoke, op. 21* y la banda sonora para doce películas (Jackson, 2003). Su música se describe como genial, natural y ligera. Malcolm Arnold se convierte en un pilar fundamental de la orquesta (ilustración 21).



Ilustración 21: De izda. a dcha: Frederick Thurston, Reginald Jacques (director de orquesta) y el joven Malcolm Arnold (compositor y trompetista). Las dos señoras son desconocidas (administración de la orquesta). Colección particular de Colin Bradbury

La relación de amistad existente entre Malcolm Arnold y el clarinetista Frederick Thurston era evidente. El compositor británico escribió dos obras para clarinete dedicadas a Thurston. La primera, el *Concierto n°1 para clarinete y cuerdas op.20*, completado a principios de 1948<sup>36</sup> y la segunda, la *Sonatina para clarinete y piano op. 27* (1951). El concierto se convirtió en el primero de los aproximadamente veinte que escribió para diversos instrumentos relacionados con solistas. La revista *Music & Letters* (S. A., 1949c) localiza el estreno de la obra interpretado por Frederick Thurston en el Festival de

---

<sup>36</sup> Será publicado en 1952 con la dedicatoria de: "To Frederick Thurston" (Smith, 1987, p. 20).

Edimburgo<sup>37</sup> el 29 de agosto de 1949. Posteriormente, su alumno Colin Davis tendría el honor de estrenarlo en Londres el 28 de octubre de 1949 con la Alexandra Orchestra y el director Denys Darlow en las R.B.A. Galleries.

Según Colin Bradbury y Neil Black, entre las experiencias más influyentes vividas durante la participación en la NYO, se encuentran los conciertos interpretados por los profesores invitados.

And it was at one of these, given by Thurston, that Malcolm Arnold's *Sonatina*, still in manuscript, had an early, if not the first, performance. He introduced us to John Ireland's *Fantasy Sonata*, and I remember the sound, new to me, of a top B flat when he played the *Hillandalle Waltzes* of Victor Babin. (King y Bradbury, 2001, p. 34)

Oh yes the recitals, absolutely and that was a lesson itself. You're quite right. We didn't have oboe recital so much because we didn't seem to have a fixed oboe tutor. Different people came in. And Leon Goossens would come in but it might be for only two sessions or something like that. So we relied very much more on Thurston. (N. Black comunicación personal, 29 de enero de 2015, anexo I)

### **2.7.3. Philharmonia Orchestra**

Por aquel entonces, Thurston llevaba dos años sin pertenecer oficialmente a ninguna orquesta sinfónica. Esta situación no perduraría durante mucho tiempo, ya que a figuras de la talla de Frederick Thurston les era imposible permanecer tranquilos. A finales de 1948, Walter Legge le propone ocupar el puesto de clarinete principal de la recién formada Philharmonia Orchestra, con la que Frederick Thurston adquirió un compromiso de colaborar con el proyecto durante la Guerra: "The next people I approached were Marie Wilson [...], and Jack Thurston, one of the most distinguished wind players of the age. Both promised me their enthusiastic cooperation." (Schwarzkopf, 1982, p. 92).

---

<sup>37</sup> El Festival de Edimburgo representa marcadamente a los eventos musicales organizados después de la guerra. Con ellos se pretendía volver a la normalidad cultural y musical existente antes de la guerra, apostando por las orquestas, compositores y solistas nacionales. Este festival se estrena en 1947.

El distinguido clarinete solista de la Philharmonia, Reginald Kell, decide marcharse a América, cansado de la situación orquestal en Gran Bretaña. Su puesto se queda libre y aunque el segundo clarinete de la orquesta Bernard Walton lo sustituye, Walter Legge le propone a Frederick Thurston esta posición. Es a mediados de 1949 cuando Thurston asumirá esta responsabilidad (Pettitt, 1985).

When I formed the Philharmonia Orchestra in 1945 I engaged Reginald Kell, a brilliant and naturally extrovert artist, as first clarinet. When Kell decided to settle in America, I told Walton that he was not yet ripe for the responsibility of being the Philharmonia's first clarinet and that I was engaging Jack Thurston as Kell's successor, but that if Walton would give me first option on his services he should have every opportunity of doubling first clarinet or playing third or fourth when required so that he might learn from Thurston's expansive style and highly sensitive phrasing. (Legge, 1998, p. 126)

Thurston aparece anteriormente con el cuarteto de la Philharmonia en 1948 (*Bury Free Press*, 1948b y 1948c) y con la Philharmonia Orchestra en 1947 para interpretar la *Sinfonía Doméstica* de Richard Strauss dirigido por el mismo compositor. Para esta ocasión las grandes figuras fueron llamadas para colaborar con la plantilla:

Extra players were engaged so that the orchestra which took its place on the Albert Hall platform was the Philharmonia *plus* many "star extras". The clarinet section alone had Reginald Kell, Frederick Thurston, Walter Lear and Jack Brymer in its ranks. (Pettitt, 1985, p. 35)

Walter Legge tenía un concepto muy personal sobre la gerencia de su orquesta. Él proponía ideas innovadoras:

- Una orquesta formada únicamente por los mejores músicos del momento. Un único músico de nivel inferior perjudicaría todo el proyecto.
- Contratación de los mejores directores para los mejores músicos.
- No tener un director permanente. La orquesta debe tener su identidad propia.
- No tener a músicos contratados y así poseer el derecho de contar con ellos o no.
- Los músicos deben implicarse al máximo desde el principio del ensayo hasta el final del concierto.

De esta forma, Walter Legge prometió a Frederick Thurston conciertos de calidad suprema, importantes grabaciones con grandes directores y libertad profesional. Desde este momento Frederick Thurston se convierte en el clarinete principal de la Philharmonia Orchestra (ilustración 22):



Ilustración 22: Solistas de la Philharmonia Orchestra. Frederick Thurston a la izda. Colección particular Colin Bradbury

El año 1949 se convertirá en otro año inolvidable para Frederick Thurston. Todo comienza cuando el 2 de octubre de 1948 recibe una carta del famoso compositor Gerald Finzi ofreciéndole el estreno de una obra de reciente encargo:

Here is a difficult thing to write about. I was asked to do another work for the Three Choirs at Hereford next Sept. A work for strings, without a soloist, was specified, for the Friday morning Sept. 9<sup>th</sup>. But for some time I've wanted to do a short Concerto for Clarinet and strings and eventually P.C. Hull agreed to let me have my way. The first thing is to know whether you will take an unwritten work on trust. (King y Bradbury, 2001, p. 9)

Frederick Thurston acepta el ofrecimiento y desde febrero de 1949 los periódicos no cesan en anunciar el estreno del *Concierto para clarinete y orquesta de cuerda* de Gerald Finzi para septiembre de ese mismo año. Hasta el momento de la presentación de la pieza acontece un continuo contacto entre el compositor y el clarinetista, quien recibirá hasta tres veces en diferentes ocasiones el manuscrito de la obra. Según Andrew Smith

(1987) Finzi tuvo la intención de dedicarle este concierto a una compañera de Thurston del RCM y alumna a su vez de Charles Draper, Pauline Juler. No obstante, esta acababa de contraer matrimonio y se retira de los escenarios. El 9 de septiembre de 1949, en el ya nombrado Festival de Edimburgo, Frederick Thurston bajo la batuta de Gerald Finzi estrenaría uno de los conciertos considerados en la actualidad de los más importantes del s. XX (*The Citizen*, 1949c).

El 30 de enero de 1949, Frederick Thurston, junto con el pianista Kendall Taylor, se convertiría en el primer clarinetista inglés de renombre de la primera mitad del s. XX en realizar un tour fuera de Inglaterra. El viaje fue subvencionado por el British Council, con el amago de volver a entablar relaciones culturales con los países comunistas después de la II Guerra Mundial. Los países visitados pertenecían a los situados detrás de la llamada Cortina de Hierro.

Existieron algunos problemas con la logística del viaje a Bulgaria, ya que la invitación por parte del gobierno búlgaro llegó con muchísimo retraso dificultando la realización de conciertos con orquesta. Empero, Frederick Thurston, opuesto a los consejos, decidió seguir adelante y visitar la capital búlgara, Sofía, para así poder transmitir a los profesores y clarinetistas de la Academia de Música sus conocimientos sobre el todavía novedoso sistema Boehm de clarinete (anexo II, ver ilustraciones 64-66).

El viaje se convirtió en una experiencia inolvidable para el clarinetista e igualmente especial para los asistentes a los conciertos y charlas en los países visitados (dos conciertos en Bulgaria y seis en Yugoslavia). Frederick Thurston compartió piezas para clarinete y piano de compositores ingleses. Entre ellas, las *Cinco Bagatellas* de Gerald Finzi y absorbió la música procedente del lugar. El éxito de la visita fue descrita de esta forma por parte de los representantes del consejo búlgaro:

On Saturday evening over forty musicians, most of them players of wind instruments but including the Director of the Academy of Music, met Mr. Thurston in my house. The meeting was an unqualified success. Mr. Thurston, in quite justifiable annoyance at being refused a concert, had stated in dignified firmness that on no account would he play in Bulgaria but he was finally prevailed upon to play Finzi's Bagatelles, accompanied by Pancho Vladigerov. His playing made a tremendous impression on the guests, but equally impressive in some respects was his technical talk with the musicians, both students and professionals. The meeting resulted in an invitation to Mr. Thurston to listen to some

Bulgarian music for wind instruments played by a quartet specially for his benefit on Sunday morning, February 20<sup>th</sup>, and in a visit to the Opera on Sunday evening where he was warmly welcomed by the whole orchestra who gave him a supper afterwards”- “Today he has given advise to a young student who, in the hopes of taking up a scholarship in Paris, wanted help on the Boehm system, and he is at this very moment playing to a packed audience of professors and students in the Academy of Music, where the crowd of students which welcomed him in the streets before the Academy was, he tells me, actually embarrassing in its enthusiasm. (King y Bradbury, 2001, pp. 9-10)

Después del gran éxito cosechado tras el tour a Yugoslavia y Bulgaria, su actividad profesional como clarinete principal de la Philharmonia, solista internacional y profesor en el RCM, continúa sin descanso (ver anexo II, ilustraciones 67-68).

De nuevo, otro compositor inglés, Herbert Howells (1892-1983), alumno de Charles Villiers Stanford, dedicará su obra *Sonata para clarinete* al clarinetista Frederick Thurston. Acerca de la fecha de composición y de estreno existen singulares controversias. Phillip A. Cooke (2013) afirma que la sonata fue escrita en 1946, cuatro años después de la *Sonata para oboe*. Palmer (1978) indica que fue compuesta en 1951 coincidiendo con Hyperion (Hyperion (c), p. web). Sin embargo, la BBC Genome (BBC (e), p. web) notifica que el 20 de agosto de 1947 la obra fue estrenada en la radio durante la serie Compositores de Música Contemporánea. Y por último, Andrew Smith (1987) encuadra el estreno de la sonata en 1949 interpretada por Thurston y acompañado por el pianista Eric Harrison, mismos protagonistas que menciona la BBC. Thurston intentó la publicación de la misma, pero no es hasta después de su muerte en 1956 cuando es editada y dedicada en su memoria.

#### **2.7.4. Reunión con Benny Goodman<sup>38</sup>**

Después de la II Guerra Mundial, el rey del swing Benny Goodman comienza a sentir un notable interés por la música clasificada como Música Clásica. Durante los años cuarenta decide introducirse y especializarse en esta música desconocida para él. Para ello, recibe clases de distinguidos clarinetistas entre ellos el conocido clarinete solista de

---

<sup>38</sup> Benjamin David Goodman (1909-1986), conocido como Benny Goodman, fue un clarinetista y director de orquesta estadounidense de jazz.

la New York Philharmonic Simeon Bellison (clarinetista muy apreciado por Toscanini) y por el concertista y famoso músico de orquesta inglés, Reginald Kell. El acercamiento a la música clásica le hace subvencionar económicamente varias obras para clarinete. Entre ellas: *Contrastes* de Béla Bartók (1947) junto con el violinista Joseph Szigueti, el *Concierto para clarinete, arpa y cuerdas* de Aaron Copland (1951), el *Concierto para clarinete y orquesta de Paul Hindemith* (1947)<sup>39</sup>, el *Concierto para clarinete y cuerdas de Darius Milhaud op.230* (1941)<sup>40</sup> y *Derivations para clarinete y banda* de Morton Gould (The University of Arizona, p. web). Igualmente, introduce en su repertorio varios conciertos y obras escritas para clarinete y orquesta: *Ebony Concerto* de Igor Stravinsky escrito para Woody Herman en 1945, *Prelude, Fugue and Riffs* escrito para Herman por su amigo Leonard Bernstein en 1949, además de los clásicos para clarinete: Mozart, Weber, Brahms, Debussy y Poulenc. En 1949, en uno de sus tours por el Reino Unido, visita Londres y llama telefónicamente a Frederick Thurston para reunirse con él. La popularidad de Thurston a sus cuarenta y ocho años ya había traspasado las fronteras del océano. Esta llamada, según King (2001) fue muy especial para Thurston quien no cesó en preguntarle por las obras que él había financiado. La respuesta por parte del rey del swing fue desconcertante: “I just took one look and cast it aside” (King y Bradbury 2001, p. 39). Según Gareth Morris (2001), en su encuentro en el Savoy Hotel<sup>41</sup> Benny Goodman le pide una clase de clarinete a Frederick Thurston durante la cena (ilustración 23). Goodman describe de la siguiente forma la visita a la casa de Thurston:

I (Goodman) found the professor at his Hammersmith house, where he had been practising all morning for a Richard Strauss clarinet-and-oboe concerto for the Proms. On the wall was a poster of his recent concert tour of Yugoslavia with his name spelled “Tepcetoh”. Now the strange thing is that Goodman with his thing glasses looks more like a professor than Thurston who, open-shirted, with his fair hair ruffled, looks an outdoor type (his hobby is golf, handicap 10). He used to be a rock-climber. (*Daily mail*, 1949, s.p., colección particular de Colin Bradbury).

---

<sup>39</sup> El concierto fue estrenado por Benny Goodman y acompañado por la Orquesta Filarmónica de Filadelfia, dirigida por Eugene Ormandy en 1950 (Concierto para clarinete Hindemith, wikipedia).

<sup>40</sup> La obra no fue estrenada por Goodman. La premier será en 1946 en Washington D.C.

<sup>41</sup> A Thurston le encantaba reunirse con amigos y personalidades en este hotel famoso por sus encuentros sociales y culturales.



Ilustración 23: Frederick Thurston y Benny Goodman

En la visita, Goodman escuchó *Duet Concertino* para clarinete, fagot, orquesta de cuerda y arpa de Richard Strauss -no para clarinete y oboe tal y como aparecía en la prensa- obra que Thurston estrenaría el 29 de julio en los Proms junto a la LSO, el director de orquesta Malcolm Sargent y el fagotista Archie Camden (ver anexo II, ilustración 69):

In spirit and efficiency the two soloist last night were quite evenly balance. Mr. Frederick Thurston and Mr. Archie Camden evidently enjoy themselves to the full, even if Mr. Thurston was apt to play louder at times than the delicate balance of Strauss's texture would seem to require. (*The Times*, 1949, s.p., colección particular de Colin Bradbury).

Durante los dos años siguientes al encuentro con Benny Goodman, Frederick Thurston estrenará en Inglaterra casi todas las obras escritas para el famoso rey del swing (Bartók, Milhaud, Copland y Hindemith).



### 2.7.5. Mediados de siglo

La actividad musical experimentada por Thurston a mediados de siglo resulta comparable a la de un solista de renombre del s. XXI. En 1950, junto al director de la NYO, Dr. Reginald Jacques y su orquesta The Jacques String Orchestra realiza un tour como solista por Alemania. No existen fuentes que aporten el programa interpretado por Thurston durante el viaje. Empero, en Londres realizará varios conciertos con la misma orquesta interpretando el *Concierto nº 1 para clarinete* de Malcolm Arnold en mayo de este mismo año (*Bath Weekly Chronicle & Herald*, 1950b). Los tres músicos implicados juegan un papel muy importante en la NYO: Dr. Reginald Jacques, director de la orquesta, Malcolm Arnold, compositor y profesor de la sección de metales y Frederick Thurston también profesor de viento madera (ilustración 24):



Ilustración 24: Frederick Thurston y el director de orquesta Reginald Jacques

Del mismo modo, a comienzos de marzo de 1950, Frederick Thurston cerraría el ciclo de conciertos del Cheltenham Chamber Music Club junto al pianista Ernest Luch en el Thiriestaine Hall. El programa constaba de las *Cinco Bagatellas* de Gerald Finzi y una obra no antes interpretada por Thurston, el *Concertino de Tartini*, arreglado por el compositor Gordon Jacob. El *Gloucestershire Echo* describe la interpretación de la

siguiente manera: “The distinguished clarinettist’s command of brilliant technique and beautiful mellow tone was heard to advantage in two works for clarinet and piano [...]” (1950, p. 3).

En marzo del mismo año, Frederick Thurston volverá a interpretar una de las obras maestras del repertorio clarinetístico, el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda* de Johannes Brahms. El concierto cerrará el ciclo de recitales de invierno de la British Music Society siendo realmente esperado por los seguidores del compositor alemán (*Belfast News-Letter*, 1950). El clarinetista inglés estará acompañado por el cuarteto de cuerdas Amadeus (ilustración 25).



Ilustración 25: Frederick Thurston y el Cuarteto Amadeus en Hitchin Music Club

Una vez más, Frederick Thurston pasará a la historia por el estreno de dos trabajos realizados por el compositor escocés Iain Hamilton (1922-2000). No obstante, las dos obras *Three Nocturnes op.6* y el *Concierto para Clarinete op.7* compuestas en 1950 no están escritas para Frederick Thurston, sino para el clarinetista John Davies.

Davies estudió en la RAM con el alumno de Henry Lazarus, George Anderson. Tuvo que esperar hasta después de la II Guerra Mundial para poder continuar con sus estudios y fue en la RAM donde, en 1947, comienza una notable amistad con el joven compositor Iain Hamilton, formando un dúo de clarinete y piano. Hamilton no solo le compone los *Three Nocturnes* y el *Concierto*, anteriormente le escribe el *Quinteto op.2*, que estrena con el cuarteto Liddell y posteriormente lo interpreta por la radio de la BBC en marzo de 1950 con el cuarteto Aeolian, grabación que se puede escuchar gracias al trabajo de restauración e investigación de Paul Harris (Paul Harris, 2008, entrada de blog). En primer lugar, es necesario aclarar quién realizó el estreno de las obras. En el caso de los *Three Nocturnes* (a pesar de que la información no es precisa, Wood, 1985) fueron estrenadas por John Davies en la radio de la BBC escocesa en 1950 (Harris, 2009, p. 20). Sin embargo, Frederick Thurston realizó el estreno en Londres en la R.B.A Galleries, el martes 24 de abril de 1951 a las siete y media de la tarde. En el mismo programa, aparecen dos obras también estrenadas anteriormente por el clarinetista: el *Cuarteto para clarinete, fagot, violín, viola* de Humphrey Searle y el ya conocido *Concertante para clarinete, percusión y piano* dirigido por el mismo compositor ApIvor. El programa dice así:

Iain Hamilton. Three Nocturnes for Clarinet and Pianoforte. Edwin Evans Memorial Prize 1951. Adagio mistico; Allegro diabolico; Lento tranquilo. The present work written in January 1950, is one of three works for clarinet written to explore further both its technical and expressive powers. Here, and in a Concerto with orchestra written at the same time it is treated with extreme virtuosity; in the Quintet performed at an L.C.M.C concert last season it is treated more intimately. (Notas al programa BL, L.C.M.C Music collection Humphrey Searle Collection (1936-58) Add. 71832)

Además, el programa anuncia los *Three Nocturnes* como composición ganadora del Edwind Evans Memoria Prize en el año que Hamilton se gradúa (1951).

La mayor confusión aparece cuando se habla de la dedicación de la obra. Según Smith (1987), en la partitura aparece inscrito el nombre de Frederick Thurston. Por otro lado, todas las obras para clarinete de Hamilton están escritas para John Davies e incluso dedicadas, por lo que resulta extraño la no dedicación de la misma. En correspondencia con Paul Harris (comunicación personal, 26 de julio 2017), alumno a su vez de John Davies, expresa la confianza por parte del mismo en la dedicación de las obras a su persona: “He (Hamilton) worked closely with John on all his clarinet works and John

always said that the Nocturnes were written for him whenever they came into conversation”. Por otro lado, la conversación mantenida con Colin Bradbury evidencia que la obra en cuestión fue escrita para Thurston:

I (Colin Bradbury) walked into a lesson once and it was on the stand. He had been practising and he said “this is what they are writing for me” and he said: “God knows what they’re going to be writing for you” (laughs). I remember that very distinctive. So he was open, so he certainly was open. (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I)

Igualmente, la web de la BBC, confirma lo siguiente:

Iain Hamilton was born in Glasgow in 1922 and studied with William Alwyn at the Royal Academy of Music. He has written several works for clarinet, including a quintet and a concerto. The Three Nocturnes, which were awarded last year's Edwin Evans Memorial Prize, are dedicated to Frederick Thurston. (BBC (f), p. web, § 8).

El 19 de abril de 1952, Frederick Thurston vuelve a interpretar los *Three Nocturnos op.6* en antena por la BBC en el Third Programme acompañado por Angus Morrison. A su vez, el *Concierto para clarinete y orquesta op.7* escrito y dedicado a John Davies, también será merecedor del premio por parte de la Royal Philharmonic Society en 1951. Su estreno tendrá lugar en el Royal Festival Hall en 1952, igualmente interpretado por Thurston. Al día siguiente, junto al cuarteto Amadeus, interpreta el *Quinteto* de Brahms tan conocido por el clarinetista (ver anexo II, ilustración 70).

Además de los estrenos como clarinete solista, su participación en festivales y ciclos de música fue muy notable. Entre los más importantes se encuentran: el Festival de Edimburgo interpretando junto al cuarteto Griller el *Quinteto para clarinete* de Brahms; el Festival de Música de Cámara en Brooke Hill, Isle of Wight, con un programa digno de un virtuoso con los quintetos para clarinete de Mozart, Brahms y Bliss; y el Chamber Music Club Concert en Crowday Hall en Aberdeen interpretando nuevamente el *Quinteto* por excelencia para clarinete de W.A. Mozart (*The Scotsman*, 1950; S.A., 1950a; S.A., 1950b; *The Press and Journal*, 1950).

La contribución a la música inglesa escrita para clarinete tiene otro nombre: Freda Swain (1902-1985). Discípula de Stanford, al igual que otros muchos compositores, con el que estudió en el RCM. Swain fue una de las últimas alumnas de Stanford mientras que Thurston realizaba sus estudios de clarinete. Una vez que Swain termina como alumna en

la institución, es nombrada profesora de composición en 1924 (año que muere Stanford). También en los años veinte (1921) se casa con el pianista y profesor de renombre Arthur Alexander.

La *Rhapsodie* para clarinete y piano no podemos clasificarla en ninguna fecha, ya que todas las fuentes consultadas (Smith, 1982; S.A., 1949b) solo especifican el año de publicación. El estreno tendrá lugar el martes 10 de octubre de 1950 a las ocho de la tarde en las R.B.A Galleries<sup>42</sup>. Thurston será acompañado por la compositora que según el periódico *The Stage* (1950b, p. 12): “failed to elicit much beauty from these works”. La *Rhapsodie* no se publicará hasta el 2 de enero de 1968 por Bourne Co. Music Publishers (Earsense, p. web).

Además de esta obra, Freda Swain escribe *The Willow Tree* para clarinete y piano en 1946. Frederick Thurston le ayudará con la edición de la parte de clarinete, como aparece reflejado en *Catalog of Copyright Entries: Third Series* (S.A., 1949d), con fecha de 13 de mayo de 1948 por la British & Continental Music Agencies.

1951 es el año de los estrenos internacionales. Entre todos, dos de ellos estarán relacionados con Benny Goodman. El primero, tiene lugar el 31 de mayo de 1951 en el Victoria & Albert Museum de Londres. En esta ocasión, Thurston interpreta el *Concierto para clarinete y orquesta* de Aaron Copland junto con la orquesta que realizó el tour por Alemania, la Jacques Orchestra. Este concierto se convierte en un acontecimiento de gran prestigio, ya que el propio compositor dirige su obra (ilustración 26) (ver anexo II, ilustración 71).

---

<sup>42</sup> El programa se encuentra en la British Library de Londres donde se especifica el estreno de la obra.



Ilustración 26: Frederick Thurston, Aaron Copland (director) y la Jacques Orchestra, Victoria & Albert Museum, Londres

Un año más tarde, Frederick Thurston junto a Margaret Kitchin (piano) se ocupará de estrenar otra obra del compositor americano, el *Sexteto para clarinete, piano y cuarteto de cuerda* (ver anexo II, ilustración 72).

El siguiente concierto estrenado por Frederick Thurston en agosto de 1951 y subvencionado por Benny Goodman fue el *Concierto para clarinete y orquesta* de Paul Hindemith, teniendo su estreno en Inglaterra durante la última noche de los Proms en el Royal Albert Hall, con la LSO y Basil Cameron a la batuta. *The Stage* (1951e) resalta la maestría de la interpretación y añade el profundo entendimiento de la obra por parte de Thurston como si el concierto estuviera escrito para él. Igualmente, son muchísimos los medios que se hacen eco de las cualidades interpretativas de Frederick Thurston (*The Stage*, 1951e; *The Times*, 1951). Entre ellos, un recorte de prensa, perteneciente a la colección particular de Colin Bradbury, resalta la asistencia de Elisabeth Robinson, hija de Thurston, al estreno:

A listener at the last night 's "Prom" was 23-year-old Mrs. Elisabeth Robertson. The reason – her father, clarinetist Frederick Thurston, was soloist in the first English performance of Hindemith's Clarinet Concerto. She goes to all his concerts. She played the clarinet herself until her marriage. Her husband is a cellist in the Boyd Neel Orchestra. "Now she has had

the nerve to make a grand-father out of me” said her father – who is 49. (S.A., 1951, s.p., colección particular de Colin Bradbury)

Otra obra estrenada en 1951 de género camerístico fue la *Sonata para clarinete y piano* (1928) del compositor escandinavo Fleming Weis (1898-1981). Esta, junto a ocho obras más, formó parte del programa del tercer concierto del LCMC en las R.B.A Galleries. Durante su interpretación, Frederick Thurston hizo destacar el sentido del humor de la misma (*The Stage*, 1951a).

Otras obras interpretadas por Frederick Thurston durante los próximos meses serán: *Contrasts* de Bartók, *Introduction et Allegro* de Ravel, *Cuarteto para clarinete* de Rawsthorne, *Fantasy Sonata* de John Ireland (junto a Thea King), la *Sonata para clarinete y piano n.º 2 op. 120* de Brahms y la *Sonatina* de Malcolm Arnold (*The Stage*, 1951b; *The Stage*, 1951c).

También, el 5 de febrero de 1952 realizará uno de los estrenos en Inglaterra más importantes de su vida: el *Concierto para clarinete y orquesta op. 57* de Carl Nielsen, en el Wigmore Hall de Londres acompañado de la Haydn Orchestra y dirigido por Harry Newstone. Este concierto está considerado uno de los más complicados de ejecución de la segunda mitad del s. XX: “Frederick Thurston gave the first performance in this country of Carl Nielsen’s clarinet concerto – or more correctly for clarinet and side-drum, a combination whose piquant possibilities he explored to the full” (*Telegraph*, 1952a, s.p., colección privada de Colin Bradbury). Asimismo, por estas fechas, *The Musical Times* (Campbell, 1952) anuncia una nueva revista llamada *Music* donde Frederick Thurston participa en su primer ejemplar de diciembre de 1951 con el tema *The Clarinet*<sup>43</sup>.

Increíblemente, cuatro días después de la interpretación del Concierto de Nielsen, será requerido para un nuevo estreno contrario en orígenes. El compositor israelí Ben Haim escribe una *Pastoral para clarinete, arpa y cuerdas* (*The Stage*, 1952a). El concierto tendría lugar igualmente en el Wigmore Hall de Londres, el día 9 de febrero de 1952 con la colaboración de músicos de la Philharmonia. Gervase de Peyer, afortunado

---

<sup>43</sup> Ha sido imposible encontrar este ejemplar y alguna otra mención del mismo.

de escuchar la premier<sup>44</sup>, destaca la habilidad técnica y el virtuosismo con el que Frederick Thurston se enfrentó a la obra. También en febrero de este mismo año interpretará en el LCMC la *Sonatina* de Malcolm Arnold y las *Tres piezas para clarinete solo* de Igor Stravinsky, no cosechando esta última críticas positivas: “which were no more painful than any possible three pieces for clarinet solo” (S.A., 1952a, p. 83).

A comienzos de verano, Frederick Thurston acompañado por Thea King es invitado a participar en el Festival de ISCM celebrado en Salzburgo del 20 de junio al 3 de julio (ilustración 27). Anteriormente, en 1947, tuvo lugar en Copenhague este mismo festival en el que Frederick Thurston interpretó el *Concertino n° 1* de Elisabeth Maconchy. En la ciudad vienesa, interpretará junto al cellista William Pleeth, del estreno en Londres, la *Sonata para clarinete y cello* de la compositora inglesa Phyllis Tate. La invitación a Salzburgo fue a través del solista de la Viena Philharmonic Leopold Wlach, conocido del pasado posiblemente por sus visitas y conciertos en Inglaterra (ver anexo II, ilustración 73).



Ilustración 27: Frederick Thurston y Thea King en un puente en Salzburgo. El autor de la fotografía fue el mismo Leopold Wlach. Colección particular de Colin Bradbury

---

<sup>44</sup> Adaptación gráfica de la voz francesa *première*, primera representación de un espectáculo (*Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española*, p. web).



Antes de la visita de Toscanini a la Philharmonia en septiembre de 1952, Frederick Thurston interpretará el *Concierto para clarinete y orquesta* de W.A. Mozart, el cual ya era habitual para la audiencia (*The Stage*, 1952b). Además, participará en la grabación junto con su alumno Gervase de Peyer en la interpretación de la *Obertura para dos clarinetes en do y trompa* de Handel con el London Baroque Ensemble y el director alemán Karl Haas<sup>45</sup> (ver anexo II, ilustración 74):

His recording career stretches back just into the era of 78 rpm discs. "I recall playing on one record of Karl Haas's London Baroque Ensemble. He had found an early Handel Trio, the Overture in C for two clarinets and horn, which uses some of the same music as the 'Arrival of the Queen of Sheba'. I remember playing it with my teacher, Frederick Thurston and Dennis Brain on that record Parlophone RO20581, reviewed in July 1950. Then I also appeared in their recording of Dvorak's D minor Serenade, right at the start of the LP era. Parlophone mono PMB1001. (Blyth, 1976, p. 15)

Aunque pareciera increíble, Frederick Thurston continuaba siendo profesor titular de clarinete del RCM y clarinete solista de la Philharmonia Orchestra. En 1951, el joven Colin Bradbury comenzará sus estudios de clarinete en la prestigiosa institución bajo la tutela de Frederick Thurston. Mr. Bradbury se convertirá en uno de los clarinetistas más influyentes de la segunda mitad del s. XX.

Por otro lado, en Londres, la Philharmonia tuvo varias visitas de directores de la talla de Rafael Kubelík, Eugene Goossens, Furtwängler y Karajan. La actitud de la orquesta y de su fundador Walter Legge permitía que los músicos pudieran desarrollarse como solistas fuera de la orquesta:

The use of Philharmonia players as soloists was a practice continued on record as well as in concert. Many of them had been well-known soloist in their own right before joining the Philharmonia, and men such as Gareth Morris, "Jack" Thurston and Dennis Brain played solos regularly both with the Philharmonia and outside. (Pettitt, 1985, p. 66)

---

<sup>45</sup> In the edition edited by Karl Haas of G. F. Handel, Overture (Suite) for two Clarinets (in B flat) and Corno di Caccia (Horn in F) (or two Violins and Viola), London: Schott & Co., 1952, Haas states in his Note: "The recording (Parlophone R20581) digresses in only one bar from the original, and has been taken in C instead of D to suit modern B flat clarinets". (A. Rice, comunicación personal, 31 de Agosto de 2017)

Durante uno de los tours por Italia con el maestro Karajan, Walter Legge recibe una llamada por parte de la hija de Toscanini quien le comenta que a su padre le es imposible asistir a los conciertos de su orquesta, pero intentaría escuchar la interpretación del concierto de Turín de esa misma noche por la radio. Sin demora, Legge comunica estas intenciones a los miembros de la orquesta y a su director invitado Karajan, rogándoles que interpretaran como nunca lo habían hecho antes. Cuatro días después Legge y su mujer Elisabeth Schwarzkopf serían invitados por Toscanini quien les comunica que se sentía muy mayor para dirigir una nueva orquesta. La estupefacción se da tras la llegada de la Philharmonia a Londres, donde el manager de Toscanini muestra cierto interés por dirigir la orquesta de Walter Legge. De hecho, el encuentro entre el maestro y la orquesta se produce el 26 de septiembre de 1952. Frederick Thurston se reencuentra con su ídolo doce años más tarde, con el que vive de nuevo una de las experiencias más gratificantes de su vida. El primer contacto con el maestro fue muy similar al de la BBC:

Rehearsal began on 26 September, and the orchestra arrived nervous of the man who, according to legend, broke batons [...]. Before he arrived in the Festival Hall [...], the orchestra were in their seats, ready and tuned long before 2 p.m. – a novelty for the Philharmonia. [...]. But to everybody's surprise Toscanini was very gentle throughout the rehearsals. (Pettitt, 1985, p. 61)

Posiblemente, uno de los más grandes tributos que Frederick Thurston recibiría a lo largo de su vida serían las palabras que el maestro Toscanini le dedicó después de su primer ensayo con la Orquesta: “When Toscanini had taken the first Philharmonia rehearsal in September 1952, he had said to Legge: “That first clarinet – that is a great artist! He plays with the accents of a human voice” (Pettitt, 1985, p. 66). Con Arturo Toscanini interpretarían dos conciertos, el 29 de septiembre y el 1 de octubre de 1952 en el Festival Hall (ver anexo II, ilustración 75). En el primero, el auditorio se llenaría de un público ansioso de ver y escuchar al director italiano de ochenta y cinco años. Y en el segundo, Toscanini se encontró tan abrumado por la experiencia vivida que pidió a la orquesta y a Legge reunirse en los camerinos para mostrarles su agradecimiento (Pettitt, 1985). Toscanini muere el 16 de enero de 1957 en la ciudad de Nueva York a la edad de ochenta y nueve años (ilustración 28).



Ilustración 28: Toscanini y algunos músicos de la Philharmonia Orchestra. Frederick Thurston (segunda fila). Colección particular de Colin Bradbury

### 2.7.6. Enfermedad

En 1952, Frederick Thurston desarrolla una tos recurrente tras una operación de hernia. Tristemente esta tos no solo fue consecuencia de los treinta o cuarenta cigarrillos habituales en el día a día de Thurston. Al poco tiempo le diagnostican cáncer y en octubre de 1952 le extirpan un pulmón. La noticia fue devastadora. Sin embargo, su demostración de vitalidad y fuerza, “a cast-iron physique” (King y Bradbury, 2001, p. 39) era incansable.

Parece impensable, que el 26 de septiembre del presente año Thurston tocara en la orquesta llamando la atención del maestro Toscanini y días más tarde sufriera esta desagradable intervención. Durante varios meses se retira de los escenarios (ver anexo II, ilustración 76).

Entretanto, a finales de 1952, es nombrado Comendador de la Orden del Imperio Británico (CBE) (ilustración 29):

It means literally you are an Officer of the British Empire. This is of course very difficult when I'm talking to you because almost a whole of the British Empire is Gibraltar (Laughs). I'm not worried about the fact that I might not have an Empire to be an officer of (laughs). No, in the old days of the British Empire, there were three that you couldn't make everyone a Knight or Sir. But you wanted to honour them for services to something. You could be MBE which is Member of the Order of the British Empire. One up from that, you became an Officer, which is the middle one, me, Thurston. Then you could become Commander of the... which is CBE. And that sort of thing goes normally to people who are head of some sort of organization, or conductors. It's not simply you've done something remarkable but you also been in charge of something really good like head of medical team somewhere ...And then, if you are very good boy, you get a Knighthood and the equivalent for ladies of that is Dame Thea King. (N. Black, comunicación personal, 29 de enero de 2015, anexo D)



Ilustración 29: Frederick Thurston con el galardón, Elisabeth Thurston (hija, izda.), y Molly Hall (esposa de Ernest Hall, trompetista, dcha.), abril de 1923. Colección particular de Colin Bradbury

Entre otros galardonados a lo largo de la historia se encuentran compositores que escribieron para el clarinete y para Frederick Thurston: Frank Bridge (1929), Ralph Vaughan Williams (1930), Arnold Bax (1931), John Ireland (1932), Donald Tovey (1936), Gordon Jacob (1949), Arthur Bliss (1953); compañeros de escenario y solistas

internacionales como: Pablo Casals (1937), Denis Brain (1950), Leon Goossens (1954), Kathleen Long (1958) y Yehudi Menuhin (1959).

Al mismo tiempo recibe el prestigioso galardón de la Cobbett Medal<sup>46</sup> por su trayectoria y dedicación a la música de cámara (ver anexo II, ilustraciones 77-78):

The Court meeting of 13th January 1953 reported that Thurston had been selected by the Cobbett Award Sub-Committee to receive the award and that he had already accepted the honour. The minutes also show that an award of £25 was made to him from the Benevolent Fund, following a recent operation. He was actually presented with the Cobbett Medal after the Court Meeting on 28th April 1953. (P. Campion, comunicación personal, 10 de marzo de 2017)

The "Cobbett Sub-Committee" decided toward the end of 1952 that Thurston would be the winner of the award for that year. Thurston was informed straight away and apparently replied with gratitude (but we do not have that correspondence). The next Court meeting after this exchange was in January '53 at which point the Court was informed of the decision and actions of the Sub-Committee. The Court accepted the decision of the Sub-Committee and Thurston was invited to attend the following Court Meeting (which was not until 28th April, held at The Royal Academy of Music, York Gate, London). At the end of the official meeting, the Master, W. Graham Wallace Esq physically presented the actual Cobbett Medal to Mr Thurston. Refreshments and a concert of violin/piano music then concluded the day's events. (P. Campion, comunicación personal, 13 de marzo de 2017)

El 22 de enero de 1953, Frederick Thurston contrae matrimonio con la que había sido su alumna Thea King, de 27 años de edad (posteriormente nombrada Dame) en la oficina de Registros de Chelsea, Londres. Pamela Weston (1971) sitúa el acontecimiento en 1952 y otras fuentes durante el verano de ese mismo año. Por el contrario, Pimlott Baker (2011) especifica la fecha exacta y menciona una entrevista personal con la señora King. De hecho, en los periódicos ya mencionan a Frederick Thurston como OBE, galardón que obtuvo a finales de 1952 (ver anexo II, ilustraciones 79-80).

---

<sup>46</sup> Institución establecida en 1924 para conmemorar personajes distintivos de la música de cámara.



Ilustración 30: Boda de Frederick Thurston y Thea King. Elisabeth Thurston (hija) a la izda. de la ilustración. Colección particular de Colin Bradbury

Los próximos meses no fueron nada fáciles para el clarinetista. Según Colin Bradbury (comunicación personal, 3 de mayo 2014), sus ausencias en el RCM fueron cada vez más asiduas. Bernard Walton y Stephen Waters sustituirían a Thurston durante sus ausencias por enfermedad en el RCM.

En los próximos meses sus apariciones en público serían contadas. Mientras tanto, Thea King comienza a tener una reputación como clarinetista cada vez más notable. Thurston volverá a participar con la NYO en el verano de 1953 y en el curso de verano de orquesta llevado a cabo por Ernest Read en Queenswood School en Herts, como profesor de viento madera (S.A.,1953). Con la Philharmonia comienza a retomar de nuevo la relación. Su salud no era buena, por lo que en las pocas ocasiones que participó con ellos se dice que Walton era el que interpretaba los solos de Frederick Thurston:

Soon Thurston began to show signs of the illness which eventually killed him. At the Philharmonia's first concerts at the Edinburgh Festival Walton sat next to Thurston (to

double the first clarinet in the tutti) and - this was so typical of Walton's gentle and modest nature - played all the exposed first clarinet passages so superbly that neither Herbert von Karajan nor I noticed the ruse. Only later did Thurston tell me how Walton had helped him. (Legge, 1998, p. 126)

Entre las decisiones más tristes, fue la cancelación del “harly anual” *Concierto para clarinete y orquesta* de W.A. Mozart en los Proms de 1953 en el Royal Albert Hall.

El 17 de noviembre de 1953 junto a los solistas de la Philharmonia Sidney Sutcliffe, Dennis Brain y Cecil James, es convocado para una sesión de grabación de la *Sinfonía Concertante para vientos K.297b* de W.A. Mozart, a la cual no puede asistir por encontrarse enfermo (Pettitt, 1985). Bernard Walton lo sustituye con gran maestría. Cinco días más tarde, el 22 de noviembre, de nuevo con sus compañeros de la Philharmonia programan un concierto de música de cámara en el Victoria & Albert Museum. Frederick Thurston asiste al ensayo por la mañana pero no al concierto. Su enfermedad se había extendido hacia la espina dorsal.

El 12 de diciembre de 1953 el virtuoso clarinetista inglés Frederick Thurston muere en el hospital de Whitechapel de Londres. Posteriormente, sería incinerado y enterrado en los Gardens of Remembrance (ilustración 31) en el espacio RB3 (42B) del Mortlake Crematorium el 16 de diciembre de 1953 (ver anexo II, ilustraciones 81-84).



Ilustración 31: Cementerio de Mortlake. Gardens of Remembrance, Londres

Jack Thurston [...] as he was called by all his friends, was a man whose great personal charm and transcendent sincerity of character, combined with incomparable technique and musicianship, will make him unforgettable. He was a man who could never have had an enemy: everyone who knew him automatically became a friend. (*Bedfordshire Times & Standard*, 1953b, s.p)

### **2.7.7. Conclusiones del capítulo**

Este capítulo ha exhibido la vida y obra de uno de los clarinetistas más influyentes de la historia de Inglaterra. Su ímpetu por hacer del clarinete uno de los instrumentos más sobresalientes y por conocer y contribuir en el aumento del repertorio existente ha sido evidente y victorioso. Aunque este propósito se lo autoimpuso en 1946 al dejar la BBC, desde sus comienzos profesionales, gracias a las retransmisiones por la radio, conciertos de solista, conciertos con orquesta, conciertos de cámara y su profesionalidad pedagógica, Frederick Thurston destacó en cada aparición musical dejando un legado indiscutible para la historia del instrumento.



## **CAPÍTULO III. El clarinete y su música: los compositores y las obras escritas para Frederick Thurston**

It's very strong music, often very gutsy, and also very free, lots of rubato. Not always pretty and like people tend to indulge in English music, sometimes in the sort of very light. (J. Farrall, comunicación personal, 23 de enero de 2017, anexo I)

### **3.1. Introducción**

It is surprising that more composers do not write for clarinet when one realizes the beautiful, singing qualities of the instrument and appreciates its great technical possibilities and range. There is probably a great deal of clarinet music which has a purely local fame, and of which I am unaware. (Thurston, 1948, p. 36)

En su artículo *The clarinet and its music* (1948), Thurston expresa la desigualdad compositiva existente entre el clarinete, el violín y el piano, demostrando un desacuerdo por este estatus instrumental, atribuyéndolo a la antigüedad de los mismos y no a las posibilidades técnicas y musicales. "I should be on somewhat dangerous ground if I ventured to say that perhaps a higher degree of musicianship is required from players of wood-wind instruments than from those who play, for instance, the violin" (Thurston, 1948, p. 38).

Al igual que en artículo de 1946, *The orchestra looks at the Audience*, Thurston nos ofrece una visión muy avanzada sobre las posibilidades del instrumento para la época: "it seems to me that the clarinet has still something that is yet unheard to give to the music-loving public" (Thurston, 1948, p. 32). Además, enumera una selección de obras en las que el clarinete es protagonista, donde se demuestra su conocimiento del repertorio nacional e internacional. En esta recopilación habla de todos los géneros: clarinete y orquesta, música de cámara y dúo con piano. En comparación con el violín y piano, instrumentos mencionados en el artículo, la literatura escrita para clarinete es muy escasa. Por ejemplo, recalca que no se conocen conciertos escritos entre los de Carl Maria von Weber y Louis Spohr, ambos de 1812, y el de Charles Villiers Stanford de 1902.

I think the problem for wind players is that composers regard them as light entertainment far too much. I know it's very hard to write profound music, having spent sixty hours rehearsing Schönberg's wind quintet. I know (laugh) that you can write music which is not entertainment. Gordon Jacob is typical very affective writing which goes well, nobody

remembers five minute after they played it. Malcolm Arnold another love, you know. So, the same applies in France, what I call it the “Oh la la” school of wind music, which all played. But when you get somebody like Martinů writing for wind instruments or Janáček with the *Nonet* or the *Mládí*, you get into a found more serious vein. (N. Black, comunicación personal, 29 de enero de 2015, anexo I)

Sin embargo, estudios recientes (Pitfield, 2000) quieren demostrar otra versión acerca de la cantidad de música escrita para clarinete e incluso ponen en cuestión las palabras de Frederick Thurston:

These words by Frederick Thurston in 1948 represent a general feeling at the time that repertoire for the clarinet was limited. His understanding was that more could be done to produce new compositions for the instrument. However, to some extent the results of this research contradict Thurston's statement. (Pitfield, 2000, p. 114)

Cierto es que existe una cantidad notable de obras para clarinete y piano escritas entre 1880 y 1945<sup>47</sup> como presenta Pitfield (2000). En concreto son ciento veinticinco piezas compuestas por aproximadamente unos sesenta y nueve compositores y clasificadas de la siguiente manera: sonatas, fantasías, piezas de un solo movimiento, suites o piezas pequeñas de varios movimientos y piezas didácticas. Sin embargo, si se estudian las características estilísticas e interpretativas de las mismas, se llega a la conclusión de que una gran mayoría de ellas no corresponden a los grandes géneros, sino a piezas cortas de apenas cinco minutos de duración. El siguiente gráfico (ver gráfico 1) refleja de manera numérica las obras clasificadas por Pitfield relacionadas con Frederick Thurston<sup>48</sup>:

---

<sup>47</sup> Apéndice 1 (Pitfield, 2012, pp.181-188).

<sup>48</sup> No se puede saber con exactitud el número de piezas clasificadas por Pitfield (2012) que Thurston llegó a interpretar, ya que mientras formaba parte de la BBC realizó cuantiosas emisiones por la radio de piezas cortas que no especifican los periódicos.

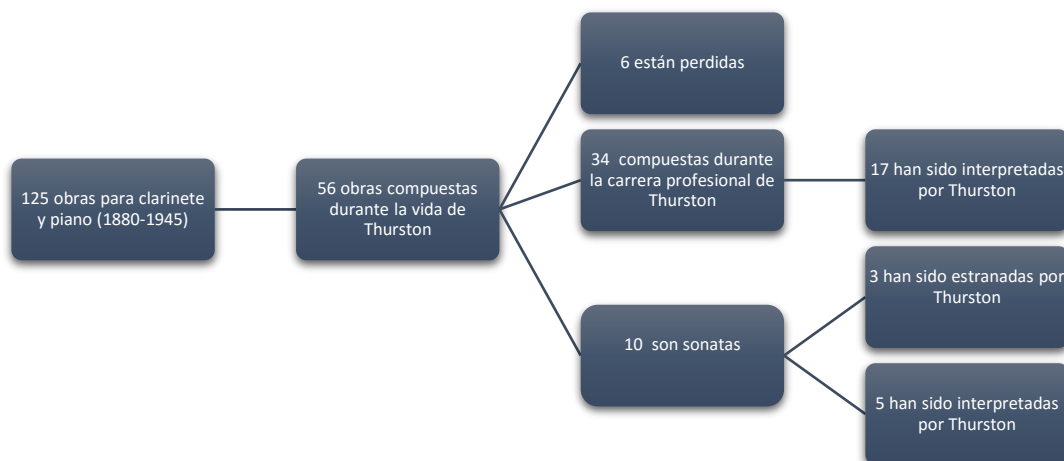


Gráfico 1: Relación de las obras estudiadas por Pitfield (2000) con Frederick Thurston

Por todo lo analizado, cuando Thurston reflexiona sobre la situación del clarinete a mediados de siglo alega con conocimiento de causa. Él reivindica los grandes géneros compositivos: conciertos, música de cámara y sonatas, los cuales tienen un mayor peso interpretativo y no algunas de las obras clasificadas por Pitfield que están consideradas como miniaturas.

La mayoría de las obras compuestas para Thurston se escribieron entre 1930-1953, años que coinciden con su carrera profesional y donde más se aprecia su influencia en la literatura para el clarinete. Frederick Thurston no solo contribuyó al género de piezas pequeñas sino también a la música de cámara y al repertorio de concierto de clarinete y orquesta. Es en estos grandes géneros donde se echaba en falta la contribución por parte de los compositores ingleses.

Gracias a Thurston, el repertorio inglés para clarinete tuvo un resurgimiento durante la primera mitad del s. XX en Inglaterra:

Thurston was crucial to British clarinet culture after 1930, not only in terms of performance, but also in his writings about the clarinet and in his extensive support of native composers. In this sense, Thurston was a central figure, contributing to an emerging post-1900 arts establishment in Britain. (Pitfield, 2000, p. 73)

No obstante, han sido muchos los músicos que han colaborado para que este legado siga aumentando y llegue a la actualidad. La aportación por parte de los alumnos de Thurston a la literatura, pedagogía y estudio del clarinete ha sido vital para conocer hoy en día este repertorio no tan conocido en Europa. Entre ellos, Thea King, Pamela Weston y Colin Bradbury han dedicado y siguen dedicando su vida al desarrollo y estudio del instrumento.

Desde entonces, salen a la luz varios trabajos de investigación relacionados con el repertorio inglés. Gracias a ellos hoy estudiamos un repertorio que estaría olvidado, desconocido o perdido: Fennell (1988), Ellsworth (1991), Pitfield (2000), Cheeseman (2001) y Langley (2012). Otros clarinetistas y musicólogos dignos de ser mencionados por su aportación a la investigación del repertorio inglés para clarinete son Paul Harris y Albert Rice.

A continuación, detallamos de manera cronológica las obras escritas para Frederick Thurston y la relación existente entre el clarinetista y los compositores ingleses que escribieron para este instrumento.

### **3.2. Sir Arthur Bliss (1891-1975)**

#### **3.2.1. *Two Nursery Rhymes, n° 1***

A la temprana edad de diecinueve años, Frederick Thurston comienza su relación profesional con Arthur Bliss. El 18 y 26 de enero de 1921 estrena acompañado del compositor y la soprano Gladys Moger la pieza n° 1, *The Ragwort*, de *Two Nursery Rhymes*<sup>49</sup> en el Aeolian Hall<sup>50</sup>. Estas fechas no aparecen en las fuentes. Sin embargo, Craggs (1988) y Smith (1987) sí informan del acontecimiento<sup>51</sup>. Las dos piezas serán estrenadas al completo por el profesor del RCM Charles Draper junto al compositor

---

<sup>49</sup> Poemas y canciones tradicionales ingleses para niños, con origen en la segunda mitad del s. XVIII y principios del XIX. (Nursery Rhyme, Wikipedia)

<sup>50</sup> Banfield (1997) solo especifica el lugar del concierto del día 26 de enero y no del 18 de enero. Posiblemente se celebrara en el RCM donde Arthur Bliss trabajaba y Frederick Thurston estudiaba.

<sup>51</sup> Anterior a *Nursery Rhymes*, Arthur Bliss escribe el *Trío para clarinete, violoncello y piano* estrenado en 1911 (ver anexo II, ilustración 85).

Arthur Bliss al piano y la soprano Grace Crawford el 4 de mayo de 1921 en el Stainway Hall de Londres.

A pesar del desconocimiento generalizado de la interpretación de esta obra a manos de Thurston -ya que únicamente se le relaciona con Bliss por el quinteto- el periódico *The Times* (28 de enero de 1921) deja constancia de ello y lo describe de la siguiente manera:

Another experiment in accompaniment was Arthur Bliss's *The Thistles*, with clarinet obligato (Mr. F. J. Thurston), which was more successful in performance than was Holst's work. Whimsical and fanciful, with queer sound in the clarinet part, Bliss seems to make his point... without letting his hearers into the secret of how he does it. "Recitals of the week: English and Italian Songs. (Craggs, 1988, p. 94)

Para los Nursery Rhymes, Bliss eligió los poemas de Frances Cornford (1886-1960). *The Ragwort*, interpretado por Thurston, dice así:

The thistles on the sandy flats  
Are courtiers with crimson hats;  
The ragworts, growing up so straight,  
Are emperors who stand in state,  
And march about, so proud and bold,  
In crowns of fairy-story gold.

The people passing home at night  
Rejoice to see the shining [sight];  
They quite [forget] the sands and sea  
Which are as grey as grey can be,  
Nor even [heed] the gulls who cry  
Like peevish children in the sky. (The LiederNet, p. web)

### **3.2.2. *Andante Tranquilo e Legato* (1926)**

En 1927 tiene lugar la siguiente asociación musical entre Bliss y Thurston. Al igual que ocurría con las piezas anteriores, *Andante Tranquilo e Legato*, compuesta en 1926, es muy desconocida en la bibliografía específica de Frederick Thurston, aunque en las fuentes relacionadas con el compositor (Craggs, 1988; Smith, 1987) sí que se indica

la colaboración y el estreno por parte del clarinetista. *Andante Tranquilo e Legato* es una pieza para clarinete solo. También hay que destacar que tanto su viuda Thea King como Pamela Weston no tienen constancia de este estreno. Gracias a la referencia encontrada en el periódico *The Times* se sabe que la pieza fue estrenada por Thurston el 19 de enero de 1927 (ver anexo II, ilustración 86). *The Times* presenta:

The Contemporary Music Centre's concert at the Court House, Marylebone-lane, at 8.15, will include Herbert Howell's clarinet quintet played by the Kutcher Quartet and Mr. Frederick Thurston, who will also play a new piece for clarinet by Arthur Bliss [...]. (*The Times*, 1927a, p. 10)

Posteriormente, el 22 de enero, *The Times* relata: "Mention of a concert given by the Contemporary Music Centre at the Court House, Marylebone Lane, London. The clarinet was played by Mr. Frederick Thurston who... played four little solos, ... one by Arthur Bliss" (Craggs, 1988, p. 86). Craggs confirma que esta pieza se encuentra sin publicar y el manuscrito en paradero desconocido.

### **3.2.3. *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op. 50 (1931-1932)***

En el verano de 1930, Arthur Bliss conoce al compositor holandés Bernard van Dieren, el cual influirá significativamente en su vida personal y profesional:

The most enigmatic personality I have ever met... He not only played a musical instrument, but he could make one, he not only wrote books such as his monograph on Epstein, but he was a beautiful binder of books; he was a linguist, a chemist, and a composer of many songs and much chamber music... (Keener, 1983, libreto cd).

Un año más tarde, entre 1931 y 1932 escribe -en memoria de su hermano pequeño fallecido durante la I Guerra Mundial- el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op. 50*, el cual dedica al compositor holandés:

When I came to write my clarinet quintet... I dedicated it to Bernard van Dieren in gratitude for the many stimulating hours I had spent with him and his wife, Freda, content (and this I know is a rare thing with me) simply to listen. (Keener, 1983, libreto cd)

El quinteto se convierte en una de las obras más importantes de Bliss y con la que le llega el éxito compositivo. Durante su composición, tiene muy en cuenta las características interpretativas de Frederick Thurston como se aprecia en los periódicos del momento y en la carta personal existente entre el compositor y el clarinetista, en la cual le pide consejo sobre varios pasajes y cambios de notación para una próxima publicación. También Bliss le propone quedar para una revisión de la partitura donde, se presume, Thurston había realizado todos los cambios oportunos personales. El compositor describe así su obra:

The composition is in four movements, of which the two middle ones carry the most weight. The opening movement is a flow of 'conversation' between the five instruments. The clarinet starts the discussion, shortly afterwards the viola joins in, then the cello, and last of all the two violins add their comments. The music throughout is euphonious and lyrical. The second movement is an extended scherzo, strenuous and dramatic. It follows a fairly traditional sonata form and calls for vital rhythmic playing from all the five instrumentalists.

The third movement is a rhapsodical romance well suited to the expressive melodic power of the clarinet, while the final is all sprightly brilliance with cross rhythms to add to the zest. Towards the end there is a moment of tranquil lyricism, but the peroration soon follows with laughing gaiety. (Music Sales Classical, p. web, § 2-3)

En noviembre de 1932, Bliss se pone en contacto con Thurston para comentarle ciertas modificaciones de la parte de clarinete antes de su publicación (ver anexo III, ilustración 9):

Nov 15th 1932

Dear Thurston,

A second edition of my clarinet quintet is printing, + I want to take the chance to alter a note in your part that is awkward to the ordinary player

I [...] You understand the two bars after 21 as difficult.

What notes in this fingering/phrasing, are difficult for [...] fingering - Can we substitute others in the same chord.

In the [...] you at 75 you wanted in in extra note w notes- what was it?

If you could tell me a time + place on Monday next when we could meet with the part (please bring yours) for a

[...] Could Let it down

Will you give me a ring sometime Sunday.

Yours ever Arthur Bliss (carta de Arthur Bliss a Frederick Thurston, 15-11-1932. Colección particular de Colin Bradbury)

Un mes después, concretamente el 19 de diciembre de 1932, Bliss y su mujer organizan una fiesta privada en su casa de Hampstead donde Frederick Thurston y el cuarteto Kutcher serían invitados para estrenar informalmente el quinteto (ver anexo II, ilustración 87).

El 17 de febrero de 1933 acontece el estreno oficial del quinteto con Thurston al clarinete acompañado del cuarteto Kutcher en el Wigmore Hall de Londres. No obstante, dependiendo de la fuente consultada se obtiene una versión u otra sobre día y el lugar en concreto de la misma. Thompson (1966) confirma que fue interpretado por primera vez en el Festival de Venecia de ISCM el 21 de junio de 1932. Ante esta diversidad, la página web de la organización (International Society for Contemporary Music, p. web) corrobora que el Festival de 1932 tuvo lugar en Viena (Austria) y se interpretó el *Quinteto de Oboe y cuarteto de cuerda* de Arthur Bliss, y no el *Quinteto para clarinete*.

En 1971, contradictoriamente, aparece una revisión del catálogo de la obra de Bliss de 1966 en el que aparece el estreno del quinteto en Inglaterra con fecha equivocada de 25 de abril de 1933 (Thompson, 1971).

### 3.2.3.1. Publicación

En la presentación de la publicación del quinteto editado por Novello, el periódico *Western Daily Press and Bristol Mirror* celebra la calidad de la obra:

The work was most favourably received by those commentators whose reports were read by the present writer and the study of the score tends to confirm the generally high praise accorded it but without a performance it is no possible personally to give a just estimate of Quintet's merits. [...] Therefore the impressions one has so far received have been of a visual rather than an actual nature but the effect of the former has been to increase one's desire to hear and actual performance and it seems no exaggeration to say that the heritage of chamber music has been considerably enriched by Mr. Bliss's latest achievement and a valuable addition made to the comparatively sparse repertoire of music for string quartet with clarinet. (*Western Daily Press and Bristol Mirror*, 1933a, p. 7)



Igualmente, el crítico y escritor inglés, Eric Bloom expresa su visión sobre la música contemporánea y compara el nivel compositivo del *Quinteto* de Bliss con los dos grandes quintetos para clarinete de Mozart y Brahms: “I am very strongly inclined to say that there is a third... It is certainly one of Bliss’s finest works, and arguably one of the greatest chamber works of the century” (Smith, 1987, p. 19).

### 3.2.3.2. Grabación

En 1935, el cuarteto Griller firma un contrato con Decca. Su primer compromiso fue grabar el *Quinteto para clarinete* de Arthur Bliss con el famoso clarinetista. Aunque el cuarteto no participó en el estreno de la obra, sí la interpretó varias veces junto a Thurston antes de la grabación en el Grotrian Hall en 1933 y en la Royal Institution durante una conferencia del compositor en 1934 (Potter, 2005). Para la grabación, Bliss fue el encargado de elegir a los músicos que inmortalizarían esta obra maestra para la posteridad. Las sesiones tuvieron lugar en los estudios West Hampsted de Decca y únicamente necesitaron dos días, 29 y 30 de agosto. El 29 de agosto, interpretaron el último movimiento Finale y el primer movimiento. En la segunda cara comenzaron el tercer movimiento o Scherzo. El día 30, terminaron este e interpretaron magistralmente el Adagietto espressivo que necesitó tres tomas (lo normal en las grabaciones de 78 rpm era un mínimo de dos tomas): “The playing of the slow movement is specially good” (Goddard, 1936b, p. 92).

El quinteto al completo ocupó siete caras de disco<sup>52</sup>. Según King (2001), el *Quinteto* de Arthur Bliss fue la única grabación que Thurston aprobaba. El disco no tardó en salir a la luz como tampoco las críticas de la reciente grabación en los diferentes periódicos y revistas de la época:

Another tribute this week to contemporary music is in the recording of the Clarinet Quintet of Arthur Bliss (Decca K780-3). Played by the Griller Quartet with Frederick Thurston, this performance may be regarded as authoritative as the same soloist gave the first

---

<sup>52</sup> Decca K. 780-783. Actualidad Clarinet Classics y Testament Records (2005).

performance of the work in 1933, and it has been suggested that the quintet was written with Mr. Thurston in mind. (*The Era*, 1937d, p. 6)

This is essentially a modern work in its freedom from harmonic convention, its drifting tonality, its chromatic and concentrated part-writing, its close elaboration of texture. [...] One of the older habits that Bliss has freely adopted is that of writing for beauty of effect. [...] Reading the score also enables you to appreciate the points of performance. [...] The performers are Mr. Frederick Thurston and the Griller Quartet. One does not ask for better skill and understanding. (McNaught, 1936, pp. 325-326)

### 3.3. Sir Arnold Edward Trevor Bax (1883-1953)

Arnold Bax tuvo un contacto muy temprano con el clarinete ya que cuando estudiaba composición y piano en la RAM eligió compaginarlo con este instrumento como segundo estudio. En 1901, escribió una *Sonata para clarinete y piano en mi mayor* y un *Intermezzo* para estos dos instrumentos<sup>53</sup> (Wood, 1985, libreto cd).

En 1929, Bax ya estaba considerado uno de los compositores más importantes del momento, por lo que le piden componer una obra para el Festival de Bradford de 1930. Por este motivo, retoma la relación con el clarinete escribiendo un *Noneto* para flauta, oboe, clarinete, arpa, cuarteto de cuerda y contrabajo. En un primer momento, comenzó siendo una sonata para violín y piano compuesta en 1928, pero esta nunca se interpretó. El *Noneto* se estrenó el 30 de septiembre de 1930 con Thurston al clarinete. La segunda interpretación tuvo carácter privado conmemorando la memoria del hermano de la pianista Harriet Cohen, Eric Verney-Cohen, dedicatario de la obra tras la publicación. En 1937, es grabada por English Columbia y los intérpretes elegidos para la ocasión son: el cuarteto Griller; Joseph Slater, flauta; Leon Goossens, oboe; Frederick Thurston, clarinete; Maria Korchinska, arpa; y Nelson Watson, contrabajo. No es hasta 1939 cuando se encuentra alguna mención sobre la grabación del *Noneto* de Arnold Bax en la Revista *The Musical Quarterly* (Miller, 1939).

---

<sup>53</sup> Los manuscritos han sido encontrados recientemente.

### 3.3.1. *Sonata para clarinete y piano en re mayor (1934)*

La colaboración de Bax con Thurston y Cohen no termina con el *Noneto* de 1930. En junio de 1934, escribe su *Sonata para clarinete y piano*. Para esta composición no duda en contar con la ayuda de los dos solistas mencionados para el estreno en el LCMC (Cowdray Hall) el 17 de junio de 1935. La sonata fue dedicada a Hugh Prew, clarinetista amateur, farmacéutico y compañero del equipo de críquet Old Broughtonians, al cual Bax y su hermano Clifford pertenecían. Pronto la sonata se convertiría en una de sus piezas más interpretadas. Sería publicada en 1935 (Wood, 1985, libreto cd).

La admiración personal de Bax hacia los intérpretes era obvia. Por un lado, la pianista Harriet Cohen favorece la aportación expresiva y el carácter pasional de la parte de piano en la composición y por otro, Thurston, al igual que con otras obras escritas para él, intentaba seguir con pulcritud incondicionalmente las líneas compositivas del compositor. Según Thea King, Thurston nunca contradecía o cambiaba las indicaciones que el compositor plasmaba en la partitura y se comportaba asumiendo las observaciones del mismo: “Reverence for the composer and a constant quest to serve the composer’s intentions were the keynote of his style” (King, 1982, p. 6). No obstante, en la *Sonata* de Arnold Bax existen varias aportaciones de Thurston (Denman, 1980). Una de ellas, es la revisión del compás once del segundo movimiento eliminando un pasaje de difícil ejecución en la tercera y cuarta parte del compás. De nuevo, King (2001) aclara que Thurston propuso este cambio debido a las posibles dificultades técnicas que los futuros clarinetistas encontrarían en su ejecución.

Otra cuestión de estudio ha sido las anotaciones de la agógica por parte de Bax y las ideas aportadas por Thurston. Como afirma Wood (1985, libreto cd), Bax posiblemente difería de la aportación que Thurston hizo al fraseo de la sonata. De hecho, actualmente, se considera sustancial el estudio comparativo entre las dos versiones.

Existe una carta personal de Bax a Thurston de la que no se conoce la fecha exacta pero si se puede descifrar que fue después de una de las interpretaciones de la sonata en un concierto. En ella, el compositor le demuestra su gratitud por el éxito y comenta ciertos pasajes (ver anexo III, ilustración 10).

Años posteriores, algunas críticas opinan sobre la obra de Bax. *The clarinet* describe su música de la siguiente manera: “Bax’s music in this case is like the sea; the waves come in, recede and come in again, next time higher, until the beach is covered. There is much up and downing in Bax’s music” (Denman, 1980, p. 24). Y *The Musical Times* escribe lo siguiente:

The newest works by Bax, however, were heard at a concert given in their honour by the London Contemporary Music Centre on December 11. Lately, it would seem, Bax has been experimenting with the less usual chamber music combinations. [...] With the exception of the Sonata all were first performances, and all were studies in various combinations of wind and strings. As such they could hardly be better: their timbre is consistently happy, and often extraordinarily lovely. [...] Seldom can new works have been better played. (S.A. 1937a, p. 69)

### **3.4. Alan Clifford Frank (1910-1987)**

La ya conocida relación entre Alan Frank y Frederick Thurston se debe a la estrecha colaboración durante la realización de uno de los métodos ingleses para clarinete más importantes de la primera mitad del s. XX: *The Clarinet. A Comprehensive Method for the Boehm Clarinet* (1939). No obstante, la relación y estima mutua proviene de años atrás.

Alan Frank, desde pequeño, comienza a tocar el clarinete en la escuela con el apoyo de sus padres y gracias al entusiasmo del director del colegio. Sus hijos Celia y Colin creen que Alan Frank pudo conocer a Frederick Thurston a través de este director y comenzar a recibir clases de clarinete una vez terminados sus estudios de primaria. La amistad de ambos pronto es evidente y Frank continúa tocando el clarinete semiprofesionalmente.

#### **3.4.1. Suite for Two Clarinets (1934)**

A principios de los años treinta, mientras trabaja en la Oxford University Press conoce a su futura mujer, la compositora Phyllis Tate, con la que se casará en 1935, a

pesar de la oposición de sus padres. John Gardner (*The Independent*, p. web) afirma que Frank no fue considerado un compositor profesional, pero en 1934 escribe la *Suite for Two Clarinets* para conmemorar el acontecimiento de su matrimonio. La pieza se la dedica a los dos clarinetistas de la BBC, su profesor Frederick Thurston y, al compañero de fila, Ralph Clarke. De hecho, sus hijos piensan que la escribió encaminada a poder tocarla junto a Thurston, aunque no existen documentos que verifiquen que esto haya podido acontecer.

El lunes 23 de abril de 1934, el periódico *Aberdeen Press and Journal* anuncia la emisión en antena de un recital de Frederick Thurston y Ralph Clarke. De todas las reseñas donde Frederick Thurston es mencionado como intérprete, esta es la primera donde aparecen los dos clarinetistas. En efecto, la fecha coincide con la composición de la obra, por lo que es muy posible que se interpretara la *Suite para dos clarinetes*.

Solo dos años más tarde, en 1936, la discográfica Decca se encarga de la grabación de la divertida *Suite* (K.853)<sup>54</sup> con la que reciben la siguiente crítica:

This is an excellent piece of fun which never descends to tomfoolery. The five movements are epigrams that truly represent the soul of wit, for they all five come on one side of the record. There is a lot to be said for a composer who will get through a Rondo, with four statements of the principal theme, in forty-one seconds. The music is modernish with a diatonic core, and never says a bad word without a point to it. (McNaught, 1937a, p. 130).

Paul Harris (2007) describe a Frank como un hombre encantador y lleno de vida, además de músico, editor y compositor de numerosas cualidades. La relación entre Thurston y Frank llegó a ser muy cercana después de las diferentes colaboraciones que llevaron a cabo juntos.

Alan Frank fue destinado a Ceylán (Sri Lanka) durante la II Guerra Mundial, donde se llevó sus clarinetes. A su regreso, se convierte en el nuevo jefe musical del OUP. A partir de este momento las colaboraciones con Thurston y, a su vez, con Thea King fueron múltiples:

---

<sup>54</sup> Actualmente en el cd *Clarinet Classics The Clarinet Historical Recordings Vol.1* (1993).

Alan and Phyllis became close personal friends with Frederick and Thea King and remained very close to Thea after Frederick died...In the last years of his life Alan was collaborating with Thea on arrangements of famous compositions for clarinet (Mendelssohn and Schumann I think ), they were published. My last memory of him is sitting up in bed at the hospital with some manuscript paper in front of him, working on this project. (C. Frank, comunicación personal, 4 de abril de 2017)

Al igual que a Thurston, a Frank también le dedicaron varias obras (Harris, 2002a): una por parte de Robin Milford (amigo del compositor Gerald Finzi) *Lyrical Movement op.89* para clarinete y piano (1948) y otra por Herbert Murrill, *Prelude, Cadenza and Fugue* también para clarinete y piano (diciembre, 1933).

### **3.5. Alan Rawsthorne (1905-1971)**

#### **3.5.1. *Concierto para clarinete y orquesta de cuerda (1936)***

En 1936, Alan Rawsthorne estaba casado con la violinista Jessie Hinchliffe, compañera de Frederick Thurston en la BBC y que posteriormente compartió escenarios con el clarinetista en la Philharmonia Orchestra. Rawsthorne asistía asiduamente a los ensayos de la BBC para impregnarse del conocimiento musical de los artistas y directores invitados. De hecho, en estos años, Toscanini fue uno de los directores invitados. Estas visitas y encuentros sociales de músicos en el Savoy Hotel, propiciaron una cercana amistad entre el clarinetista y el compositor. Por aquel entonces, Frederick Thurston era ya uno de los clarinetistas con más relevancia en el panorama musical nacional. De este acercamiento y admiración nace el *Concierto para clarinete*, escrito para Thurston. Thea King (2001b, libretto cd) habla de Rawsthorne como un hombre callado, sensible y de gran corazón y curiosamente de manuscritos musicales claros y limpios.

Frederick Thurston estrena la obra el 22 de febrero de 1937, bajo la batuta de Iris Lemare y la Lemare Orchestra en el Mercury Theatre en Landbroke Road de Londres. El 3 de diciembre del mismo año, será retransmitido por primera vez en antena donde Thurston repetirá como solista. La BBC SO e Iris Lemare serán sus acompañantes.

Según Alun Hoddinott el concierto revela: “the basic patterns of Rawsthorne’s creative language. These include an instinctively imaginative conception of texture allied to a sure balancing of solo and tutti” (McCabe, 1999, p. 39).

La fama de este concierto, durante los primeros años de existencia y en la actualidad, se debe en gran medida a la contribución de Frederick Thurston y su afán por promocionar nueva literatura para el clarinete. Este concierto fue interpretado posteriormente el 29 de marzo de 1947 en el Wigmore Hall de Londres, junto a Reginald Jacques y la Jacques String Orchestra. Con el mencionado director y orquesta comenzará una nutrida relación. El de Rawsthorne será el primero de varios conciertos a estrenar conjuntamente:

Rawsthorne, on the other hand, is more interested in the actual music than the solo instrument. His agreeably tart work in four short movements could more accurately be described as a suite for string orchestra, garnished with clarinet, than a clarinet concerto. Both works were given fluent and beautifully phrased performances by Mr. Frederick Thurston, to whom the latter work is dedicated. (*The Times*, 1947, s.p., colección particular de Colin Bradbury)

Otras interpretaciones fueron:

- Durante el tour a Yugoslavia y Bulgaria, febrero de 1949. Con la Zagreb Symphony Orchestra.
- 28 de junio de 1949, en Hampton Court, Richmond. De nuevo con Reginald Jacques y la Jacques String Orchestra.

Geoffrey Thomason lo considera, dejando aparte el concierto para clarinete y orquesta de Stanford de 1902, un referente y pionero dentro del género de conciertos para clarinete del s. XX (McCabe, 1999). Sorprendentemente, no es hasta 1972 cuando el compositor Gerard Schurmann realiza la reducción de la orquesta a piano. Rawsthorne fue un compositor de revisión continua de sus obras. En el caso del concierto, proporciona dos finales distintos: una de complejidad técnica y la otra más corta y fácil, la cual aparece en la reducción de piano de 1972.

Al igual que su marido y profesor, Thea King, continuó con el coraje de hacer del clarinete un instrumento único y categórico. Para el primer y único cd<sup>55</sup> existente de la música de Rawsthorne, Thea King se atrevió a interpretar el concierto con el final omitido en la edición de 1972. Esto fue posible gracias al trabajo conjunto con el director de orquesta Alun Francis y una grabación personal de Frederick Thurston y Alan Rawsthorne en la que interpretaban el concierto con el final original de gran virtuosismo. Según John McCabe (1999), es incoherente que la versión publicada de 1972 no contenga los dos finales para la libre elección interpretativa del clarinetista. Diez años más tarde de la publicación del concierto, aparece un anuncio en la revista *The Clarinet*, presentando la edición de OUP.

En la actualidad no existen documentos personales (como cartas postales) que argumenten la colaboración durante la composición. Sin embargo, las últimas palabras murmuradas por Thurston el día de su muerte y transmitidas por Thea King, evidencian su amistad: “It would have been so good if Rawsthorne, who was also ill, could have been in the same hospital so that they could have again enjoyed each other’s company” (King, 1982, p. 6).

### **3.5.2. Cuarteto para clarinete y cuerdas (1948)**

Rawsthorne se deja influenciar otra vez por la musicalidad de Thurston y no duda en dedicarle un cuarteto para clarinete y cuerdas. El estreno de la obra se dará el 9 de noviembre de 1948 en las R.B.A Galleries de Londres, dentro de la series de conciertos del LCMC con Frederick Thurston al clarinete y el cuarteto Blech (ver anexo II, ilustración 88): This work [...] is very forthright, with plenty of games of a rather stern kind and not so much fun. It is, in fact, music of these times and immensely stimulating” (Goddard, 1948, s. p., colección particular de Colin Bradbury). Thea King expresa su admiración hacia el cuarteto de la siguiente manera: “His clarinet quartet impressed me

---

<sup>55</sup>1982. Hyperion A-66031 Northwest Chamber Orchestra of Seattle y Alun Francis (Discogs (b), p. web)



with its wistfully expressive melodies, atmospheric slow movement and fiercely rhythmic finale.” (King, 2001b, p. 23, libreto cd). El cuarteto será publicado en 1950 por OUP.

I was in the audience for Jack’s premieres of the Jacob (1943) and Rawsthorne (1948) works. His pupils and ex-pupils were always to be seen at such exciting events, and on the Rawsthorne night we had to rush from the Wigmore Hall to the Royal College of Music Concert Hall to hear him again, in the first performance of a clarinet concerto by Neil Saunders. (King, 2001b, p. 23, libreto cd)

[...]This is a composition of fresh character, lively invention and charm, in which lyricism is fused with almost speech-like exchanges between the instruments. The gifted executants were the Blech Quartet, Frederick Thurston and Ernest Lush. (*The Telegraph*, 1948, s.p)

### **3.6. Gordon Jacob (1895-1984)**

Frederick Thurston y Gordon Jacob fueron profesores y compañeros en el RCM. A Jacob le encantaba mantener conversaciones con Thurston en el descanso del almuerzo sobre los instrumentos de viento madera y así aumentar su conocimiento sobre los mismos. Él era profesor asistente de las evaluaciones de viento, por lo que el tema en cuestión le interesaba en demasía. Jacob siguió y exaltó todas y cada una de las interpretaciones de Thurston como solista y en grupos de cámara desde sus años de estudiante en el RCM. Jack (como lo nombra Thea King en todas sus intervenciones) fue el gran influyente de Jacob, incluso en sus obras posteriores al fallecimiento de Thurston.

Gordon Jacob was something of a celebrity in his local community. He was now being asked to compose a number of choral and vocal works, including his arrangement of Psalm 23, "Brother James's Air". Jacob seemed to work best when he was composing for a specific person or instrument in mind, which can be heard in his Clarinet Quintet, dedicated to Frederick Thurston and the Griller Quartet. But this was now the time of the Second World War, and he was required to boost morale with arrangements for the BBC's ITMA programme, arranging works such as the overture to Rossini's "Barber of Seville". (BBC (c), p. web, § 2)

### 3.6.1. *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda* (1940)<sup>56</sup>

The Clarinet Quintet, an early work, has at least one movement – the Scherzo – which, as played by the unrivalled Mr. Thurston, is quite irresistible. (Frank., 1951, s.p. colección particular de Colin Bradbury)

Gordon Jacob se une a la lista de compositores que escribieron un quinteto para clarinete y cuerdas influidos por un clarinetista en concreto durante la primera mitad del s. XX<sup>57</sup>. El quinteto, dedicado a “Jack” y al cuarteto Griller, tiene su primera interpretación el 28 de abril de 1943 en el Wigmore Hall de Londres en la serie de conciertos de B&H, coincidiendo con la II Guerra Mundial. Según Jacob (2001) fue un placer aceptar la invitación de escribir un quinteto para Thurston y los “Grillers” (como él los llamaba). Hasta entonces, Jacob había sido un compositor de música a gran escala. Sin embargo, este proyecto estimuló positivamente su creatividad, haciéndolo más conocido por sus piezas de menor tamaño.

El 22 de junio de 1943, el *Belfast News-letter* anuncia en To-days Radio la interpretación en antena del *Quinteto* de Gordon Jacob con los mismos intérpretes que en el premier. Posiblemente este fuera el estreno por la radio.

Años más tarde, Jacob escribe una carta personal a Frederick Thurston felicitándole por el éxito conseguido en el último concierto concedido por él y el cuarteto Griller y les agradece el empeño por lograr tan espléndida interpretación. Jacob, también, se cuestiona la omisión de la variación cuarta para así conseguir más efecto con el resto de las variaciones, en concreto de la tercera (ver anexo III, ilustración 11):

30.3.48

Dear Jack

I was absolutely delighted with the performance of the quintet. The reception was perfect and the whole thing was a model of what chamber music playing should be.

I have no criticism to make, only a slight regret at the necessity to the omission of Var. IV. Var. III would gain a little in lightness and humour by a shade quicker tempo I think.

I do thank you and the quartet most warmly for the care thought and immense shrill which you gave to the preparation.

You made me think it was quite a good work!

---

<sup>56</sup> La BBC (c) (p. web) ubica la fecha de composición en 1942.

<sup>57</sup> En la segunda mitad del s. XX varios compositores ingleses escribirán para esta combinación de instrumentos: William Wordsworth (1952), Geoffrey Bush (1953), Benjamin Frankel (1956), Arnold Cooke (1962), Elisabeth Maconchy (1963), Robert Simpson (1968) e Iain Hamilton (1976).

Yours sincerely

Gordon Jacob (Carta de Gordon Jacob a Frederick Thurston, 30 de marzo de 1948, colección particular de Colin Bradbury).

El famoso compositor inglés, alumno de Gordon Jacob y gran exponente de música para clarinete Joseph Horowitz expresaba: "Jacob composed expressly for Thurston whenever he wrote for clarinet. For Jacob, Thurston's sound was the sound of the clarinet" (Prodigital Records, p. web, § 12).

### **3.7. Roger Fiske (1910-1987)**

Roger Fiske fue un compositor inglés (alumno de Herbert Howells) y musicólogo que trabajó como organizador del departamento del School Music Broadcast en la BBC desde 1939. Gran parte de su tiempo lo aporta en hacer más accesible y entendible la música clásica para los niños de Inglaterra.

#### **3.7.1. Sonata para clarinete y piano (1941)**

Su trabajo como técnico de programas en la BBC le proporcionaría un acercamiento a Frederick Thurston. En marzo de 1941 termina su *Sonata para clarinete y piano* que dedica al clarinetista. Esta no es su única composición para este instrumento ya que en 1951, escribe una *Sonatina para clarinete y piano*. Ambos manuscritos se encuentran en la Bodleian Library en Oxford donadas por Richard Platt. Platt, a finales de 1998, hace una comparación de las mismas y es así como las detalla:

...they are quite large-scale works; the difference in title is more to do with the musical character. The Sonata is the more virtuoso of the two. He [Fiske] studied with Herbert Howells, and I think some of that influence shows, in for instance the melodic character of the slow movement and the rhythmic structure of the Finale. (Pitfield, 2000, p. 106)

Hasta la fecha, la documentación existente sobre el estreno de la obra se obtiene por la relación existente entre Richard Platt y la viuda de Roger Fiske, Elisabeth Fiske.

Ella declara que la única interpretación existente se produjo durante una visita de Thurston a su casa de Bedford<sup>58</sup>

I am sure that there was no formal performance of any sort, though I seem to remember Jack (Frederick) Thurston coming to our rooms in Bedford and discussing the clarinet Sonata while Roger was working on it. I rather think he once came to our rooms in Putney, after that Jack Thurston became ill and I think things went no further (5 de abril de 1999). (Pitfield, 2000, p. 107)

Debido a otros intereses, Fiske mantuvo sus composiciones en un segundo plano y no hizo nada para la publicación de su obra: “Unfortunately, Fiske kept very quiet about his own compositions when he was alive and I [Platt] only realised what it was like [the Sonata] after he had died” (Pitfield, 2000, pp. 106-107). Empero, Catherine Powloski, hija de Roger Fiske y alumna a su vez de Thea King, tampoco recuerda una interpretación pública de la sonata. Según ella, su padre habría dejado ese proyecto a un lado cuando otros iban apareciendo (Pitfield, 2000). Indiscutiblemente, la correspondencia entre la viuda de Fiske y Platt, sí que confirma que Fiske escribió específicamente la sonata para Frederick Thurston.

Gracias a los adelantos digitales se ha podido localizar a través del British Newspaper Archive el periódico *The Bedfordshire Times and The Bedfordshire Standard* (1943) donde se anuncia, el día 15 de enero desde el Corn Exchange de Bedford, la interpretación de las *Variaciones* de la *Sonata*, es decir, el tercer movimiento de la obra de Roger Fiske que consta de cinco variaciones. Este recuerda la maravillosa interpretación realizada por Thurston del *Concertino*<sup>59</sup> de Busoni anterior a las fechas navideñas y además añade que los oyentes en esos días, tuvieron la posibilidad de escuchar más íntimamente al clarinetista acompañado por el pianista Thalben-Ball interpretar las *Variaciones* de la *Sonata* de Roger Fiske, *Phantasy Suite* de Thomas F. Dunhill y la pieza grabada en 1937 *Truro Maggot* de Phillip Browne. El párrafo concluye alabando la magnífica interpretación de los músicos.

---

<sup>58</sup> Durante la II Guerra Mundial, la BBC SO se refugió en la ciudad de Bedford. Fiske, al trabajar para la BBC, viviría en Bedford de manera provisional.

<sup>59</sup>Busoni escribió un Concertino y no un Concierto como expresa la prensa.

Mientras tanto en la página web de la BBC aparece lo siguiente:

23.30: Music for clarinet and piano played by Frederick Thurston (clarinet) and John Wills (piano). This is an interesting programme of new music for clarinet and piano. Philip Browne's 'Truro Maggot' is based on an eighteenth-century air, 'The Earl of Salisbury's Maggot' -here the meaning of the word 'maggot' is 'whim'. The composer has entitled his piece 'Truro Maggot' because it was written at Truro. Roger Fiske is a BBC programme engineer and also a Doctor of Music. (BBC (d), p. web, § 45)

Es interesante observar que las fechas del periódico (15 de enero de 1943) y de la web (5 de enero de 1943) coinciden y las obras interpretadas, salvo la de Fiske. Por otro lado, resulta casual el papel de Fiske justamente en ese concierto. Por ello, esta información deja abierta la posibilidad de una nueva interpretación de la sonata. A pesar de este descubrimiento, después de la muerte de Thurston la sonata quedó en el olvido (ver anexo II, ilustración 89).

No obstante, en el año 2000 se publica la sonata por la editorial Rosewood. Para esta edición se utiliza una copia de la partitura del propio compositor y la partitura para piano y dos copias del original de Frederick Thurston en posesión en su momento de Thea King y traspasado posteriormente a Michael Bryant. Estos documentos aportaron las apreciaciones de Thurston para la interpretación de la sonata (Pitfield, 2000).

En 2011, el clarinetista Nicholas Cox realiza un cd llamado *The Thurston Connection* en donde interpreta a Bax y graba por primera vez la *Sonata* de Roger Fiske. Para esta, utiliza una edición revisada de la sonata por él mismo y por Susanna Westmeath, convirtiéndose en la segunda edición de la obra.

The Fiske Sonata is a significant addition to early 20<sup>th</sup>-century duo repertoire. Its rhapsodic character, coupled to a free approach in thematic development of material, set it apart from other compositions of the period. The knowledge that it was written for one of the pre-eminent performers of the day, Frederick Thurston, in itself invites contemporary clarinetists to re-visit this composition. (Pitfield, 2000, p. 113)

Curiosamente, la relación entre Thurston y Fiske no termina aquí. Las intenciones de Fiske por hacer más accesible la música clásica a los niños pudieron ser el motivo por el que él y Thurston arreglan para clarinete y piano *La Lutine* para piano de Johann Philipp Kirnberger. Actualmente, este arreglo se encuentra publicado junto con otras pequeñas

piezas en la serie de libros para la Music Examinations Board de Australia: “*La Lutine* Johann Philipp Kirnberger; arranged by Frederick Thurston and Roger Fiske. Clarinet. Series 3, Grade 3. Australian Music Examinations Board, 2008” (Australian Music Examination Board, p. web).

### **3.8. John Nicholson Ireland (1879-1962)**

Uno de los principales motivos de la realización de este trabajo de investigación se debe a la obra *Fantasy Sonata* de John Ireland. Durante sus estudios de grado y postgrado, la autora recibió clases de clarinete por parte de Thea King, mujer de Frederick Thurston. Entre las obras trabajadas con la señora King y a la que se le prestó más atención fue *Fantasy Sonata*. Tan pronto como comenzaron las clases, ella envió por correo postal a la autora un cd con la grabación de la pieza interpretada por Frederick Thurston acompañado al piano por John Ireland.

Por aquel entonces, la autora no conocía la transcendencia de su marido y no le prestó la importancia merecida. Sin embargo, el trabajo interpretativo de la pieza y especialmente compartir las clases con Dame Thea King fue una experiencia inolvidable.

#### **3.8.1. John Ireland y el clarinete**

La relación entre John Ireland y el clarinete existe desde sus comienzos como compositor. Ireland estudia composición en el RCM con el famoso compositor Charles Villiers Stanford después de una agria experiencia con los profesores de piano y órgano Frederick Cliffe y Sir Walter Parratt. Durante esta etapa y posiblemente incitado por su profesor de composición, en 1892 y 1895 tiene el gran honor de escuchar el estreno en Inglaterra del *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas op.115* de Johannes Brahms y las *Sonatas op. 120 n° 1 y 2*, respectivamente, interpretado por el clarinetista Richard Mühlfeld. En el capítulo IV hacemos alusión a la enorme influencia que la música de Brahms escrita para clarinete y la interpretación de Richard Mühlfeld significó para los compositores ingleses y para la música específica del clarinete en este país.

“Unforgettable experiences indeed! I was then about 16, I suppose” – Ireland on Mühlfeld’s performances. In fact he was two months short of 16 at the première of the Sonatas (24 June 1895) and a mere 12 for that of the Quintet (28 March 1892). (Weston, 2008, p. 157)

Ireland se engloba dentro del grupo de compositores influenciados por el compositor alemán y su clarinetista. Desde entonces, su amor hacia el clarinete es proclamado y hace partícipe a este instrumento en sus piezas orquestales y de cámara más famosas. Aparte de la trompa en su *Sexteto*, el clarinete será el único instrumento de viento incluido en su música camerística. Ireland consideraba: “The clarinet is by far the finest wood instrument – and is (at present) ousted by the oboe, so much more limited in range of tone and expression” (Weston, 2008, p. 157). Asimismo, Mühlfeld, Charles Draper y Frederick Thurston fueron sus clarinetistas idolatrados.

### **3.8.1.1. *Sexteto para clarinete, trompa y cuarteto de cuerda* (1898)**

Durante su etapa como estudiante en el RCM, bajo la gran influencia de Brahms, escribe su primera composición para clarinete, el *Sexteto para clarinete, trompa y cuarteto de cuerda* (1898).

His earliest compositions were heavily influenced by conservative European models, particularly Brahms (leading to the infamous comment by his teacher, C. V. Stanford, on Ireland's first creative attempts: “All Brahms and water, me boy, and more water than Brahms...” Not surprisingly, then, the Sextet sounds for the most part like a blend of Brahms and Dvorák. (Stephen Fox, p. web, § 6)

Desafortunadamente, la obra no vio la luz e Ireland la guardó en un cajón. No obstante, la perseverancia de Dame Thea King por contribuir a la repercusión de la música inglesa escrita para clarinete se repite y en 1960, visita al compositor para esclarecer ciertos aspectos interpretativos sobre *Fantasy Sonata*. King pregunta a Ireland si tiene más composiciones para clarinete y él, sin dudarlo, le muestra su *Sexteto*. La obra sería interpretada poco después, el 25 de marzo de 1960 por Thea King, John Burden (trompa) y el cuarteto de cuerda Pro Musica: “Ireland sat in the front row, hearing the work for the first time for sixty-two years” (Foreman, 2011, p. 221).

### **3.8.1.2. *Trío en re menor para clarinete, cello y piano (1912-1914)***

John Ireland estaba considerado un compositor muy autoexigente. Eran frecuentes las continuas revisiones de sus obras incluso una vez publicadas. De hecho, si no le convencía, la ocultaba. Esto ocurrió con el *Trío en re menor para clarinete, cello y piano* (1912-1914), el cual fue interpretado por primera vez el 9 de junio de 1914 en el Stainway Hall de Londres por el clarinetista Charles Draper (profesor de Frederick Thurston), el chelista May Mukle e Ireland al piano. Después de al menos dos interpretaciones más, decidió apartarla y condenarla al olvido. El manuscrito incompleto se encuentra en la British Library de Londres. En la actualidad, gracias al clarinetista canadiense Stephen Fox, se dispone de la partitura arreglada, completada, revisada y publicada en 2008 por June Emerson Wind Music.

### **3.8.1.3. *Fantasy Sonata para clarinete y piano (1943)***

...in 1943, he completed the last (and surely one of the finest) of his chamber works – the Fantasy Sonata for clarinet and piano, dedicated to Frederick Thurston. A tribute to an incomparable artist, the result was very much a labour of love and, as it turned out, a splendid addition to the repertoire. (Foreman, 2011, p. 189)

*Fantasy Sonata* nace durante la II Guerra Mundial, convirtiéndose en la única obra de John Ireland escrita en 1943. La fecha exacta de composición varía dependiendo de las fuentes consultadas. Foreman (2011) la localiza entre enero y abril de 1943 durante la estancia de Ireland en Little Sampford Rectory, Essex, con el reverendo Paul Walde y su mujer Marjorie. Por otro lado, las cartas personales existentes entre John Ireland y Thurston demuestran una correspondencia entre agosto de 1943 y abril de 1944. Curiosamente, en el mismo monográfico aparece una carta de John Ireland a uno de sus mejores amigos, Kenneth Thompson, datada el 25 de noviembre de 1943, expresando lo siguiente:

...Although living here is by no means ideal, it might be much worse [...]. I have nearly completed a Fantasy-Sonata for Clarinet and Piano- it is in one movement, & will last 14 or 15 minutes. I have been at it for quite 6 month! (Foreman, 2011, p. 49)



Otras fuentes sitúan la fecha de composición en el otoño-invierno de 1943 (Craggs, 1993), entre abril y diciembre de 1943 Richards (2000) y B&H (1945) y con indicaciones de John Ireland entre junio y diciembre de 1943. Sin embargo, la correspondencia con John Longmire, autor de su biografía, de 23 de abril de 1943 le comunica lo siguiente: “I have had a spurt of work, and have nearly finished my Clarinet Sonata, which I think is very good, though it last only about fourteen minutes” (Weston, 2008, p. 158). Según Weston (2008), *Fantasy Sonata* se encontraba prácticamente terminada y a su vez, John Ireland preparado para ensayarla a mediados de agosto de 1943. La primera carta entre Ireland y Thurston (13 de agosto de 1943) demuestra, en todo momento, el respeto incondicional del compositor hacia el clarinetista (ver anexo III, ilustración 12):

August 13th 1943

Dear Thurston

The piece is getting on & I shall be able to show you an appreciable part of it next Thursday morning at B&H.

Will you please confirm time & place to me at The Savage Club, Carlton...Terrace SW1 as I am going... on Tuesday morning next, for 3 days.

I believe I have written an impracticable trill (according to Forsyth C# & D# but I hope his view are out of date!

The piece a very free & rhapsodic piece, I think I shall call it Fantasy-Sonata - it will be in 1 movement - 12-15 minutes, perhaps – I am v. pleased with what I have done so far, I can only hope it will be worthy of your playing, & that you will feel in sympathy with the music which is in no way “contemporary”

Yours ever

John Ireland

I made my point in placing marks in pencil for you to decide on what is best (Primera carta entre John Ireland y Frederick Thurston, 13-8-1943. Colección particular de Colin Bradbury)

Entre 1940 y 1946, Ireland vive una etapa de gran productividad compositiva y especialmente marcada por su obsesión por el “amor griego” como demuestra la correspondencia a sus amigos Thompson y Arthur Lee Gardner. Gardner le presta *Satyricon* de Petronius, traducido al inglés por Burnaby (1694), el cual le conduce a una fascinación por el personaje de Gito, un joven apuesto: “His return to Greek subject matter in this set of pieces demonstrated a continued interest in a subject that had always lurked

behind his music, a subject there for its homoerotic, more specifically paederastic connotations” (Foreman, 2011, p. 51). En una de estas cartas, escritas a su amigo Gardner el 5 de agosto de 1943, compara *Fantasy Sonata* con muchos aspectos del personaje de Gito e incluso menciona: “I should like to call it “The Song of Gito” – but, of course, I dare not!” (Foreman, 2011, p. 51).

*Fantasy Sonata* está considerada la obra de género camerístico más significativa de John Ireland. Escrita en un solo movimiento de unos 12 a 15 minutos de duración, comprime todas las técnicas compositivas hasta el momento del compositor de manera magistral, demostrando una vez más el amor que le unía al clarinete. “This finely-made and effective new work reveals no addition to the composer’s vocabulary, but is a mature summing-up of modes and tendencies revealed in all his work” (Richards, 2000, p. 227).

#### **3.8.1.4. Relación compositor-intérprete**

De 13 de agosto de 1943 se posee la primera carta postal entre compositor y clarinetista<sup>60</sup>. Sin embargo, el trato entre Thurston e Ireland no comienza con esta correspondencia. John Ireland era profesor de composición en el RCM al mismo tiempo que Thurston profesor de clarinete. Además, en 1936, Frederick Thurston colabora con la pianista y compositora de renombre Helen Perkin en una de sus composiciones. Helen Perkin, por aquel entonces estaba considerada la amiga más cercana a John Ireland. Al igual que Thurston con el clarinete, Perkin influenció a Ireland con el piano. La obsesión del compositor hacia la pianista se convirtió en posesiva y en amor platónico. Por lo que se presupone, que debido a esta amistad, hubo otro posible acercamiento a Thurston anterior a la composición de *Fantasy-Sonata*.

La relación entre Frederick Thurston y John Ireland fue muy significativa para el compositor, manifestándose a lo largo de todo el proceso de culminación y revisión de la

---

<sup>60</sup> Existen un total de nueve cartas personales escritas entre Ireland y Thurston: 13/08/1943, 3/10/1943, 21/11/1943, 26/11/1943, 16/12/1943, 15/01/1944, 01/02/1944, 17/02/1944 y 16/04/1944.

obra como se aprecia en la correspondencia existente entre agosto de 1943 y abril de 1944.

The clarinet is a remarkable instrument, & I have been most impressed by the playing of Thurston – hence the choice of this combination... I’m afraid it will have very few performances – works for wind instruments are seldom heard. (Foreman, 2011, p. 49)

Ireland conocía perfectamente las posibilidades técnicas y musicales de Thurston, como se aprecia en el total de la obra con la utilización habitual del registro agudo (comienzo de la obra): “By the way I have put the opening clt. phrase down an octave, & if you think any other alterations are needed you might let me know... It is no use publishing it in a form which only can be played by yourself!” (carta de Ireland a Thurston, 16-4-1944, ver anexo III, ilustración 13). Además, Ireland combina la escritura de pasajes de mucha complejidad con frases de articulación ligada de gran duración a los que Thurston siempre daba el consentimiento: “the long, legato phrases are typical of Ireland’s writing, but are also in keeping with Thurston style, as can be deduced from the clarinettist’s editorial work” (Richards, 2000, p. 234). Durante todo el proceso de composición, Ireland ofrece y permite a Thurston modificar cualquier aspecto técnico de relevancia, además de resolver numerosas dudas específicas sobre la técnica del clarinete: “I believe I have written an impracticable trill (according to Forsyth C# & D# but I hope his view are out of date!... Not such trill appears in the piece, so presumably Ireland must have been advised against this” (carta de Ireland a Thurston, 13-8-1943) (Richards, 2000, p. 234)

Frederick Thurston marcó todas las composiciones encuadradas en esta etapa compositiva de Ireland. Para Ireland, Thurston era “the greatest British clarinettist of his generation” (Foreman, 2011, p. 230). Como había ocurrido en otras ocasiones, Thurston se convirtió en el Mühlfeld de Ireland. *Satyricon* (1946), la última composición orquestal del compositor, encargada por la BBC para el cincuenta aniversario de los Proms de Henry Wood, demuestra la vasta influencia del clarinetista. En la parte central de la obra, *Andante sostenuto*, escribe un solo de clarinete donde se aprecia claramente el efecto de la maestría de Thurston en el compositor. Esta sección, está considerada (Searle, 1979) una de las melodías más bellas escritas por un compositor inglés: “It was completed on 19 August 1946 after considerable effort. The middle section clarinet solo was written with Ireland’s friend Frederick Thurston in mind” (Foreman, 2011, p. 215).

Desafortunadamente, Thurston no pudo interpretar el estreno ya que desistió de la BBC el 27 de junio de 1946 y la obra se estrenó con posterioridad.

La otra pieza encuadrada en el género de música de película, *The Overlanders* (1946), es una Suite donde se estima significativamente el trabajo conjunto entre clarinetista y compositor durante los últimos años. En esta ocasión, el clarinete es protagonista en *Brumbies*: “The clarinet solo here again embodies Ireland’s admiration of the playing of Frederick Thurston, so recently celebrated in the Fantasy Sonata for Clarinet, and in the middle section of Satyricon”. (Foreman, 2011, p. 216). La influencia rítmica de esta sección se aprecia al final de *Fantasy Sonata*.

Who, listening to this electrifying overture, would guess that it was complete in a state of mental and physical exhaustion, due to writing not only *The Overlanders* but also *Fantasy Sonata* for clarinet and piano (again for Thurston) at the same time? (Searle, 1979, p. 122)

La interacción entre Ireland y Thurston no solo fue emocionante y productiva para el compositor. Hasta el momento, Thurston no había trabajado con tanta interacción con un compositor. “His proudest moments certainly came when he was preparing performances with the composers of works like the Finzi Concerto, the Bax and Ireland Sonatas and the Rawsthorne Concerto and Quartet” (King, 1982, p. 6).

### 3.8.1.5. Estreno de *Fantasy Sonata*

La preparación de la publicación y estreno de la obra mereció más encuentros y correspondencia entre compositor y clarinetista. A finales de año, Ireland no cesa en organizar los preparativos y las últimas revisiones de la obra. El 21 de noviembre de 1943, en su tercera carta a Thurston (ver anexo III, ilustración 14), confirma la fecha del estreno de *Fantasy Sonata* para el 29 de enero de 1944, teniendo lugar en el Wigmore Hall de Londres y organizado por B&H:

Although I certainly intend to play the piano part when it is broadcast, I shall try to get Kendall Taylor to do it at the Boosey and Hawkes concert – otherwise I shall be obliged to do it myself, as there is no other pianist I can trust with it. Taylor knows my music well, and understands it thoroughly as – no-one else does. This piece is extremely important (so as far as I am concerned), and I cannot be “rushed” in completing it – rather than that, the

performance will have to be postponed. But surely a clear month shall be ample for you to get it up and rehearse it. (Carta de Ireland a Thurston, 21-11-1943)

Aproximadamente un mes más tarde, el 16 de diciembre de 1943, Ireland comunica a Thurston la entrega del manuscrito a B&H advirtiéndole de la dificultad de la última sección de la sonata (ver anexo III, ilustración 15):

If the part that you had is not easy, the last part is by no means easy, but I hope it is all right & effective... You will perhaps be glad to find that the concluding 2 ½ minutes of the piece are brighter and more devilish than the preceding material... – I hope you won't shoot me when we meet – I have done my best! (Carta de Ireland a Thurston, 16-12-1943. Colección particular de Colin Bradbury)

A pocos días del estreno principal en el Wigmore Hall, Ireland le escribe una de las cartas más trascendentes para el clarinetista (ver anexo III, ilustración 16), en la que le ofrece la dedicación de *Fantasy Sonata* de la siguiente manera:

If you really like the work, I shall be happy to dedicate it to you, as it is your playing which led me to write for your instrument. And I have heard some good clarinet playing – Mühlfeld in my early days made a sensation here and in his time Charlie Draper was remarkable. So I am in a position to appreciate your playing and what it means to music. (Carta de Ireland a Thurston, 15-1-1944. Colección particular de Colin Bradbury)

Anterior al estreno público existe un testimonio por parte de Gervase de Peyer (2001) en el que describe una interpretación privada de *Fantasy Sonata* en 1943. Este primer supuesto estreno se produce en un estudio en Notting Hill Gate, Londres. De Peyer cuenta que el evento fue organizado por la compositora Freda Swain. Los intérpretes, Frederick Thurston al clarinete y el marido de Swain al piano, Arthur Alexander, profesor de Thea King y De Peyer en el RCM. Ireland asistió a esta primera lectura muy entusiasmado.

Por otro lado, el estreno oficial de la obra tiene lugar el 29 de enero de 1944 con Frederick Thurston y Kendall Taylor al piano (*The Scotsman*, 1944; *Liverpool Daily Post*, 1944). Además de *Fantasy Sonata*, se pudo escuchar el *Cuarteto de cuerdas n° 2* de Bartók, el *Cuarteto de cuerdas n° 1* de Benjamin Britten y las *Cinco Elegías* para cuarteto de cuerda del compositor sudafricano Arnold Van Wyk.

*Fantasy Sonata* obtuvo muy buen recibimiento por parte de la prensa, la cual realiza el papel realizado por parte del compositor con un instrumento como el clarinete. Igualmente, avicina la futura gratitud por parte de los clarinetistas por adquirir una nueva obra en el repertorio de este instrumento. “[...] we find one of the best works for the clarinet since the days of Brahms” (France, 2016, entrada de blog).

Pocos días después, el 6 de febrero de 1944, es el turno de Ireland para acompañar a Thurston en la primera emisión de radio de la sonata. Curiosamente, la interpretación con el compositor dura dos minutos más que el estreno en Wigmore Hall. Como es apreciable en sus textos, mostraba continua preocupación por los tiempos de las obras. En su libro, Weston recuerda: “Timing was always important to Ireland who never liked music to be rushed” (2008, p. 158).

Posterior a la emisión por la radio, Ireland siguió en contacto con Thurston para próximas interpretaciones y para la publicación de la partitura en 1945, en la que Thurston aportó notables indicaciones de fraseo. Con la parte de clarinete Ireland optó por pasajes de *ossia* y ningún cambio para el piano.

En 1947 y 1948 se produjeron varias interpretaciones de *Fantasy Sonata* con Thurston al clarinete y entre otros, Ernest Luch al piano (Richards, 2000) (ver anexo II, ilustración 90). Al mismo tiempo, Ireland iba desapareciendo poco a poco de los escenarios. Sin embargo, el 8 de enero de 1948 (*Gloucestershire Echo, 1948a*) interpreta nuevamente junto a Thurston para la BBC, grabación que perdura gracias a la discográfica Dutton label y Symposium 1259.

Jack Thurston and Angus Morrison played Fantasy Sonata last evening at the ISCM concert. Unhappily there was a pitifully small audience (I forgot to tell you Wigmore Hall was packed out) there to hear the finest performance I have ever heard of that lovely sonata. John rehearsed them at Jack’s flat last Saturday evening and was thrilled with their playing. (John Ireland Trust, 2010, cd)

### **3.9. Denis ApIvor (1916-2004)**

Denis ApIvor nace en Irlanda, en un pueblo cerca de Dublín en 1916. A los 5 años, junto con su familia, se traslada al norte de Gales donde comienza, a su temprana edad, a

cantar, a tocar el piano, el órgano, el clarinete y a demostrar notables dotes compositivas. ApIvor pasa la mayor parte de su infancia cantando en coros. Entre otros, el prestigioso coro de Christ Church, en Oxford y a partir de 1926, en el coro de la Catedral de Hereford. Sin embargo, sus padres no le dejan continuar con los estudios de música, sin antes obtener la titulación de medicina. Al mismo tiempo que realiza estos estudios, Denis ApIvor toca el clarinete en la orquesta del Welsh College en Aberyswyth y en el University College de Londres. Una vez obtenida la titulación mencionada, a su pesar, pasa el resto de su vida intercalando la composición con la medicina.

Denis ApIvor fue un compositor incomprendido en su época y no conocido en la actualidad, posiblemente, debido a dos motivos: primero, por la doble profesión que ejercía (médico y compositor) y segundo, su atracción hacia la música modernista europea. En un principio, y al igual que otros compositores coetáneos como Peter Warlock, ApIvor se sintió muy atraído por la música del compositor inglés Frederick Delius. Esta admiración se extendía hacia Busoni, al compositor holandés Bernard van Dieren (quien también admiró profundamente Bliss y dedicó su *Quinteto* de 1932) y al mismo Warlock. El 14 de marzo de 1934, una vez establecido en Londres, escucha por primera vez por la radio el estreno completo<sup>61</sup> de la ópera *Wozzeck* de Alban Berg (Kenyon, 1981), interpretada por la BBC SO y dirigida por Sir Adrian Boult. Esta experiencia, al igual que para la orquesta fue muy relevante para ApIvor e interfirió en su visión y entendimiento general de la música y en las técnicas compositivas propias. Junto a él, otros compositores ingleses contemporáneos que siguieron la misma línea fueron Elisabeth Lutyens y Humphrey Searle.

Herbert Howells se encuentra entre los primeros compositores de renombre con el que ApIvor tiene la oportunidad de tratar, aunque no surgió entendimiento alguno debido a alguna que otra confusión. Su obsesión por la música de Peter Warlock le conduce a conocer a Cecil Gray, del que recibe su primera clase de composición. Al poco tiempo, y gracias a la generosidad de Gray, ApIvor recibe varias clases privadas de composición por parte del compositor Patrick Hadley y Alan Rawsthorne: “with whom he studied for two years until the outbreak of the war in 1939. From Rawsthorne he was

---

<sup>61</sup> Anteriormente, el 5 de mayo de 1932, se pudo escuchar por la radio, grabada en el estudio de la BBC, tres fragmentos de *Wozzeck* interpretados por la BBC SO.

to learn a love for the concerto form and a neatness and economy of the style but, sadly, not much else” (Wright, 1989-2010, p. 2).

Al igual que Wright (1989-2010), Marrington (2005) coincide en la pobre calidad de la enseñanza por parte de Rawsthorne. Sin embargo, es apreciable la influencia armónica de Alan Rawsthorne en *Concertante op. 7 para clarinete, percusión y piano* y en sus otras dos obras de la década de los cuarenta: la *Sonata para violín y pianoforte op.9* (1946) y el *Concierto para pianoforte y orquesta op.13* (1948). Otras personalidades que afectaron positivamente en la vida y obra de Denis ApIvor fueron Edward Clark<sup>62</sup> y Contant Lambert, introduciéndolo en el estilo del jazz.

### **3.9.1. *Concertante op. 7 para clarinete, percusión y piano* (1945)**

Denis ApIvor sufrió profundamente las consecuencias de la II Guerra Mundial. Entre otros servicios, ApIvor se vio obligado a marcharse a la India para ejercer como médico y paralizar tajantemente su carrera compositiva para cumplir con sus obligaciones clínicas. A su regreso, en el verano y otoño de 1945, escribe *Concertante op.7 para clarinete, percusión y piano* sin haber abandonado los campamentos militares, entre otros, el de Canterbury y Dover. En la copia del manuscrito existente en la British Library de Londres<sup>63</sup> (ver anexo II, ilustración 91), aparece un texto explicativo corroborando la dedicación de la obra al clarinetista Frederick Thurston.

Es interesante apreciar la relación existente entre Denis ApIvor, el clarinete y Frederick Thurston. Mencionado con anterioridad, además de cantante y pianista y organista, ApIvor fue un clarinetista muy activo durante su infancia y adolescencia: “He recieved excellent training during these years in piano, organ and later the clarinet, becoming highly proficient on all three instruments” (Marrington, 2005. p. 85). Por otro lado, escuchaba la radio con interés y con especial atención la música del momento, donde Thurston aparecía constantemente en las retransmisiones como solista o miembro de la

---

<sup>62</sup> Marido de Elisabeth Luthyens y productor de la BBC. Destacó por incorporar en la programación de las emisiones de radio estilos contemporáneos musicales totalmente desconocidos para el público inglés. (Omics International, p. web).

<sup>63</sup> El manuscrito original de la revisión de 1959 se encuentra en la biblioteca Victoria de Londres con número de referencia: 781.13.



BBC SO. En el capítulo II, se habla de los comienzos de la radio y de la BBC y de los programas específicos dedicados a la música europea en los que se emitían obras del nivel de *Wozzeck* de Alban Berg. Asimismo, no podemos olvidar el *Concierto para clarinete y orquesta n° 1* dedicado a Frederick Thurston de su profesor Alan Rawsthorne, en 1936. Por esto, existe una relación directa entre el compositor y el clarinetista y creemos que ApIvor pensó desde un principio en escribir para el clarinetista del momento Frederick Thurston.

*Concertante op. 7* tuvo su estreno en antena en junio de 1948 en el Third Programme<sup>64</sup> de la BBC gracias a la perseverancia de Humphrey Searle. Los músicos encargados de la interpretación fueron: Frederick Thurston al clarinete, Kyla Greenbaum al piano y James y Thomas Blades a la percusión, dirigidos por el compositor Denis ApIvor: “This is a work of distinction and beauty both in thought and style, which will make one watch for the composer’s name in future programmes” (*The Listener*, 1948, s.p., colección particular de Colin Bradbury). Curiosamente, la obra se estrenó el mismo día que la *Sonata para clarinete y piano* de Herbert Howells, también interpretada por Frederick Thurston al clarinete y Mr. Eric Harrison al piano.

El 24 de abril de 1951 a las siete y media de la tarde, los mismos intérpretes vuelven a ejecutar la obra en el ISCM en la Hayward Gallery, Londres. Distintamente, en el programa de mano original del concierto existente en la British Library de Londres, sitúa el evento en las R.B.A. Galleries Suffolk St. Pall Mall. Al mismo tiempo, el programa sorprende por el número de obras estrenadas y por la cantidad de piezas a interpretar por un mismo músico, ya que en este mismo concierto tuvo lugar el estreno de *Concertante op. 7*, los *Three Nocturnes* para clarinete y piano de Iain Hamilton (1950), el cual ganó el Edwin Evans Memorial Prize, y el *Cuarteto para violín, viola, clarinete y fagot* de Humphrey Searle escrito en 1948, interpretadas todas por Thurston. En la actualidad este número de estrenos en un mismo día y ejecutados por un intérprete sería impensable. Acerca de *Concertante op.7* el programa comenta lo siguiente:

It was conceived as an attempt to bridge the gap between chamber music and the contemporary audience by employing to serious purpose the timbre of the familiar jazz

---

<sup>64</sup> Programa dedicado a la música contemporánea.

combination for the clarinet, piano, and drums. The work was first broadcast by the present performers in the Third Programme in January 1945. (Notas al programa, Humphrey Searle Collection (1936-58). British Library, Music Collections)

En 1949, ApIvor arregla la obra para clarinete, piano (celesta), percusión, y orquesta de cuerda, y la llama *Concertante op.7 a*. Actualmente no conocemos estreno alguno de la obra.

### **3.9.2. Otras obras con clarinete**

En 1975, Denis ApIvor escribe en una semana el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas op. 60*, incluyéndose de esta forma en la lista de compositores que dedicaron su tiempo a esta combinación. La misma está considerada como la mejor obra inglesa dentro del género camerístico: “in this impressive work every single note is esencial” (Wright, 1989-2010. p. 7).

### **3.10. Elisabeth Lutyens (1906-1983)**

Elisabeth Lutyens se convierte en la primera compositora inglesa representante del dodecafonismo en Inglaterra. Esto le trajo muchas enemistades con compositores y músicos de renombre del momento: Benjamin Britten, Robert Simpson, Benjamin Frankel y Hugh Allen, representantes del grupo de los conservadores.

En 1926, entra en el RCM y el director de la escuela, Hugh Allen le prohíbe estudiar composición con los famosos profesores Ralph Vaughan Williams y John Ireland por las connotaciones del estilo serial presentes en sus composiciones. Por ello, sus profesores serán Harold Darke en composición y Ernest Tomlinson en viola.

En sus memorias (1972), Lutyens comparte con entusiasmo, debido a su segundo matrimonio con Edward Clark (principal programador musical de la BBC, 1888-1962), las influencias ejercidas en ella la BBC y el papel de su marido en la corporación. Posiblemente esta relación aproxima al clarinetista Frederick Thurston con Elisabeth Lutyens. Lutyens (1972) afirma que Edward Clark eligió personalmente los mejores

músicos para la orquesta, entre ellos a Thurston. Sin embargo, otras fuentes (Weston, 1971) confirman que el encargado de esta labor fue Sir Adrian Boult.

*Goldfish Bowl* (1972) muestra el papel fundamental que ejerció Edward Clark y la BBC en la mentalidad y en la manera de entender la música de Thurston. Expresado en el capítulo II, Thurston prefería la interpretación del *Concertino de Busoni* al de Weber (King y Bradbury, 2001). En la BBC, Clark fue el mayor representante y propulsor de la música contemporánea. Inició series de conciertos de música del s. XX: National Concerts en el Albert Hall, People's Palace, Mile End Road y posibilitó la llegada de músicos y de composiciones desconocidas en Inglaterra, entre ellas: Debussy, Ravel, Milhaud, Auric, Hindemith, Berg y muchos más. Relacionamos esta influencia con el estreno en Inglaterra de la *Première Rhapsodie* del compositor francés Debussy para clarinete y orquesta por parte de Thurston en Aeolian Hall el 5 de marzo de 1926. Igualmente, el 4 de febrero de 1933 participará en el programa especial llamado The Music of Darius Milhaud, junto con Robert Murchie (flauta), Alec Whittaker (oboe) y Darius Milhaud (piano). Por otro lado, Lutyens (1972) comenta su experiencia asistiendo al estreno en inglés de la *Historia de un Soldado* de Stravinsky con músicos distinguidos en 1926. En el capítulo II, esta interpretación se sitúa el 20 de julio de 1927 gracias al periódico *The Era*, en la que Thurston participa junto con otros músicos la obra citada. Debido a la cercanía de las fechas la compositora pudo referirse a esta interpretación.

En 1931, Elisabeth Lutyens funda junto con el director Iris Lemare y la violinista Macnaghten la serie de conciertos Macnaghten-Lemare. Este evento continuará durante décadas. Thurston participará en esta serie de conciertos junto con la Lemare Orchestra en la interpretación del estreno del *Concierto* de Alan Rawsthorne en febrero de 1937 bajo la dirección de Iris Lemare (MUGI, p. web).

### **3.10.1. *Five Little Pieces Op. 14/1* (1945)**

No será hasta 1945 cuando se tenga constancia de un posible encuentro entre compositora y clarinetista. A Elisabeth Lutyens se le encarga una composición para clarinete y piano expresamente escrita para Frederick Thurston. Cyril Clarke, admirador de Thurston, subvencionaría la obra *Five Little Pieces op.14/1 para clarinete y piano*

(Lirico, Drammatico, Doloroso, Pastorale y Declamatorio) (Smith, 1987). Tristemente, Thurston moriría antes de poderlas interpretar:

As us all, he (Cyril Clarke) was a great admirer of that great player Frederick (Jack) Thurston and commissioned me (Elisabeth Lutyens) to write something for him. However Jack died before playing them and they were “discovered” some years later amongst his effects by his widow Thea King. (Smith, 1987, p. 20)

Las pequeñas piezas serían publicadas en 1966 por Schott, propiciando un acercamiento hacia la obra compositiva de Lutyens:

Over the last few years we have belatedly begun to appreciate the true worth of the music of Elisabeth Lutyens. This awareness has happily brought in its wake the publication of a number of her works. Among these are the *Five Little Pieces* of 1945 for clarinet and piano... written for the late Frederick Thurston. (O'Loughlin, 1966, p. 799)

En años posteriores, Thea King estrenaría la obra escrita para su marido. Lutyens dedicará su *Fantasie Trio op.55* (1963) para flauta, clarinete y piano al Chantry Ensemble, constituido entre otros por Thea King. La relación entre Lutyens y King continuará hasta la muerte de la compositora en 1983. Junto con Thea King, la clarinetista Georgina Dobrée será asidua en la interpretación de obras de Lutyens.

Otras obras escritas con clarinete de Elisabeth Lutyens son:

- *Chamber Concerto No. 2, Op. 8 para clarinete, saxofón tenor y piano Concertante con orquesta de cuerda* (1940-41) (Ludewig-Verdehr y Raines, 1981a, p. 13)

- *Valediction, op. 28 para clarinete y piano*. Diciembre de 1953. Publicada en 1958

- *Wind Quintet, Op. 45* (1960) (Ludewig-Verdehr y Raines, 1981a, p. 19)

- *The Valley of Hatsu-Se para soprano, flauta, clarinete, violonchelo y piano* (1965). Olivan Press. (Ludewig-Verdehr y Raines, 1981b, p. 28)

- *Akapotik Rose para soprano, flauta, 2 clarinetes, trío de cuerdas y piano* (1966). Olivan Press.

- *A Phoenix, op. 71 para soprano, clarinete, violín y piano* (1968). Olivan Press (Ludewig-Verdehr y Raines, 1981b, p. 28)

- *Tre Op.94 para clarinete en la*. Publicada en 1973 y estrenada el 27 de febrero de 1977. University of York Music Press

- *Laudi, op. 96 para soprano, 3 clarinetes, piano y percusión* (1973). Olivan Press. (Ludewig-Verdehr y Raines, 1981b, p. 28)

- *This Green Tide op. 103 para Corno di Bassetto y piano*. Dedicada a la clarinetista Georgina Dobrée y publicada en 1975. University of York Music Press (Fogle, 1979, p. 14).

### **3.11. Phyllis Margaret Tate (1911-1987)**

Phyllis Tate está considerada, junto con Elisabeth Maconchy y Elisabeth Lutyens, una de las compositoras más características del s. XX en Inglaterra. Sin embargo, su trabajo compositivo continúa siendo desconocido en su país natal y en el resto de Europa.

“She (madre de Phyllis Tate) has one overriding ambition – that I must at all costs become a musical genius to justify my existence” (Phyllis Tate (b), p. web, § 8). Tate no tuvo una infancia fácil como se aprecia en estas palabras plasmadas en su autobiografía. Desde pequeña, el hecho de ser niña condicionó señaladamente su existencia. Injustamente, sus padres no consideraban costearle una educación reglada, por lo que a los diez años Phyllis Tate dejaba de ir al colegio. Mientras tanto, su madre pensó que para lo único que podría valer sería para la música. A consecuencia de ello, Phyllis Tate se compra un ukelele y comienza a dar conciertos de manera informal. En uno de ellos, el compositor inglés Harry Farjeon observó numerosas capacidades musicales, recomendándole estudiar de manera oficial. Tate, sin pensarlo, sigue sus consejos y entre 1928 y 1932 estudia composición bajo su tutoría en el RAM, además de piano, dirección y percusión:

I cannot admit to being an illustrious pupil. I joined the conductor’s course and went on beating 12 bars after the orchestra had finished and were packing up their instruments to go home. I learnt the timpani, and was playing at a concert (royalty present) when I descended

with a wallop either a bar before or after the crucial movement. The conductor's comment:  
You may be only 17, but do that again and you're fired! (Phyllis Tate (b), p. web, § 10)

Entre tanto, Tate conoce a Norman Peterkin de la editorial OUP, quien se interesa por sus composiciones. Este acercamiento, además de conciertos para presentar su obra, le llevó a tener contacto con la compositora inglesa Dame Ethel Smyth y con el que posteriormente se convirtió en su marido, el editor y jefe del departamento de música de la OUP, Alan Clifford Frank en 1935 (ilustración 32). A partir de entonces, recibió encargos por parte de la BBC (el *Concierto para saxofón y cuerdas* de 1944) y su obra fue editada por la editorial OUP.



Ilustración 32: Phyllis Tate y Alan Frank, Suffolk. Cortesía de Celia y Colin Frank (hijos)

### 3.11.1. Phyllis Tate y el clarinete: *Sonata para clarinete y cello* (1947)

Desde 1935, el clarinete forma parte de la familia Frank-Tate y como es mencionado anteriormente en este capítulo, Alan Frank, marido de Phyllis Tate, aunque editor y compositor, brindó gran parte de su vida (junto con Frederick Thurston) a la interpretación y el estudio del clarinete. Es muy posible que esta situación mueva a Tate a utilizar el clarinete en siete de sus obras camerísticas: *Songs of Sundry Natures* (1945), *Nocturne for Four Voices and Seven Instruments* (1946), *Sonata for clarinet and cello* (1947), *Air and Variations* (1958), *Scenes from Tyneside* (1978), *Three Pieces for solo clarinet* (1979), *Prelude, Aria, Interlude, Finale* (1981).

La obra compositiva de Phyllis Tate consta principalmente de música de cámara<sup>65</sup> y del uso de una instrumentación muy dispar: “Several writers, including Mosco Carner and Georgina Dobrée, describe Phyllis Tate as a neoclassical composer who follows the linear melodic serialist traditions of Igor Stravinsky, Benjamin Britten, and various French sources” (Bellomy, 2004, p. 6). Igualmente Tate pensaba: “that music should entertain and give pleasure, and she loved creating unusual sounds and textures” (Great-British, p. web, § 1).

De hecho, para la composición de su *Sonata para clarinete en la y cello* (Poco lento; Vivo; Adagio; Finale-quasi variazioni), Tate descubre que, desde 1884, no existe ninguna pieza escrita para esta combinación, motivo que le anima a crear una obra con esta instrumentación y, a su vez, dedicársela a los músicos de renombre Frederick Thurston y el cellista William Pleeth (profesor de Jaqueline du Pré). Acertadamente, la compone para clarinete en la para conseguir un mejor empaste tímbrico con el cello.

Su hija Celia Frank (comunicación personal, 4 de abril de 2017) asegura no poseer ninguna correspondencia personal alguna entre Tate y Thurston relacionada con la composición de la sonata. Ella explica que su padre, Alan Frank, fue un clarinetista bastante experimentado y que posiblemente las dudas las resolviera con su marido. Asimismo, asegura una cercana amistad y admiración por parte de Tate a Thurston y, por ello, la dedicación de la pieza. De todas formas, la relación de afecto entre compositora,

---

<sup>65</sup> Phyllis Tate también escribe operetas y varias óperas siendo *The Lodge* la más conocida (Bellomy, 2004).

clarinetista y cellista seguramente hiciera factible un acercamiento durante el periodo de composición de la misma.

Phyllis Tate was a personal friend of Frederick through Alan and also respected him as a musician hence her dedicating her Sonata for Clarinet and Cello to him... She was also very good friends with the cellist William Pleeth and may have been in touch with him. The performance was not recorded. (C. Frank, comunicación personal, 4 de abril de 2017)

La *Sonata para clarinete y cello* se estrena el martes 9 de diciembre de 1947 en el Wigmore Hall de Londres. En el evento se interpretarán obras de Denis ApIvor, Stravinsky y los ya conocidos para Thurston *Contrastes* de Béla Bartók. Los intérpretes y dedicatarios serán Frederick Thurston al clarinete y William Pleeth al cello. El estreno proporciona a Phyllis Tate prestigio en el campo de la composición, haciendo que desde este momento la sonata se convirtiera en una de sus obras de cámara para clarinete más interpretadas: “This work has become very popular which certainly is due in large measure to the splendid “send off” it recieved from its première with Thurston and William Pleeth” (De Peyer, 2001, p. 16).

El periódico *Daily Mail*, el día después del estreno (10 de diciembre de 1947) describe así el estilo y calidad de la obra de Phyllis Tate:

Writing for such and odd combination cannot but result in freakishness[...]. Both composers (ApIvor y Tate), however have as yet insufficient mastery at technique and imagination to overcome the limitations imposed upon them, by their choice of instruments. [...] They were well served by their interpreters. (*The Daily Mail*, 1947, s. p.)

El martes 17 de febrero de 1948 a las ocho y media de la tarde, *la Sonata para clarinete y cello* de Phyllis Tate será interpretada de nuevo en el Instituto de Arte Contemporáneo por Frederick Thurston y William Pleeth (ver anexo, ilustración 92): “An outstanding characteristic of their performances was the excellent balance between them and also their mutual awareness of subtle nuances and rubato that continually breathed life into the music” (De Peyer, 2001, p. 17). Resulta atractiva la programación del evento, ya que, como en repetidas ocasiones, Frederick Thurston realiza otro estreno de importancia en Inglaterra: *Cuatro piezas op. 5* de Alban Berg para clarinete y piano.

*The Musical Times* publica en marzo de 1948 una crítica inmejorable sobre la obra de Phyllis Tate: “Played by Frederick Thurston and William Pleeth. This go-ahead work



made itself immediately popular, as it could hardly fail to do with its unfailing invention, bold patterns and high-spirited activity” (S.A., 1948a, p. 90)

En junio del mismo año, después del éxito adquirido desde su composición y primeras interpretaciones, la sonata será emitida por la radio de París junto a otras piezas seleccionadas para un proyecto de intercambio cultural-musical. En el siguiente artículo *The Musical Times* describe el evento ya acontecido:

An interesting exchange of artists was recently arranged between Paris Radio and the B.B.C. [...] The British contingent to visit Paris was the Aeolian String Quartet [...] and Frederick Thurston (clarinet). They played only music by contemporary British composers, concentrating on names and compositions less likely to be familiar to French audiences. The works played included Rubbra [...], Arnold Cooke [...], Phyllis Tate (Duo for clarinet and cello), Alan Bush [...], Priaux Rainier (Suite for clarinet and piano), and Elisabeth Lutyens [...]. Each visiting party gave two broadcasts [...]. This exchange, which proved to be very successful, is intended to be the first of many. (S. A. 1948b, p. 189)

El 28 de marzo 1952 se retransmite por la radio la sonata, junto con *Poem for Twenty-two strings* de Humphrey Searle en el Third Programme, a las seis de la tarde. Como anuncian en el programa, estas han sido las piezas elegidas para el próximo Festival Internacional de Música Contemporánea que tendrá lugar durante el verano de ese mismo año, los músicos: Frederick Thurston y William Pleeth:

Next June the International Society for Contemporary Music will celebrate the thirtieth anniversary of its foundation by holding its Festival at Salzburg, where it began in 1922; and this week the two British works chosen for performance there are both being played in the Third Programme: Humphrey Searle's 'Poem for twenty-two strings' on Tuesday and Phyllis Tate's Sonata for clarinet and cello tonight The Sonata, which was completed in October 1947, is dedicated to Frederick Thurston and William Pleeth, who performed it for the first time at a London Contemporary Music Centre concert in December of that year. (BBC (g), p. web)

En la misma retransmisión Frederick Thurston interpretará como es costumbre, sin dejar de sorprender, dos composiciones más para clarinete y piano: *Allegretto. Op. 34 No. 2* de Heinrich Kaspar Schmid y *Selanka Pastorale op.16* de Zdenik Fibich (1945).

Como se menciona en el capítulo II, Frederick Thurston es invitado por el solista de la Vienna Philharmonic Leo Wlach para participar en el Festival de ISCM celebrado

en Salzburgo en el verano (20 de junio - 3 de julio) de 1952. La sonata, según Celia y Colin Frank, fue seleccionada para representar a Inglaterra en la vigésimo sexta edición de este festival coincidiendo con el 3º Congreso Internacional de Música Dodecafónica. En el evento, participaron veintitrés países y cuarenta y nueve compositores contemporáneos. Thurston interpretará la obra de Tate junto a Pleeth, referentes de esta música desde su estreno. Por parte de Thurston, debido a su repentino fallecimiento, no suceden más representaciones de la obra. No obstante, años más tarde, Pleeth compartirá grabación junto al aventajado alumno de Frederick Thurston, Gervase de Peyer: “I was later fortunate to give many performances with William Pleeth and always enjoyed them to the limit since his playing inspired a competition in expressive control as well as stylish brilliance” (De Peyer, 2001, pp. 16-17).

Además de Gervase de Peyer, Georgina Dobrée y Thea King serán los clarinetistas que interpretarán con más asiduidad la obra de Tate durante la segunda mitad del s. XX. En especial, la relación con King no solo se basa en la interpretación de la obra de Tate. A través de Frederick Thurston, Thea King se convierte en un referente personal y profesional para Tate y Frank, y más marcadamente después de la muerte de Thurston en 1953.

### **3.12. Herbert Norman Howells (1892-1983)**

A lo largo del capítulo IV se aprecia la influencia indirecta de Brahms y de su “Meine Primadonna” Richard Mühlfeld (Weston, 1971, p. 209) en los compositores ingleses de finales del s. XIX y principios del s. XX. La asistencia del compositor irlandés Charles Villiers Stanford al estreno del *Quinteto* (1892) y de las dos *Sonatas op. 120* (1895) de Brahms interpretadas por Mühlfeld, fueron muy reveladoras para el compositor. Después del concierto en el RCM donde se interpretó el *Quinteto* de Brahms (1895), Stanford propuso a sus alumnos del RCM como trabajo de clase, la realización de una composición con la misma instrumentación. Este momento fue el principio de un renacer de obras donde el clarinete demostraba sus posibilidades tímbricas y técnicas. Uno de los primeros en llevar a cabo el encargo de Stanford fue el joven compositor Samuel Coleridge-Taylor. Su *Quinteto op. 10 en fa sostenido menor* fue interpretado por el mismísimo Mühlfeld en 1906 y publicado por Breitkopf and Härtel.

Posteriormente, aparece la figura de Herbert Norman Howells, alumno predilecto de Stanford en el RCM: “his favourite student was Herbert Howells” (Lawson, 1995, p. 86). En 1912, Howells sigue los pasos de su amigo el poeta y compositor Ivor Gurney<sup>66</sup> de estudiar composición en el RCM con el profesor Charles Villiers Stanford:

Principal among these were Stanford, the loveable Irishman with the notorious temper which Howells never experienced; Wood, another Irishman, whom Howells described as “the most completely equipped teacher in my experience”; and Parry, of whom Howells later said “Hubert Parry? I could talk for ten years about Hubert Parry!” Parry was indeed one of the most remarkable men of the moment. (Spicer, 1998, pp. 32-33)

En poco tiempo, Howells se convierte en el alumno sobresaliente de composición del RCM, a pesar del alto nivel de sus compañeros Arthur Bliss y Arthur Benjamin<sup>67</sup>. Según Spicer (1998), Frederick Thurston también se encontraba entre sus compañeros destacados. No obstante, Thurston no comienza a estudiar en el RCM hasta 1920, fecha en que Howells consigue una plaza como profesor<sup>68</sup> en la misma institución, por lo que de esta forma sí que coincidirían.

Debido a la influencia que supuso la música compuesta por Brahms y la interpretación del clarinetista alemán, Stanford compone, durante los primeros años del s. XX, dos obras para clarinete: el *Concierto para clarinete y Orquesta op.80* (1902) y la *Sonata para clarinete y piano op.129* (1911) en las que la influencia germánica y la música tradicional inglesa son las más destacadas. Anteriormente, a finales de 1879, Stanford escribe *Three Intermezzi op.13* para clarinete y piano. Estrenadas en Cambridge en 1880 por el clarinetista Francis Galpin (1858-1945), fundador posteriormente del The Galpin Society (Jeanné, p. web).

Sin embargo, en 1919, es Herbert Howells quien escribe antes que su profesor Stanford, un quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda, llamado *Rhapsodie Quintet*. El

---

<sup>66</sup> Al igual que Howells, Finzi demostró una admiración sublime a Gurney dedicando la última etapa de su vida junto a su mujer Joyce a la catalogación de su música.

<sup>67</sup> Arthur Benjamin compone en 1949 *Le Tombeau de Ravel Valses-Caprices* para clarinete y piano. En un principio con intención de dedicárselas a Frederick Thurston, no obstante se reescribieron para Gervase de Peyer. Thea King hizo una adaptación posterior (MusicWeb (i), p. web).

<sup>68</sup> Entre sus alumnos se encuentra Roger Fiske.

quinteto fue bastante reconocido y poco después publicado en 1921 por Stainer & Bell<sup>69</sup>. Stanford, movido por el éxito de su alumno, por las características del género muy cercanas al estilo inglés (Lawson, 1998) y por la combinación de instrumentos, compone *Two Fantasies* para clarinete y cuarteto de cuerda entre 1921 y 1922.

Muchos son los compositores que se ven influenciados por este género y que escriben un quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda a partir de entonces: York Bowen (1932), Arthur Bliss (1932), Gordon Jacob (1946), Benjamin Frankel (1956), Arnold Cooke (1962, dedicado a Thea King), Elisabeth Maconchy (1963), Iain Hamilton (1976), entre otros.

En los siguientes años, Howells se convierte en el máximo exponente inglés de composiciones para la iglesia anglicana:

...he was an accomplished and highly respected composer of church music who could be counted on to write something that would fit a state ceremonial occasion: music that would reflect national pride and identity before the world; music that would blend with the ceremonial, being part of it and not raising its voice beyond the pageantry. (Cooke y Maw, 2013, p. 1)

### **3.12.1. Sonata para clarinete y piano (1946)**

Mientras tanto, escribe la *Sonata para oboe y piano* (1942) compuesta para el famoso oboísta Leon Goossens y la *Sonata para clarinete y piano* (1946) dedicada a Frederick Thurston. Las dos se encuadran en un último período de composición y se convierten en las obras más significativas de este género: "...an opportunity to observe his mature musical language from an alternative perspective to that presented by the choral and orchestral work" (Cooke y Maw, 2013, p. 153).

Algunos sitúan la sonata en 1949 (Smith, 1987), no obstante su premier por la radio acontece en el Third Programme de la BBC el 20 de agosto de 1947 (BBC (e), p.

---

<sup>69</sup> En 1917, Howells escribe una pieza corta para clarinete y piano: *Suite op. 8* dedicado a un "Love-sick Mannikin". Él mismo expresa: "An excursion in humorous chamber music". Charles Draper y Lily Henkel la estrenaron en noviembre de 1917 en el Stainway Hall. La obra se encuentra en paradero desconocido (Pitfield, 2000).

web) con Frederick Thurston al clarinete y el pianista Eric Harrison. Otra interpretación tiene lugar el 27 de enero de 1948 en este mismo programa de radio. Curiosamente, en esta ocasión, comparte su tiempo en antena con el también reciente *Concertante op.7 para clarinete, piano y percusión* de Denis ApIvor (1945).

His new Clarinet Sonata, beautifully played by Mr. Thurston with Mr. Eric Harrison as pianist, is lucidity itself. It is a pleasure to welcome a fresh and refreshing work from a composer who can embody his thought in so elegant a style. His thought may not be highly original in the obvious sense, but it is personal and not derivative. (The Listener, 1948, s. p)

El hecho de que la sonata estuviera escrita para clarinete en la, complicó su publicación. Thurston insistió en la edición de la partitura por parte de B&H para clarinete en la, pero resultó en vano ya que, por aquel entonces, la editorial acababa de lanzar los nuevos clarinetes en si bemol *Regent* y no le interesaba partituras escritas para otro clarinete (Smith, 1987).

Después de la muerte de Thurston en 1954, salió al mercado la publicación de la sonata dedicada a la memoria de Thurston: “in remembrance of Frederick Thurston” (B&H), con la parte de clarinete en si bemol. Esta edición no posibilitaba interpretar las notas graves. Al igual que su marido, Thea King quiso interpretarla como originalmente estaba escrita para clarinete en la. En su grabación, con la discográfica Hyperion en 1989, utiliza este clarinete, consiguiendo así que las notas graves fueran escuchadas. Hoy en día, la edición existente de la sonata está editada por Thea King.

### **3.13. Elisabeth Maconchy (1907-1994)**

El paso de Frederick Thurston por el RCM ha contribuido favorablemente y de manera indiscutible en toda su vida profesional. Han sido constantes las menciones de compositores y compañeros que transitaban por la institución y que de una forma u otra tuvieron contacto e influencias directas. Lo mismo ocurre con Elisabeth Maconchy, compositora que también dedicó su música a Frederick Thurston.

De origen irlandés, desde muy pequeña, Elisabeth Maconchy destacó por sus cualidades musicales, proporcionándole una muy feliz niñez. En 1922 su padre fallece,

por lo que su madre decide trasladarse a Londres para que Maconchy pudiera continuar con sus estudios musicales en el prestigioso RCM. En 1923, ingresa para estudiar piano con Arthur Alexander y composición con Charles Wood y, consecutivamente, con Ralph Vaughan William. Durante estos años, Frederick Thurston se encontraba terminando sus estudios en la misma escuela, por lo que a comienzos de los años veinte ya pudo originarse un primer contacto entre la compositora y el clarinetista.

Maconchy destaca rápidamente por sus composiciones diferentes e innovadoras de estilo europeo con nuevas técnicas compositivas de autores que fue descubriendo durante sus años de estudiante (Debussy, Ravel, Stravinsky y Bartók). En 1929, termina en el RCM con Ralph Vaughan Williams, quien a su despedida le expresa gran admiración: “I can teach her no more; she will go far” (MusicWeb (b), p. web, § 3). De hecho, sus méritos son reconocidos cuando consigue la Octavian Travelling Scholarship para estudiar varios meses en Praga. Sin embargo, al igual que con su compañera compositora Elisabeth Lutyens, Sir Hugh Allen, director del RCM le deniega la Mendelsshon Scholarship por motivos machistas.

Durante los años treinta, después de pasar la tuberculosis (enfermedad que acabó con la vida de su padre), Maconchy estuvo muy involucrada en el entorno musical de Londres y sobre todo, al igual que Thurston, con la música del momento. Su obra sería tocada por las orquestas profesionales, entre ellas la BBC (en donde Thurston era clarinete solista) y por músicos de renombre en las numerosas series de conciertos que iban teniendo lugar por todo el territorio inglés. Al igual que Thurston, participará en los conciertos Macnaghten-Lemare organizados por sus compañeros de profesión Elisabeth Lutyens, Macnaghten y Lemare. En el tercer concierto de esta serie de 1937 estrenan su *Divertimento para doce instrumentos* (1935), coincidiendo con la premier del *Concierto para clarinete y orquesta* de Alan Rawsthorne interpretado por Thurston: “Elizabeth Manconchy’s name figured again at the third Lemare concert on February 22 with the first performance of a Divertissement for twelve instruments. Dating from 1935, the Divertissement has not the maturity of the second quartet” (S.A. 1937b, p. 266).

### 3.13.1. *Concertino n° 1 para clarinete y orquesta (1945)*

Al término de la II Guerra Mundial, la BBC apoya la creación e interpretación en antena de nuevas obras de compositores nacionales y para ello crea el Third Programme. Para la composición de la siguiente obra, seguramente la BBC le propone a Elisabeth Maconchy escribir su primera obra para clarinete dedicada a Frederick Thurston. Gracias a la existencia de una entrevista a Thea King (Cheeseman, 2001) confirmamos que Frederick Thurston nunca pidió que le escribieran o dedicaran una obra y en correspondencia con la hija de Maconchy, la compositora Nicola Lefanu, también deja en entredicho el motivo de esta relación compositora-intérprete: “Commissioning was unusual in those days, people simply asked for pieces. Whether he asked her or whether she asked for him as the soloist, I do not know”. (N. LeFanu, comunicación personal, 26 de junio de 2017).

Una vez pasados los años decadentes de la guerra, la obra musical de Maconchy fue ganando muchos adeptos y consiguiendo una muy buena aceptación en el panorama musical nacional y europeo. Asimismo, escribe cuantiosas piezas, entre ellas, el *Concertino n° 1 para clarinete y orquesta de cuerda* (1945) dedicada a Frederick Thurston, el *Concertino para fagot y cuerdas* dedicado a Gwydion Brooke y el *Concertino para piano* en 1949.

La primera carta existente entre Maconchy y Thurston (18 de mayo de 1946) demuestra un trato de confianza entre compositor-intérprete de encuentros anteriores: se comentan revisiones, indicaciones y cambios sugeridos por el clarinetista, muchos de ellos relacionados con la dificultad de la misma: “This thing was fiendishly difficult, King noted. It had the most awkward runs in it that didn’t obey any patterns of major or minor scales or anything, and going up to ferociously difficult high notes which other people didn’t write for” (Mathias, 2012, p. 108). Al final del documento, Maconchy le expresa la posibilidad de otro encuentro para trabajar sobre su obra y su preocupación por no tener ninguna noticia sobre el festival, del que esperaba noticias para el estreno del concertino (ver anexo III, ilustración 17:

Dear Jack

Here is the latest revised version. In the part between 5 and 8 is and improvisement. More florid passage – work instead of the long high shakes (I can easily change bar before 8 if imperfect (the high C!) There is a change between 30 and 31 as you'll see (avoid... a long high holding note). I've altered the bit at 4 bars before 36 as requested. I've...put in a minor scale instead of the chromatic scale right at the end. I greatly prefer this (which is the same scale progression that goes all throughout the work) if it sound brilliant enough?

The biggest alteration is the old place – before 27. I've tried something quite different – I hope you don't think this very tiresome of me, as the new bit may present difficulties of its own though not insuperable, I think. But I feel very strongly that if one is making a change one ought to try for something better (musically as well as technically) not just a second-best version of the original passage. So tell me what you think about this new bit? I think you'll go on strike at the high C I've pencilled apologetically in. I could make these 2 notes becuadro B + #F instead of C + G – but unfortunately that's not much better, is it? If need ... I'll rewrite the end of the passage. (Of course... the high notes... a shrink! but that's intended.) I think it's well worth getting these places right. If you can ... up -. Let me know when you'd like to meet again – as if you get hold of any news about the festival. I have none, which is a bad sign, I fear I don't know why they don't publish the results of the June's deliberations. Yours ... Betty Maconchy. (Carta de Elisabeth Maconchy a Frederick Thurston, 18-5-1946. Colección particular de Colin Bradbury)

El festival al que hace referencia Elisabeth Maconchy es el organizado por la ISCM, el cual tendría lugar entre el 29 de mayo y el 4 de junio de 1947 en la ciudad de Copenhague. Para este evento, cada país elegía a un compositor para ser representado y el *Concertino para clarinete* sería la obra con la que Maconchy optaba.

Finalmente, el *Concertino* es seleccionado y Maconchy comienza a organizar la preparación del estreno (ver anexo III, ilustración 18):

Dear Jack

Here is the piano copy of the Concertino back again. It now tallies throughout with the other scores.

It was very good of both of you to come alone, and most helpful.

I hope to see you again plus Anthony Bernard (if it is ... him).

I expect you have contacted Edward about getting the score for him?

I hope Petersfield trip went well? + That Michael Prue Mark were flourishing?

With Love Betty (Carta de Elisabeth Maconchy a Frederick Thurston, abril-mayo 1947.

Colección particular de Colin Bradbury)



En la misma, la compositora agradece y califica de muy provechosa la visita realizada por parte de Thurston y de una joven alumna pianista muy talentosa (Thea King): “She made him a piano reduction, and he asked his former clarinet pupil Thea King, who was also acting as accompanist for his clarinet classes at the Royal College of Music at this time, to help him learn the piece” (Mathias, 2012, p. 108).

En esos momentos, Maconchy se encontraba en sus últimos meses de embarazo, curiosamente de Nicola Lefanu, con quien se ha mantenido contacto habitual durante el periodo de estudio. Ella rememora la visita acontecida:

In her recollections of the work, she said that he came down to her house in the country to rehearse with her. She lived about an hour away from London. She said that he played with beautiful tone. He brought with him a very young student to play the orchestral material on the piano. This student was Thea King! (N. Lefanu, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

No solo Maconchy recuerda esta visita, Thea King también habla de la misma como una experiencia inolvidable: We went down to her cottage in Essex to play for her, recalled King, “which was a *big* honour for me – to be allowed to meet a real composer” (Mathias, 2012, p. 108).

El estreno tiene lugar un mes más tarde en Copenhague al que la compositora no pudo asistir por estar en sus últimos meses de embarazo. Las críticas clasificaban la obra de excepcional y la interpretación inmejorable por parte del solista pero decepcionante debido a la orquesta. Para Thurston, este acontecimiento sirvió para darse a conocer aún más e investigar sobre el repertorio clarinetístico en el territorio europeo.

En noviembre de ese mismo año, se emite por la radio dentro del Third Programme el estreno en Inglaterra. El solista será de nuevo Thurston. La obra no será publicada hasta 1993 a pesar de las incontables críticas favorables recibidas.

Después de la muerte de Thurston en 1953, la relación entre Maconchy y Thea King se hizo más palpable. King admiraba enormemente a Maconchy: “She did have a feeling for Vaughan Williams... but she was also very interested in Bartók and Messiaen, people that were not so fashionable at the time” (Mathias, 2012, p. 108).

Esta admiración llevó a Thea King a encargarle en 1980 una nueva pieza para clarinete y piano llamada *Fantasia*. Otras obras para clarinete son: *Reflections* para oboe, clarinete, viola y arpa (1960) y el *Quinteto* para clarinete (1963).

### 3.14. Malcolm Arnold (1921-2006)

I (Ruth Railton) learnt most from Malcolm Arnold: so talented, full of ideas, imagination and humour, with the warmest, most generous personality. (Burton-Page, 1994, p. 36)

Las palabras de Ruth Railton, fundadora de la NYO de Gran Bretaña, describen afinadamente a uno de los compositores más significativos de la segunda mitad del s. XX en Inglaterra. Ganador de un Óscar por la Banda Sonora Original *The Bridge on the River Kwai* en 1957, Malcolm Arnold escribe música para más de ciento veinte películas, nueve sinfonías, más de veinte conciertos para solista y música de cámara a lo largo de una vida muy compleja.

Es difícil creer que el joven Arnold comienza siendo trompetista cuando se conocen estas cifras. De hecho, de niño su interés por el jazz le hizo escoger la trompeta tras escuchar a Louis Armstrong. En 1938, consigue una beca para estudiar en el RCM con Ernest Hall, trompetista solista de la BBC y con Gordon Jacob y William Lloyd Webber, composición. Mientras tanto, Frederick Thurston formaba parte del profesorado en la misma institución y era compañero de Ernest Hall en la orquesta de la BBC. Cuatro años después, en 1942 consigue la plaza de segundo trompeta en la London Philharmonic Orchestra, convirtiéndose posteriormente en el solista.

Los próximos años fueron muy productivos para Malcolm Arnold ya que la orquesta fue muy permisiva con los contratos externos del joven compositor y trompetista. Además, estar en contacto con directores de fama mundial e interpretar obras de todos los estilos contribuyó positivamente al entendimiento técnico de los distintos instrumentos de la orquesta. A pesar de ello, después de la Guerra, en 1945 deja la London Philharmonic y se une a las filas de la BBC SO junto con su profesor Ernest Hall, de segundo trompeta. Frederick Thurston compartiría escenarios durante un año con el joven trompetista, ya que el 27 de junio de 1946 Thurston renuncia a su puesto de primer clarinete para dedicarse completamente a su carrera como solista y de músico de cámara.

En 1948, se le concede la Mendelssohn Scholarship (beca que Hugh Allen denegó a Maconchy), prestigiosa ayuda económica para estudiar composición en el extranjero. Es entonces cuando claramente se le complica la simultaneidad de las dos ocupaciones, desplazando completamente su faceta como intérprete. Malcolm Arnold, aconsejado por George Dyson (compositor en el tribunal), decide marcharse a Italia durante varios meses. Por otro lado, compositores como Vaughan Williams le cuestionan esta partida: “Why do you want to be a composer? You’re the best trumpet player in England!” (Jackson, 2003, p. 30)

A su vuelta, la relación con la NYO es efervescente y su creación musical imparable, convirtiéndose en uno de los compositores más solicitados de Inglaterra. Su música es descrita por *The Guardian* de la siguiente forma: “Arnold's melodic music, full of diatonic gusto, unafraid of the occasional emotional cliché and standing aloof from “trends”, came as a disconcerting complication” (*The Telegraph*, p. web, § 2).

### **3.14.1. Concierto n°1 para clarinete y orquesta de cuerda (1948)**

Jackson (2003, p. 30) afirma: “No composer before or after has produced so much and soon no composer was to be in such demands for his services”. Arnold escribió solo en un año más de cuarenta y cinco minutos en música de concierto y más de dos horas en música de película. Es en este periodo donde se encuadra el *Concierto n° 1 para clarinete y cuerdas op. 20* dedicado a Frederick Thurston.

La relación entre Frederick Thurston y Malcolm Arnold se pronuncia en 1948 cuando ambos colaboran con la NYO. Arnold estuvo muy involucrado en las actividades de la orquesta desde un primer momento, las audiciones, la preparación de los jóvenes y con la composición de un importante número de obras escritas específicamente para eventos concretos, como por ejemplo, la suite *To Youth* compuesta para el primer concierto concedido por la NYO, dirigidos por Reginald Jacques el 21 de abril de 1948 en los Assembly Rooms, The Pavilion en Bath (Craggs, 1998). Por otro lado, Thurston fue desde la fundación el profesor encargado de los viento madera y continuó siéndolo hasta su muerte en 1953. La afinidad entre clarinetista y compositor fue muy distinguida. Thurston, como comentaba Thea King (1982) era muy sociable y le encantaba estar

rodeado de amigos, músicos y artistas en general, gusto que compartía con Arnold: “I think his (Malcolm Arnold) official function on NYO courses was to give people composition coaching, but I suspect it was unofficially to assist with the social relaxation of Jack Thurston” (Harvey, 1996, p. 6).

La admiración profesional era mutua y Arnold rápidamente se sintió atraído por la maestría del clarinetista. Es por ello, que le escribe a comienzos de 1948 el *Concierto n° 1 para clarinete y orquesta de cuerda op.20*, convirtiéndose esta en la primera colaboración de muchas posteriores con músicos de prestigio. A la hora de componer, Arnold pensaba en el estilo del artista y escuchaba las características de su sonido para hacer fielmente audible la personalidad del intérprete en la obra: “So, in the First Clarinet Concerto, there was plenty for Jack Thurston to relish” (Burton-Page, 1994, p. 38). Arnold conocía perfectamente las cualidades que definían mejor a Thurston: la precisión rítmica y la calidad sonora: “As a player of noted rhythmic precision he enjoyed the preponderance of off-beat entries in the first movement and the rhythmic hiccoughs in the second subject, written in alternating bars of four and three crotchets.” (Burton-Page, 1994, p. 38). Esta colaboración entre Arnold y Thurston llenó de motivación al joven compositor para seguir escribiendo a otros instrumentos de viento.

En uno de los ensayos del concierto para clarinete, Thurston recomienda al compositor rellenar partes vacías y descompensadas del segundo movimiento. Arnold acepta sin dudar y lo cambia sobre la marcha en las partes de solista y director<sup>70</sup>. El concierto se estrenará en 1949 en el Festival de Edimburgo celebrado entre el 21 de agosto y el 11 de septiembre (ver anexo II, ilustración 93).

En septiembre de 1949, la prensa auguraba buenos momentos para el clarinete ya que en estas mismas fechas, también se estrenaba en manos de Thurston el *Concierto para clarinete y orquesta de cuerda* de Gerald Finzi. El estreno del *Concierto* de Arnold en Londres tendrá lugar en las R.B.A. Galleries el 28 de octubre de 1949 por el clarinetista y alumno de Frederick Thurston, Colin Davis.

---

<sup>70</sup> En la primera grabación existente del concierto llevada a cabo por Janet Hilton en 1986 (HMV), sonará la versión revisada por Arnold aconsejado por Thurston, la cual no estaba publicada.

Malcolm Arnold's clarinet concerto had a more robust personality, with a harmonic scheme less based on older methods of composition. The cheerful mood of the first movement was exchanged for a dark-coloured Andante with the emphasis on the lower register of the clarinet. The last movement started with a through drubbing on the strings, which soon gave way to more peaceful ways only to be interrupted by a very effective trenxy by soloist and orchestra. (S.A., s.f., s.p., recorte de prensa, colección particular de Colin Bradbury)

### **3.14.2. *Sonatina para clarinete y piano op. 27 (1951)***

La colaboración entre clarinetista y compositor se hace evidente una vez más y en 1951, Arnold sorprende con la *Sonatina para clarinete y piano op. 27* creada para asombrar y divertir al oyente y al intérprete. Al igual que en el concierto, Malcolm Arnold consigue captar la esencia del clarinetista de manera única:

All are miniature portraits in which Arnold tries to capture something of the character of the dedicatee. The works are written to show off the capabilities of the instrument, and although they are called little sonatas they are far from easy to play... (Jackson, 2003, p. 31)

De la misma manera que contaba su experiencia Colin Bradbury siendo miembro de la NYO (2001), Paul Harvey (1996) describe precisamente el mismo momento en el que escuchó por primera vez la *Sonatina* dedicada a Frederick Thurston. Durante los encuentros de la joven orquesta, cada tarde los profesores ofrecían un concierto para los jóvenes músicos seleccionados. Una de las tardes fue el turno de Frederick Thurston que subió al escenario moviendo unas partituras y dijo: "Malcolm's just written this Sonatina for me; the ink still wet! Hubert (the pianist) and I are going to bash through it to see how it works" (Harvey, 1996, p. 6).

El estreno oficial de la obra no tardaría en llegar. Al igual que con el concierto, el encargado será el joven Colin Davis acompañado al piano por Geoffrey Corbett, en la Gallery of the Royal Society of British Artists de Londres, en marzo del mismo año. Asimismo, Frederick Thurston incorporará la obra a su repertorio consiguiendo exitosamente lo intencionado por el compositor:

His final work was a very new sonatina by Malcolm Arnold. This is written in an idiom which derives from the most modern rhythmic and melodic schools at least it proved and

opportunity for us to hear technical clarinet fireworks of an astonishing sort. Miss King bravely set pianistic matches to the papers. (*Bedfordshire Times & Standard*, 1951, p. 5)

Al mismo tiempo, Malcolm Arnold sigue escribiendo minutos y minutos de música para película. En ellas, no duda en proporcionar al clarinete numerosos solos, sabiendo que Thurston los grabaría: “Arnold’s clarinet writing is always idiomatic; the lyrical and reflective nature of the instrument is omnipresent alongside the energetic, robust and virtuosic” (Harris, 2001, p. 32). En la banda sonora de *Sailor Beware* (1952) escribe para el clarinete con la destreza de Frederick Thurston en mente. Una de las intervenciones es una cadencia que Paul Harvey (2001, p. 34) la compara con las del concierto de Nielsen: “with more notes, faster and higher! I could almost hear Malcolm’s wheezy chuckle as he wrote it, thinking, this will make old Jack sit up first thing in the morning!” Otros compositores que escribieron para Thurston en sus películas fueron William Alwyn en *The Card* donde el clarinete representa el protagonista principal.

Tristemente, la muerte de Frederick Thurston coincide con la de otros amigos muy cercanos como Gerald Hoffnung y Dennis Brain (también compañero de Thurston). Estas pérdidas llevan al compositor a un desaliento mental incontrolable. Su situación personal y económica comienza a ser muy desagradable para la gente del entorno más cercano:

To Sheila Arnold, coming from a family of shop owners, her husband’s generosity to others looked like extravagance. It was cause of sleepless nights, as she herself recalled: “I didn’t know where the money was going to come from. All I knew was that I had two children to clothe, feed and send to school, and Malcolm was spending money as soon as it came in. We had nothing to fall back on. (Jackson, 2003, p. 95)

A pesar de ello, Malcolm Arnold saca fuerzas para componer y en 1961 escribe su *Sinfonía n° 5 op. 74* encargada por el Festival Society de Cheltenham. El propio compositor expresa en las notas al programa: “Without wishing to sound morbid, the work is filled with memories of friends of mine who died young: Jack Thurston, Dennis Brain, David Paltenghi and Gerard Hoffnung” (Jackson, 2003, p. 107).

Esta conmemoración está presente en el primer movimiento de la sinfonía. En el caso de Jack Thurston, aparece un solo de clarinete representando la sobriedad y la capacidad de control del clarinetista. Paul Harris lo compara con el último movimiento del *Quinteto* de Benjamin Frankel:

It has a dark and perhaps severe beauty, but a beauty nonetheless. There is a marvellous haunting and muted passage near the end which precedes and almost Malcolm Arnold-like outburst of emotion similar to those anguished moments where Arnold also laments the death of Thurston in his own *5th Symphony*. (Harris, 2015, p. 23)

La obra será estrenada a manos del compositor, el 3 de julio de 1961 con la Hallé Orchestra en el Town Hall de Cheltenham y diez años más tarde el 16 de diciembre, también bajo la dirección de Arnold tendrá su estreno en el Royal Festival Hall de Londres con la New Philharmonic Orchestra (Craggs, 1998).

En los próximos años, Malcolm Arnold aumentará brillantemente su legado de música para clarinete. A principio de los setenta, el rey del swing Benny Goodman (1909-1986) llama telefónicamente a Malcolm Arnold para encargarle un concierto para clarinete. Anteriormente, en 1967, Goodman había interpretado por primera vez en EE.UU. el *Concierto nº 1 para clarinete* del compositor inglés. A pesar de un mal entendido<sup>71</sup> Arnold acepta y el 24 de abril de 1974 culmina el trabajo bastante estresado (Jackson, 2003). La pasión de Arnold por el jazz y por el clarinetista le impulsa a componer un concierto lleno de connotaciones estilísticas de Nueva Orleans a medida del intérprete. A lo largo de todo el concierto aparecen indicaciones características del estilo interpretativo de Goodman: “as jazzy and way out as you please base on the Concerto’s Theme”; o en el tercer movimiento “The Pre-Goodman Rag” (MusicWeb (h), p. web, § 5).

Para la entrega del concierto y el beneplácito de Goodman, Arnold lo deja en una habitación de un hotel de Dublín junto con una botella de whisky. A las pocas horas, el clarinetista contacta con Arnold y le expresa entusiasmado: “Malcolm, this is Benny. I may be a bit stone but I think your concerto is just great!” (MusicWeb (h), p. web, § 1).

Goodman estrenará el *Concierto nº 2 para clarinete y orquesta op.115*, con la dedicatoria “Benny Goodman with admiration and affection” (Craggs, 1998, p. 15), en la Red Rocks Music Festival en Colorado con la Denver Symphony Orchestra dirigido por Brian Priestman. Dos años más tarde, en 1976, se ocupará del estreno en Inglaterra. Y en 1978 grabaría el concierto junto al compositor con la BBC para The Classics Record

---

<sup>71</sup> Malcolm Arnold pensó que la llamada era una broma y colgó el teléfono al rey del swing.

Library (Allmusic (c), p. web). Al estreno asistió como representante de la casa real del Reino Unido la Princesa Margarita.

### 3.14.3. Otras obras compuestas para clarinete

- *Three Shanties for Wind Quintet op. 4* (1943). Estrenada por el quinteto de viento de la London Philharmonic Orchestra en agosto de 1943 en el Filton Aerodrome en Bristol (The Arethusa Ensemble, p. web).

- *Divertimento for Wind Trio op. 37* para flauta, clarinete y oboe, (1952). Estrenadas en 1953 por Richard Adeney (flauta), Sidney Sutcliffe (oboe) y Stephen Waters (clarinete) en el Mercury Theater, Notting Hill Gate, Londres (Craggs, 1998).

- *Fantasy for Unaccompanied Clarinet op. 87* (1965). La City of Birmingham Symphony Orchestra le encarga cinco fantasías (una para cada instrumento del quinteto de viento) para la Birmingham International Wind Competition teniendo lugar en mayo de 1966. El ganador fue Aurelian Octav Popa al que se le otorgó el estreno de la misma (AllMusic (e), p. web).

- *Divertimento for two clarinets op. 138* (1988). Se encuadra dentro de sus últimas obras de cámara (Harris, 2001).

## 3.15. Gerald Raphael Finzi (1901-1956)

El cruce de vidas entre Gerald Finzi y Frederick Thurston se produce en 1948. Sin embargo, varios hechos análogos significativos unen al compositor inglés, nacido en Londres, y al clarinetista a lo largo de sus vidas. Casualmente, los dos nacen en 1901 y al igual que con Thurston, el director de orquesta Adrian Boult aconseja al joven Gerald Finzi, tras observar sus cualidades compositivas, trasladarse a Londres y estudiar contrapunto con el profesor Reginald Owen Morris (1886-1948)<sup>72</sup> como alumno

---

<sup>72</sup> Profesor y compositor inglés. Entre sus alumnos más conocidos se encuentran: Finzi, Sir Michael Tippett, Constant Lambert, Robin Milford, Anthony Milner y Edmund Rubbra.



avanzado. Morris, por aquel entonces, impartía clases de contrapunto y composición en el RCM (mientras Frederick Thurston realizaba sus estudios musicales). Entre sus alumnos de renombre se encontraban Howard Ferguson y Edmund Rubbra. En 1926, en una de sus clases en casa de Morris, Finzi conoce a Howard Ferguson, quien se convertiría en compañero de profesión y gran amigo personal hasta el fin de sus días. También, a través de Morris conocería a los grandes compositores del momento como Arthur Bliss, Gustav Holst y Ralph Vaughan Williams (compañeros de Morris en el RCM). En muy poco tiempo, Finzi se da a conocer y en 1930, consigue el puesto de profesor de composición en la RAM gracias a la ayuda Ralph Vaughan Williams (Ferguson, 1957).

Durante estos años (1926-1933), Finzi y Ferguson se convierten en compañeros musicales inseparables. Entre ellos habrá una complicidad compositiva inigualable: se confiarán partituras generales, arreglos, copias de partituras, consejos, ayudas técnicas y contactos. En relación con esta cuestión, Ferguson, al hallarse estudiando en el RCM, le resultaba más fácil coincidir con otros músicos de gran nivel. Entre otros, destaca la clarinetista Pauline Juler, alumna privada de Charles Draper y posteriormente alumna por un período corto de tiempo de Frederick Thurston. Juler, rápidamente, se convierte en una conocida clarinetista, siendo primer clarinete de la New London Orchestra, apareciendo asiduamente en emisiones de radio y en eventos musicales (ver anexo II, ilustraciones 94-95). En 1937, Ferguson la elige para interpretar sus *Four Short Pieces* para clarinete y piano y acompañarle en diversos recitales. Curiosamente durante estos años, Ferguson comienza a recibir clases de clarinete por parte de Frederick Thurston y no de Juler. Según Banfield (1997), Ferguson siguió los consejos de Vaughan Williams (compañero de Thurston en el RCM), quien intentó sin mucho éxito aprender a tocar el clarinete con la ayuda de Frederick Thurston.

En 1933, Finzi se casa con Joyce Back y deja su puesto como profesor en la RAM para dedicarse plenamente a la composición y al cultivo de manzanas de variedades en extinción. Se establece en el pueblo de Ashmansworth (Berkshire Hills) cerca de Newbury, donde situará la casa familiar para el resto de su vida<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup>Su hijo Christopher también habitará en esa casa con su mujer Hilary Du Pré, hermana de la famosa cellista Jaqueline Du Pré.

### 3.15.1. *Cinco Bagatellas para clarinete y piano op. 23 (1943)*

Aconsejado por Ferguson, como solía ocurrir con estos proyectos, Finzi dedica sus *Cinco Bagatellas para clarinete y piano* a Pauline Juler, convirtiéndose así en la musa del clarinete de Gerald Finzi. Escritas durante la II Guerra Mundial, entre 1940 y 1943, serán Juler y Ferguson los encargados de realizar la primera interpretación de la obra (solo las cuatro primeras piezas, ya que la quinta no estaba terminada) el 15 de enero de 1943 en la serie de conciertos “Wartime” en el National Gallery: “At the BL (British Library) I (Michael Bryant) examined the collection of papers of the National Gallery Concerts organised by Myra Hess where Pauline Juler and Howard Ferguson played the first performance of *Four Bagatelles* on 15th January 1943” (Colin Bradbury, comunicación personal, 18 de julio de 2017).

Estos eventos musicales acontecen gracias al esfuerzo organizativo de la pianista Myra Hess por proporcionar música clásica durante el periodo reprimido de guerra. Ferguson, además de ser intérprete en varios de los conciertos, estuvo muy involucrado en la organización de los mismos. Frederick Thurston será también músico asiduo en el National Gallery durante estos años acompañado, frecuentemente, por distintos cuartetos de cuerda, entre ellos el cuarteto Menges y el cuarteto Griller, también muy implicados con la causa (ver anexo II, ilustración 96). Otros conciertos pertenecientes a esta serie serían: 25 de agosto de 1944, Pauline Juler y Howard Ferguson interpretan las dos sonatas de Brahms; 28 de septiembre de 1944, Pauline Juler y Myra Hess tocando la *Sonata n° 1 op. 120* de Brahms; 14 de mayo de 1940, Frederick Thurston y el cuarteto Griller interpretando el *Quinteto* de Mozart; y en 1942, Pauline Juler interpretando la *Historia de un Soldado* (Notas al programa, National Gallery Concerts (1939-1946), British Library).

Durante la guerra, Finzi tuvo que dejar a un lado la composición por motivos de trabajo, ya que colaboraba con el Ministerio de Transporte Bélico. En este transcurso de tiempo, a Finzi se le complican sus intenciones con la última pieza de las *Bagatellas* y no es hasta mediados de 1943 cuando termina la última de ellas, llamada *Fughetta*.

A pesar de ello, existe cierta confusión respecto a la fecha exacta del estreno de las *Cinco Bagatellas* y por quién fue llevado a cabo. En un principio, Campbell afirma que Thurston había sido el primero en interpretar la obra completa: “Unfortunately Pauline Juler withdrew from her playing career after her marriage and so it was Frederick Thurston who first performed the completed set of *Bagatelles* and the Concerto” (Campbell, 2000a, p. 8). No obstante, ninguna biografía de Finzi manifiesta un contacto directo con el clarinetista durante estos años. Además, Pauline Juler no contraería matrimonio hasta 1948, cinco años después de la composición completa de la obra.

Por otro lado, Michael Bryant (2001), en su artículo de la revista *Clarinet and Saxophone*, claramente atribuye el estreno realizado en antena para la BBC en el Home Service (servicio radiofónico que comenzó con la II Guerra Mundial) el 8 de abril de 1945 entre las diez y cuarto y diez y media de la mañana a Pauline Juler y al pianista Howard Ferguson. Esta información concuerda perfectamente con la correspondencia entre Finzi y Ferguson en la que Juler se interesa por el proceso de composición de las Bagatellas, manteniendo un continuo contacto con el compositor y el pianista:

She (Juler) wrote and asked me (Finzi) about the remaining Clarinet Piece [the Bagatelles] and I replied that it was finished, but that I wanted to run it through first with you, before facing her. It has turned out to be rather larger in scale, and more difficult, than the others and I only hope that it's not outside the “bagatelle” radius. (Ferguson y Hurd, 2001, p. 225)

La autora Diana McVeagh (2005) también coincide con Bryant en catalogar el estreno de las *Cinco Bagatellas* el 8 de abril de 1945. Sin embargo, hemos encontrado en *The Birmingham Post* un artículo con fecha jueves 17 de agosto de 1944, en el que Pauline Juler acompañada de George Mantle-Childe interpreta las *Cinco Bagatellas* de Gerald Finzi: “with which the recital closed most delightfully, proved to be admirably wrought, subtle and fanciful pieces on a larger scale than their title would lead one to expect” (p. 3).

Para confirmar y establecer esta fecha como estreno de la obra, la autora contacta con los musicólogos y clarinetistas Colin Bradbury, Michael Bryant y Albert Rice quienes, en sus respectivos estudios, establecen la fecha de estreno en 1945. Tras hacerles partícipes de las fuentes donde se han encontrado estos datos, asumen y comparten con la autora, que la fecha de agosto de 1944 corresponde a la primera interpretación de las

*Cinco Bagatellas* de Gerald Finzi al completo por parte de Pauline Juler. La obra se publica completa en 1945 y no por separado como en un principio exigía B&H.

### **3.15.2. *Concierto para clarinete y orquesta de cuerda op. 31 (1949)***

En 1940, Finzi instaura The Newbury String Players para contrarrestar la falta de ensembles disponibles durante la guerra y al mismo tiempo promover los eventos musicales. Desde un principio, Gerald Finzi tenía claro que creaba este grupo de músicos no para tocar su música, sino para apoyar e indagar en la música inglesa de todos los estilos y épocas. La dirección del mencionado ensemble le proporciona destreza y experiencia notable así como un mayor conocimiento sobre los instrumentos de cuerda, apreciable en la escritura de su *Concierto para clarinete y orquesta de cuerdas*.

Durante varios años, aunque enfadado por el éxito tan abrumador de las *Cinco Bagatellas* tras la publicación en 1945: “I’ve made it clear enough that they are only trifles” (Ferguson y Hurd, 2001, p. 234), Finzi echaba en falta una nueva obra para clarinete, una obra comparable a la de Weber. McVeagh expresa (2005, p. 178): “he had enjoyed composing the Clarinet Bagatelles, but been irritated because he felt their success was greater than their worth (the edition sold out within the year)”.

En septiembre de 1948, P.C. Hull, organizador del Three Choir Festival, propone a Finzi escribir una pieza para el evento del año siguiente que se celebraría en Hereford, exclusivamente para una orquesta de cuerdas, ya que el presupuesto había disminuido. Mientras tanto, la incorporación del joven clarinetista Stephen Trier (alumno de Frederick Thurston) a su ensemble y la aparente promesa realizada a Pauline Juler de escribir una obra con carácter más serio para su instrumento (Ferguson y Hurd, 2001), le hacen proponer a la organización del festival un concierto para clarinete solista y orquesta de cuerdas: “As for the Clarinet Concerto, it followed indirectly from the Five Bagatelles, in that Finzi had ‘half promise’ Pauline Juler a Concerto after her performances of them” (Banfield, 1997, p. 360).

Al igual que ocurrió con las Bagatellas, Finzi recurre a su amigo y confidente Howard Ferguson para pedirle consejo acerca de proponerle a Juler la interpretación del

concierto que tenía intención de escribir (McVeagh, 2005). Ferguson no se lo recomienda debido a que sabía que Pauline Juler estaba a punto de contraer matrimonio con el músico Bernard Richards y lo que ello conllevaba en esa época: “I have always thought that she was very keen to have children; so... a simple sum in arithmetic will tell that she might, perhaps be somewhat occupied in about a year’s time” (Banfield, 1997, p. 360). A lo largo de la correspondencia entre los dos amigos ocurrida el 4 de septiembre de 1948 (Ferguson y Hurd, 2001), Ferguson comenta a Finzi que le había sorprendido escuchar a Pauline Juler por la radio, maravillosamente como siempre, interpretar su *Octeto* con el cuarteto Aeolian. De hecho, había intentado ponerse en contacto con Juler para preguntarle acerca de sus intenciones de continuar con su carrera profesional. Sin embargo, no logra respuesta alguna y cesa en el intento. Es por ello que un mes más tarde, el 2 de octubre de 1948, Finzi escribe su primera carta a Frederick Thurston ofreciéndole la interpretación de un concierto todavía inexistente (ver anexo III, ilustración 19):

October 2nd 1948 Dear Thurston

Here is a difficult thing to write about. I was asked to do another work for the Three Choir at Hereford next Sept: A work for strings, without a soloist, was specified for the Friday morning Sept 9<sup>th</sup>.

But for some time I’ve wanted to do a short concerto for clarinet and strings and eventually P.C. Hull agreed to let me have my way.

The first thing is to know whether you will take an unwritten work on trust. Naturally, if you are willing to do it I should be as grateful as I should be delighted.

Here is the second thing. For the last two year The Three Choir have been looking round for ways and means of cutting .... Costs.

At Gloucester last year they started a new idea of packing up all the extras after Thursday evening or them giving up Friday morning to works which needed a reduced orchestra. Hull has to do the same next year and now having agreed to another soloist, he has to face his committee. So I said I would ask you privately what you should do I for or where a special fee should be possible. Naturally, I don’t like doing this, but I feel rather responsible for having made P.C. change his plans though he seems very pleased now at this idea of a clarinet work especially as they haven’t had such a thing before. Apologies for all this.  
Yours Gerald Finzi (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 2-10-1948. Colección particular de Colin Bradbury)

En febrero de 1949, aparecen los primeros anuncios en la prensa sobre la preparación del festival organizado por Sir Percy Hull. El periódico *The Citizen* (1949a) divulga la participación de Frederick Thurston en la interpretación del *Concierto para clarinete y cuerdas* de Gerald Finzi. Hasta la fecha del evento los artículos relacionados serán incesantes.

Mientras tanto a Finzi se le complica la composición del concierto debido al continuo trasiego de sus hijos en edad complicada: “Gerald’s sons Kiffer and Nigel were becoming “delicious distractions”. In their teens they were “still enchanting enough”.” (McVeagh, 2005, p. 178). El 2 de mayo de 1949 Finzi escribe a su amigo Tony Scott: “the holidays were devastating... no work” (McVeagh, 2005, p. 178).

No hay constancia del concierto de clarinete hasta mayo de 1949, como hemos comprobado en las cartas de Finzi a sus conocidos, y contacto con Thurston hasta julio del mismo año (ver anexo III, ilustración 20):

My dear Thurston 24<sup>th</sup> July 1949

I heard from P.C. Hull that we are to have a rehearsal of the Clarinet piece on Wednesday August 31<sup>th</sup> with a previous rehearsal for the strings only on Tuesday 30<sup>th</sup>. This latter will be a great help too. Do you mind me sending the last two movements first, then I can let you have the first movement, which is shorter than these two, later on in August.

I thought that if you could have a look at the notes (which are child’s play for you) we could get down to tempi and details nearer the time, when perhaps we could meet and go through the score.

About these two movements. Do please let me know if there is anything impracticable. At any rate, I hope I have left you more breathing space than Milhaud did in that work the other evening!<sup>74</sup> In the Rondo there is a very high Bb and Cb in the Scherzando section between 7 & 8 but I have given an “ossia” for the first two beats. There is a flourish at the end, about which I was very uncertain, so I tried it out on Steven Trier who found impossible. Since then I have written another which I hope is ok. It’s rather an uncomfortable time in that some of it wants beating in four but it’s really too fussy and I think we’ll probably have to keep to 2 in a bar and 1 for the ¾ bits. However, all this can be settled a bit later.

---

<sup>74</sup> Tanto Finzi como Gervase de Peyer (De Peyer, 2001) coinciden en la dificultad interpretativa por falta de marcas de respiraciones y de espacio para respirar que Milhaud deja en su *Concierto para clarinete y orquesta* (dedicado a Benny Goodman). Todos sabían del control técnico de la respiración que poseía Thurston. Es muy posible, debido a este comentario, que Finzi escuchara por la radio la interpretación de Frederick Thurston en julio de 1949.

Yours ever, Gerald Finzi (carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 24-7-1949. Colección particular de Colin Bradbury)

Hay varias cuestiones que hacen indicar que Finzi sí estuvo en contacto con Thurston entre octubre de 1948 y julio de 1949:

- Después del ofrecimiento del concierto, Thurston debió darle una respuesta de aceptación del mismo: “Fortunately for us, Thurston said yes” (King y Bradbury, 2001, p. 9)
- El comienzo de la carta del 24 de julio comienza de una manera muy directa para dos personas que no han tenido contacto durante tantos meses.
- En la carta, Finzi le expresa a Thurston que le devuelva los dos movimientos ya prácticamente terminados (el segundo y el tercero) con sus anotaciones y comentarios sobre dificultades técnicas.

Existen varios datos que confirman estos hechos. Según Smith (1987), Finzi mandó hasta en tres ocasiones la partitura del concierto en diferentes etapas de composición y que el segundo y el tercer movimiento del concierto fueron los primeros compuestos ya que comparten similitudes con varias composiciones apartadas anteriormente por Finzi (Banfield, 1997).

La intranquilidad llega en agosto de 1949 cuando el concierto seguía aún sin estar terminado a un mes de su estreno. Joyce, la mujer de Finzi, entendiendo la situación comprometida de falta de tiempo para la finalización del encargo, se ausenta de la casa familiar junto con sus hijos para dejar a Finzi culminar tranquilamente el concierto de clarinete (McVeagh, 2005).

### **3.15.2.1. Estreno**

El estreno ocurre el viernes 9 de septiembre de 1949 a las once de la mañana en el Three Choir Festival, celebrado en la Catedral de Hereford. A la batuta, el compositor de la obra Gerald Finzi y al clarinete Frederick Thurston acompañado por las cuerdas de la LSO (ver anexo II, ilustración 97).

A partir del día siguiente las críticas no cesaron:

The Guardian [Manchester], 10 September 1949, p. 5.

... an over-long session was given special distinction by the first performance of [the Clarinet Concerto]...excellently played by Frederick Thurston. Mr. Finzi has added valuably to a restricted repertory...solo part is always integral to the main flow idea...demonstrates the composer's capacity for weaving a continuous and cohesive texture...individuality of style without mannerism, eccentricity or even any trace of asperity...the most rewarding experience of the Festival. (Dressler, 1997, p. 109)

“The Clarinet is doing well these days with a new concerto from Malcolm Arnold in one week and another from Gerald Finzi in the next”<sup>75</sup> wrote the Times reviewer, probably Howes, of the first performance [10 September 1949: 8; Thurston also première the Arnold]. (Banfield, 1997, p. 361)

There was a gaiety and spirit of romance about this second new work, a Concerto for clarinet and strings especially composed for the Festival by Gerald Finzi. It is an interesting work with intricate solo passages and rhythmic phrases but there is an elusiveness about the central figure as if it was but half-conceived. The performance was conducted by the composer and the soloist was Frederick Thurston. (*The Citizen*, 1949c, p. 4)

Al igual que las críticas, Finzi escribe con prontitud a Thurston agradeciéndole su colaboración y comentándole los futuros proyectos con este concierto (ver anexo III, ilustración 21). Entre ellos, una interpretación en Oxford el 24 de noviembre y la publicación de obra por B&H. Finzi aprueba las marcas y anotaciones propias de Thurston en su partitura para así copiarlas en la partitura general que mandaría a publicar. Con respecto a la música compuesta le comenta hacer una revisión sustancial:

- En el primer movimiento añadir una corta cadencia:

Anyhow I can say more about this when I send you the little cadenza which we can try out in Oxford. Actually it doesn't want to be more than half a dozen bars, but it's not easy to do, though I think V. W. (Vaughan Williams) was right on that point. (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 15-9-1949)

---

<sup>75</sup> Frederick Thurston estrenará el *Concierto n° 1 para clarinete y orquesta* de Malcolm Arnold a finales de agosto de 1949 en el Festival de Edimburgo.



- Cambiar la última nota del movimiento.

Sept 15<sup>th</sup> 49

My dear Jack

You've got in first, as I've been wanting to write you every day. Visitors & the last few days of the boys' holidays, have rather held up things. I've seen a few notices of the concerto, mostly kind, though that means absolutely nothing. However, it is nice to see the universal phrasing of the soloist & I should be the first to agree that all the care & trouble you took over this work was the making of it.

Your notes in the solo part are just what I wanted & I'll incorporate everything in the score. I take it that you'd like me to send the part back to you rather than B & H?

The high note at the end of the mvt. which Joy doesn't like (and I take it that you don't feel happy with it either) needs a bit of thinking about but something can be done if you only as an "ossia". Anyhow I can say more about this when I send you the little cadenza which we can try out in Oxford. Actually it doesn't want to be more than half a dozen bars, but it's not easy to do, though I think V. W. (Vaughan Williams) was right on that point.

We shall leave it to you to come down when you want to. I wish it could have been when the boys were here ...that they return to be... on Tuesday.

I really was most grateful for the way you worked at the concerto (& for it, too, in you're dealing with the orchestra!) if the The Boyd Neel lot do as you've suggested & get to know their part beforehand. Then I shall feel pretty save with this one rehearsal. All the same, Toscanini asks for six. How much more do I need 60!

Our greetings

Yours ever

Gerald Finzi

B&H will definitely arise the work by June 1950 (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 15-9-1949. Colección particular de Colin Bradbury)

En la futura correspondencia que Finzi escribe a Thurston en el mes de septiembre, demuestra su apetito de publicar el concierto (ver anexo III, ilustración 22-23). Para entonces, ya ha realizado las copias que había prometido y concluye la cadencia propuesta. También, le comenta una posible interpretación del concierto el siguiente 7 de noviembre (antes que el de Oxford) con la Lemare String orchestra y le explica los siguientes cambios realizados en la partitura:

- Eliminación de los dos compases que preceden la cadencia.

- Sugiere el cambio de la última nota sobreaguda mencionada en la carta del 15 de septiembre de 1949. (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 24-9-1949).

- Y por último, le cuestiona la corta duración de la parada que realiza tres compases antes del final. (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 24-9-1949).

My dear Jack,

I hope to get down to finish the parts of the concerto this week, when I will return them to Boosey & Hawkes and, having incorporated your marks etc. into the score will return you your part.

Actually there has been a bit of a muddle because I asked Perry to return the parts to me and have been kicking my heels about waiting for them, only to find that he had sent them to B & H.

And now another point. I heard from B & H yesterday, and they casually mentioned that the work was to be done in November 7<sup>th</sup> by the Lemare String orchestra. This is new to me and I have just sent Iris Lemare a note to warn her that it's not an easy work and that her players had better have the parts beforehand to work at. If she returns them immediately after November 7<sup>th</sup> that should be plenty of time before the 24<sup>th</sup> for Boyd's lot to have them. How relieved I shall be when the work is printed and parts are available, which should be by June 1950.

About Iris Lemare's performance. Have you been approached? If not I hope to god she doesn't really imagine that it can be banded to the second clarinet on Scarborough pier. If it is not to be you, could your good copyist make you your own special part? Then B & H could have their own copy. The boys went back yesterday. Peace and quiet for work again! But we miss them.

Our greetings, Gerald Finzi

What can one think about criticism, good or bad, unless it happens to coincide with one's own conscience! A quite ... musician told me that he felt that the 1<sup>st</sup> mvt. needed lengthening!! (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 21-9-1949. Colección particular de Colin Bradbury)

Debido a que en varias cartas no especifican la fecha de escritura, resulta complicado establecer correctamente el día, mes y año de cuándo se mandaron. Por ejemplo, Banfield (1997) menciona la existencia de una carta con fecha 13 de agosto de 1949 de la que no se tiene copia y otra posible también de agosto de 1949. Creemos que se trata de la siguiente carta mandada por Finzi, la cual, debiera estar escrita antes del acontecimiento en Oxford del 24 de noviembre, ya que expresa su deseo de estar por la mañana en el ensayo y que pernoctará en Oxford la noche anterior. La interpretación que

se menciona, según Banfield, el 24 de noviembre de 1949, será la segunda del *Concierto para clarinete y cuerdas op.31* con la Boyd Neel Orchestra y Frederick Thurston con Finzi a la batuta (ver anexo III, ilustración 24):

Dear Jack

This is cheering. It at least means that we shall have a good chance of a proper rehearsal on the morning of the 24th. (Probably it's all your all doing!) Anyhow, I shall be there at 10.45 (I'm staying in Oxford the night before) to await my orders. Joy's greetings Gerald. (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, noviembre de 1949. Colección particular de Colin Bradbury)

A principios de 1950 Finzi continúa con la copia y revisión de las diferentes voces del concierto. En febrero se programa la obra en la Catedral de Bristol gracias al organizador Arnold Barter (Banfield, 1997). Posteriormente al concierto la correspondencia del 20 de marzo de 1950, Finzi escribe a Thurston en referencia, de nuevo, a la parte del solista, en la que le presenta las siguientes dudas apreciables en la ilustración 33:

Dear Jack

Here are the parts back, with many thanks for the loan. One or two queries, + if will save you better if you just answer them on this letter + post back in enclosed envelope. (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 20-3-1950. Colección particular de Colin Bradbury)

NO DISPONIBLE

Ilustración 33: Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 20 de marzo de 1950 (dos páginas). Colección particular de Colin Bradbury

El 1 de julio de 1950, tiene lugar en Londres la premier del *Concierto para clarinete* interpretado una vez más por Frederick Thurston en los conciertos organizados en Hampton Court (Banfield, 1997). Al día siguiente y continuando con la costumbre de ponerse en contacto con Thurston inmediatamente después de las interpretaciones, Finzi hace una modesta valoración interpretativa concluyéndola de la siguiente forma (ver anexo III, ilustración 25):

Yes, I really did think the performance got heard of the general spirit of the work. Of course were points which one would have liked otherwise – but there ever be a performance about which one didn't feel that!... I thought your playing was at the top of its form & there's not a thing that you do that it's have otherwise (but don't rush that Rondo tune. It's care-free and gay, but not pectré). (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 2-7-1950. Colección particular de Colin Bradbury)

La siguiente carta ha resultado muy difícil clasificarla. Según Banfield (1997), se data el 24 de noviembre de 1950. Claramente coincide con la misma fecha que el concierto de Oxford del año anterior por lo que sería muy extraño situarla en 1949. En

ella, habla de próximos posibles conciertos, de la emisión en diferido por la radio y de las complicaciones de la publicación de la partitura con B&H (ver anexo III, ilustración 26):

I wonder whether you would let B&H have the score back again. You see, Jack, if they can find any excuse for delaying publication they are likely to do so, and they have the best of all immunities if the score is not returned to them. They promised to get it out in 1950 and then they said that owing to my *Intimations* they would have to delay the clarinet Concerto till 1951. Now I hear that their main programme is to be concentrated on a new Stravinsky and Britten opera. (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 24-11-1950? Colección particular de Colin Bradbury)

Las continuas revisiones del concierto de clarinete demuestran las dudas existentes de Finzi con respecto a la obra. En la carta escrita a Ferguson el 4 de enero de 1951 lo apreciamos claramente: “I don’t know what to say about the opening of the Clarinet Concerto. The only time I heard it in the flesh – at Oxford – the opening in particular struck me as being tremendously exciting and impressive” (Banfield, 1997, p. 368).

Por fin, en 1951, Finzi consigue que B&H publique la versión reducida para clarinete y piano realizada por Harold Perri<sup>76</sup> y no la completa, ya que los costes de edición y publicación de *Intimations* (obra de Gerald Finzi) sobrepasaron lo estimado. En ese mismo año, a Finzi le diagnostican la enfermedad de Hodgkin, enfermedad incurable:

Few of Gerald Finzi’s friends knew that he was suffering during the last five years of his life from a disease that was slowly killing him. He himself was well aware of this, for he had been told in 1951, when the diagnosis was made, that he had at the most ten more years to live... he felt that if he was to carry on with his work, which was all-important to him, the fewer the people who knew of his illness the better. (Ferguson, 1957, p. 130)

A pesar de su enfermedad, Finzi intenta continuar con su rutina compositiva y con los conciertos al frente de los Newbury String Players. Así en marzo de 1952, se vuelve a poner en contacto con Thurston para comentarle las noticias sobre la edición de las partes para la publicación completa del concierto. Gracias al comentario de Finzi acerca

---

<sup>76</sup> Crítica de la reducción de piano por parte de Ivor Keys en enero de 1952: “Finzi’s concerto is in a lyrical, diatonic and modest vein... clarinet is given the bulk of the singing and a certain amount of rhapsodic figuration which, however, does not disturb the predominantly gentle lyricism of the whole” (Dressler, 1997, p. 111).

de la interpretación de Thurston del *Concierto para clarinete y orquesta* de Carl Nielsen, se puede localizar esta carta el 4 de marzo de 1952 y no en 1951 como afirma Banfield (1997)<sup>77</sup>. Finzi escribe: “I wish I had heard you to do the Carl Nielsen work. Several people told me about it.” (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 4-3-1952, p. 2. Colección particular de Colin Bradbury, ver anexo III, ilustración 27). El estreno del *Concierto* de Nielsen en Inglaterra se interpretó por parte de Thurston acompañado por la Haydn Orchestra y dirigido por Harry Newston el 5 de febrero de 1952 en el Wigmore Hall de Londres. Para este mismo mes la revista musical *The Musical Times* (Salmond, 1952) anuncia para el 26 de febrero la interpretación de dos conciertos para clarinete: el de Johann Stamitz (rescatado en 1936 por Peter Gradenwitz) estrenado en Inglaterra por Thurston y el *Concierto para clarinete* de Gerald Finzi. Sorprendentemente, Thurston era capaz de interpretar tres conciertos de estilos diferentes, de muy compleja dificultad técnica en un mismo mes, e incluso, dos de ellos, en un mismo concierto. Aunque esta simultaneidad no fue aislada. El 13 de mayo de 1947, Frederick Thurston realiza el estreno inglés en Londres del *Concierto para Clarinete y Orquesta* de Darius Milhaud<sup>78</sup> y en el mismo evento, interpretaría el *Concierto para clarinete y orquesta* de Charles Villiers Stanford. Hoy en día, esto sería inviable y raramente un solista de alta reputación aceptaría un contrato con esas condiciones.

Though I very rarely do my own work with them I'm certainly going to keep you to your word or make you play with us as soon as Bartt make a score and parts available. It's a sort of vicious circle; whilst the work is only in mod. There are bound the few performances or whilst there are so few performances there is no encouragement to B&H to publish score and parts. Kathleen Merritt wrote and asked me about it and said she understood that the material was her to come by. No wonder, as it was with Lennington for 3 months! And N.S.P. should certainly insist on leaving it for 3 months ...

Heaven save us from m.s. part mostly all wrong, and as I had to put up in this case of “Dies Natalis” for years, until they were printed.

I wish I had heard you do the Carl Nielsen work. Several people told me about it.

Hope everything flourishes with you + that we'll meet soon.

Love from us all (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 4-3-1952. Colección particular de Colin Bradbury)

---

<sup>77</sup> Banfield erróneamente sitúa la carta el 4 de marzo de 1951 sin tener en cuenta que la interpretación del *Concierto* de Nielsen se produjo en febrero de 1952.

<sup>78</sup> El estreno por la radio se dio en 1949. Según Gervase de Peyer (2001) tanto el estreno en Inglaterra como la primera emisión por la radio, dos años después, fueron un gran éxito.

Como se aprecia en la futura correspondencia (carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 12-4-1952, colección particular de Colin Bradbury, ver anexo III, ilustración 28), Finzi continúa componiendo y aprovechando los últimos años de su vida para dirigir la orquesta que fundó en 1940. Finzi le propone participar en un concierto con su orquesta, cerca de la ciudad de Newbury, para el sábado 13 de diciembre de 1952. Probablemente, Thurston aceptara la propuesta del concierto ofrecido por Finzi. Pero en otoño de 1952 Thurston es conocedor de su enfermedad y tiene que ser intervenido de un pulmón, por lo que este concierto no se celebraría.

La última carta que Finzi escribe a Thurston llegará el 11 de octubre de 1953, justo dos meses antes de la muerte del clarinetista (ver anexo III, ilustración 29). La carta con aires de frescura y motivación, sabe agri dulce. En ella, finalmente Finzi le asegura la futura publicación de la partitura general al completo de su *Concierto para clarinete*. No podemos demostrar si el clarinetista vio la publicación del concierto, fechada por Banfield (1997) en 1953. Además, esta correspondencia verifica que Thurston estuvo tocando el clarinete valientemente sin un pulmón durante los últimos meses de su vida, ya que el compositor se alegra sinceramente de la vuelta a los escenarios de uno de los más grandes clarinetistas de todos los tiempos:

Oct 11 1953

My dear Jack

That was nice to get your card. Only a week or two before we listened in to you doing the Stamitz and it was good to know that you were back in harness. I'm glad to hear that you had a series of performances of the Clar: Con: as sporadic ones don't give the strings a chance to get inside it. And now I hear that you're going to do it with the B. N. under John Russel later on.

B & H are really going to publish the full score but god knows when. Anyhow I'll send you a copy when it comes.

Greetings to you & Thea from all us all.

Ever Gerald. (Carta de Gerald Finzi a Frederick Thurston, 11-10-1953. Colección particular de Colin Bradbury)

Como se expresa al comienzo del epígrafe, compositor y clarinetista comparten cuestiones en común. Incluso con el conocimiento de sus respectivas enfermedades demuestran la aceptación, la fuerza y el coraje por vivir y continuar haciendo lo que les

gusta admirablemente. Aun sabiendo de un posible trágico final, mantienen una dedicación plena a sus profesiones en todo momento y tristemente, ambos sufren una muerte temprana.

Posteriormente al fallecimiento de Thurston y de Finzi, el 13 de septiembre de 1957 se interpretará por primera vez en el célebre festival de los Proms a cargo del solista Jack Brymer. Tras el concierto, los críticos estaban sorprendidos del tiempo que había transcurrido desde la composición y su debut en este festival de prestigio. En la actualidad el *Concierto para clarinete y orquesta op.31* se ha convertido en la composición más interpretada y grabada de la obra completa de Gerald Finzi. Aunque escrito inspirado en Thurston, no podemos confirmar si él fue el dedicatorio. Varias fuentes afirman que fue dedicado a Pauline Juler (Gramophone (c), p. web). Sin embargo, en correspondencia con el clarinetista Colin Bradbury, la respuesta fue un tajante: “no” (Bradbury, comunicación personal, 24 de julio de 2017).

To my mind the novelty to make the greatest immediate effect during this period, and to strike the most genuine note, was Gerald Finzi's Clarinet Concerto on 13 September, with Jack Brymer as soloist. The work dates from 1949, and has therefore taken eight years to receive its first performance at a Henry Wood Promenade Concert. This seems decidedly odd, but perhaps may in part be due to the death of the first player, Frederick Thurston. It will surely be heard again. (S.A., 1957, pp. 624-625)

### **3.16. William Southcombe Lloyd Webber (1914-1982)**

Organista insigne desde los catorce años, William Lloyd Webber brinda su vida a este instrumento, la composición, la enseñanza y la gerencia de instituciones. Estudió composición en el RCM con el famoso compositor, alumno a su vez de Villiers Stanford, Vaughan Williams. En 1946 pasa a formar parte de la plantilla de profesores del RCM de Londres, donde comparte esta experiencia con Frederick Thurston y otros profesores de composición como Howells e Ireland.



### **3.16.1. *Air and Variations* (1952)**

*Air and Variations* para clarinete y piano se encuadra en la etapa de la postguerra, en la que Lloyd Webber compone otras obras con acompañamiento de piano, como la *Sonatina para flauta* y la *Sonatina para viola*. Al igual que algunos de sus compañeros del RCM, Webber dedica esta miniatura al clarinetista y profesor de clarinete Frederick Thurston y a sus alumnos de la institución. Esta obra está considerada una de las más obras más alegres del compositor (Rye, 1998, libreto cd). En la actualidad no podemos cerciorar si Thurston interpretó la obra, ya que la fecha de composición coincide con el diagnóstico de su enfermedad y con el fallecimiento inminente del clarinetista.

## **3.17. A la memoria de Frederick Thurston**

### **3.17.1. Adrian Cruft: *Impromptu op. 22***

Frederick Thurston was the clarinettist of the day and gave Cruft some lesson which resulted in a pithy Concertino for clarinet and strings Op 21 which Sidney Fell premiered and it was dedicated to Gordon Jacob on his 60th birthday. Then there was the Concertante for flute, oboe and strings Op 25. (Wright, 1990, p. 1)

Como ocurrió con Howard Ferguson e incluso con Ralph Vaughan Williams, Thurston tuvo la ocasión de impartir clases de clarinete al compositor Adrian Cruft (1921-1987). Movidio por esta instrucción, escribió el *Concertino para clarinete y cuerdas op. 21*, siendo dedicado a su profesor Gordon Jacob en su sesenta cumpleaños.

Según Smith (1987), Cruft una vez enterado de la muerte de Thurston, recupera su *Impromptu para clarinete y piano op.22* y lo publica a la memoria de Frederick Thurston. Esta pieza también puede ser interpretada acompañada por cuerdas.

### **3.17.2. Benjamin Frankel: *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op. 28* (1956)**

Después de la muerte de Thurston, su viuda Thea King se convierte en uno de los máximos exponentes del clarinete en Inglaterra. Su tesón y pasión por el clarinete y la

música en general, contribuyeron a que perdurara el recuerdo de Thurston, las obras escritas para él y a que los compositores no cesaran en escribir para el instrumento preferido de su marido.

Throughout her career, King performed hundreds of times for the BBC as a soloist and with other ensembles, often playing contemporary and neglected works, and interest she had learned from Thurston. King felt that she learned a lot from the live BBC broadcasts, which sparked her interest in recording. (Langley, 2012, p. 11)

Entre otras cosas, King decidió grabar todas las obras compuestas para Thurston con la nueva discográfica Hyperion creada por el productor discográfico Ted Parry:

And I (Thea King) said, "Well, it would really be nice to put down some of these works that certainly, if Thurston had lived, he would have done all these things that had been written for him." I'd played with [Thurston] and studied them with him and I thought, I'd just like to put them down on tape. (Cheeseman, 2001, pp. 109-110)

I took Ted out and said, "Look I don't know whether you knew, but I've a lot of stuff lying around that I have already put down." He said, "Oh, I wouldn't mind hearing that." He pursued the idea, or somebody else persuaded him to, and he founded Hyperion. Stanford and Finzi were the first issue, my tape, because he liked the tapes when he heard them. (Langley, 2012, p. 11)

Además, se propuso buscar subvenciones para pedir encargos de obras de clarinete a los compositores ingleses del momento, entre ellos: Gordon Jacob, Maconchy, Rainier, Arnold Cooke y Benjamin Frankel.

Las palabras de Thea King en el trabajo de investigación de la Dra. Cheeseman (2001) dejan clara la actitud de los músicos durante la primera mitad del s. XX con respecto a los encargos. En el caso de Thurston, Thea contradice otras fuentes (MusicWeb (g), p. web) que asumen la subvención económica por parte de Thurston para conseguir obras y así poderlas interpretar:

They just wrote for him, yes. [Commissioning] wasn't ever the done thing really; players in those days they really didn't seem to. Maybe, some of these big string or piano solos were commissions, could be. Certainly, Thurston never had the money to do that or was never arrogant enough to think that he was important enough to have anything [written for him]. Maybe he thought that if they didn't want to do it, perhaps it wouldn't be a very good

piece. You never know. Because a lot of pieces that are commissioned turn out to be less inspired. (Cheeseman, 2001, p. 114)

Thea King conoce la figura de Benjamin Frankel (1906-1973) a través de su marido Frederick Thurston. Frankel fue un compositor experimentado de música para cine: “he composed his first film score in 1934, which resulted in a thirty-seven-year association with British cinema and television, for which he wrote around one hundred scores” (Langley, 2012, p. 101). Thurston y su alumno Gervase de Peyer eran habituales en las sesiones de grabación de las películas de Frankel (Hyperion (b), p. web). Otros compositores de música de película que pensaban a la hora de escribir en la contribución interpretativa de Thurston y en su intervención para la grabación fueron: William Alwyn en *The Card*, donde el clarinete representa al actor protagonista de la película y Malcolm Arnold como ya se ha comentado anteriormente en el capítulo.

En 1956, además de otras partituras de película y música de cámara, escribe el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op.28* a la memoria de Thurston y para Thea King. En la partitura específica: “For Thea Thurston, to Jack” (Langley, 2012, p. 106). La relación entre compositor y clarinetista era de admiración recíproca. Según Langley, Frankel quería agradecer a Thurston la aportación e influencia que había ejercido en su música. Tal era su amistad, que Frankel llegó a ser el padrino de la boda de Thurston y King (Langley, 2012). La obra fue un encargo por parte de la BBC para el Festival Internacional de Música Contemporánea de Cheltenham de 1956. El estreno lo llevó a cabo Gervase de Peyer:

He (Frankel) wrote that after Jack died. He dedicated it to the two of us in a rather nice way. That was commissioned by an important festival called Cheltenham International Contemporary Music Festival [held] every June. Cheltenham is a famous spa town in the west of England, a lot of culture. They would always invite composers and give them money to write a piece. And Ben said. "Ok, I will write a piece for clarinet quintet," and dedicated it to Thurston and me. "To Thea for Jack", or something like that.

I did not give the first performance. Because it was soon after [Thurston] died, and I hadn't really started trying to pick up...not gotten anywhere, I should say. Gervase de Peyer played it first. But, I did the first London performance, and then I decided that I had to do something about [recording the piece]. (Cheeseman, 2001, p. 115).

Por último, en 2012 Gina Fullerlove, sobrina de Dame Thea King, encarga una obra (con la instrumentación del *Octeto* de Schubert) al compositor Ian Stephens (1974), con los fondos económicos de la famosa clarinetista, llamada *Thea Dances* (2013), la cual es dedicada a la memoria de Thea King y de su marido Frederick Thurston (Composers Edition, p. web).

### 3.18. Compendio de obras

COMPOSITOR	OBRA	INFLUENCIADA POR ÉL	ESTRENADA POR ÉL	GRABADA POR ÉL	PÓSTUMO
<b>ARTHUR BLISS (1891-1975)</b>	Two Nursery Rhymes		Pieza nº 1, The Ragwort (28 y 26 de enero de 1921). Estrenada al completo por Charles Draper 4 de mayo de 1921.		
	Andante Tranquilo e Legato (1926)		19 de enero de 1927		
	Quinteto para Clarinete y cuarteto de cuerdas op. 50 (1931-1932)	Influenciado por Thurston pero dedicada al compositor Bernard van Dieren		Grabada con el Cuarteto Griller para Decca en 1935	
<b>ARNOLD BAX (1883-1953)</b>	Sonata para clarinete y piano en re mayor (1934)	Influenciada por Thurston y Harriet Cohen (pianista). Dedicada a Hugh Prew	Estrenada junto a la pianista Harriet Cohen el 17 de junio de 1935		
<b>ALAN FRANK (1910-1987)</b>	Suite for Two Clarinets (1934)	Dedicada a Frederick Thurston y a Ralph Clarke	Posible estreno por la radio el 23 de abril de 1934 junto a Clarke	Grabada por Thurston y Clarke para Decca en 1936	

COMPOSITOR	OBRA	INFLUENCIADA POR ÉL	ESTRENADA POR ÉL	GRABADA POR ÉL	PÓSTUMO
<b>ALAN RAWSTHORNE</b> (1905-1971)	Concierto para clarinete y orquesta de cuerda (1936)	Escrito para Thurston e influenciada por él	Estrenada junto a la Lemare Orchestra e Iris Lemare el 22 de febrero de 1937		
	Cuarteto para clarinete y cuerdas (1948)	Dedicada a Thurston e influenciada por él	Estrenada junto al cuarteto Blech el 9 de noviembre de 1948		
<b>GORDON JACOB</b> (1895-1984)	Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda (1940)	Dedicada a Thurston y al cuarteto Griller	Junto al cuarteto Griller la estrena el 28 de abril de 1943		
<b>ROGER FISKE</b> (1910-1987)	Sonata para clarinete y piano (1941)	Dedicada a Frederick Thurston	El estreno de las Variaciones el 15 de enero de 1943. Posible estreno por la radio 5 de enero de 1943		
<b>JOHN IRELAND</b> (1879-1962)	Sexteto para clarinete, trompa y cuarteto de cuerda (1898)		Estrenada por Thea King, John Burden y el cuarteto Pro Musica el 25 de marzo de 1960		
	Trío en re menor para clarinete, cello y piano (1912-1914)		Estrenada por Charles Draper, May Mukle (cello) e Ireland (piano) el 9 de junio de 1914		
	Fantasy Sonata para clarinete y piano (1943)	Influenciada por Thurston y dedicada a Thurston	Estreno oficial junto al pianista Kendall Taylor el 29 de enero de 1944		
<b>DENIS APIVOR</b> (1916-2004)	Concertante para clarinete, percusión y piano op. 7 (1945)	Dedicada a Frederick Thurston	Estrenada por la radio junto a los hermanos Blades (percusión) y Kyla Greenbaum (piano) en junio de 1948		

COMPOSITOR	OBRA	INFLUENCIADA POR ÉL	ESTRENO	GRABADA POR ÉL	PÓSTUMO
<b>ELISABETH LUTYENS (1906-1983)</b>	Five Little Pieces op. 14/1 (1945)	Escrita para Frederick Thurston, subvencionada por Cyril Clarke	Descubierta después de la muerte de Thurston por Thea King. Estrenada por Thea King en años posteriores		
<b>PHYLLIS TATE (1911-1987)</b>	Sonata para clarinete y cello (1947)	Dedicada a Frederick Thurston y William Pleeth (cello)	Estrenada junto a William Pleeth el 9 de diciembre de 1947		
<b>HERBERT HOWELLS (1892-1983)</b>	Sonata para clarinete y piano (1946)	Dedicada a Frederick Thurston	Estreno por la radio junto al pianista Eric Harrison el 20 de agosto de 1947		
<b>ELISABETH MACONCHY (1907-1994)</b>	Concertino nº 1 para clarinete y orquesta (1945)	Dedicada a Frederick Thurston	Thurston la estrena en Copenhague en mayo-junio de 1947 y en Inglaterra en noviembre de 1947 por la radio		
<b>MALCOLM ARNOLD (1921-2006)</b>	Concierto nº 1 para clarinete y orquesta de cuerda (1948)	Dedicada a Thurston	Estreno en Edimburgo junto a la Jacques Orchestra el 29 de agosto de 1949. En Londres, Colin Davis lo realizará el 28 de octubre de 1948		
	Sonatina para clarinete y piano op. 27 (1951)	Dedicada a Thurston	Estreno oficial de la obra por parte de Colin Davis en marzo de 1951.		

COMPOSITOR	OBRA	INFLUENCIADA POR ÉL	ESTRENO	GRABADA POR ÉL	PÓSTUMO
<b>GERALD FINZI</b> (1901-1956)	Cinco Bagatellas para clarinete y piano op. 27 (1943)	Dedicada a Pauline Juler	Estreno de la obra al completo llevado a cabo por Pauline Juler el 16 de agosto de 1944		
	Concierto para clarinete y orquesta de cuerda op. 31 (1949)	Influenciada por Thurston	Estreno realizado por Thurston el 9 de septiembre de 1949		
<b>WILLIAM LLOYD WEBBER</b> (1914-1982)	Air and Variations (1952)	Dedicada a Frederick Thurston y a sus alumnos del RCM			
<b>ADRIAN CRUFT</b> (1921-1987)	Impromptu para clarinete y piano op. 22				Publicada a la memoria de Thurston
<b>BENJAMIN FRANKEL</b> (1906-1973)	Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda op. 28 (1956)				Publicadas a la memoria de Thurston y para Thea King
<b>IAN STEPHENS</b> (1974)	Thea Dances (2013)				A la memoria de Thea King y de su marido Frederick Thurston

Tabla 1: Compendio de obras del capítulo

### **3.19. Conclusiones del capítulo**

A lo largo del capítulo hemos demostrado claramente la influencia del clarinetista con respecto al aumento del repertorio inglés para clarinete. Formar parte de la BBC SO y del RCM permitió el contacto continuo con los compositores contemporáneos y convertirse en el clarinetista más importante de su tiempo. Fueron muchos los motivos por los que los compositores confiaban su música a este intérprete, de los cuales se destacan los siguientes: la obediencia y estudio exhaustivo de las indicaciones del compositor en la obra: “he (Thurston) always held the view that performers should not inhibit a composer’s imagination by ‘advising’ or ‘suggesting’ how they might write for the instrument” (Smith, 1987, p. 20); las características técnicas y musicales del intérprete, como el sonido parecido a la voz humana; y su grandeza interpretativa que hacía de cualquier pieza una obra maestra.



## **CAPÍTULO IV: La tradición Inglesa en el clarinete: de Henry Lazarus a Frederick Thurston**

A mediados del siglo XIX en Inglaterra aparecen vagas referencias de clarinetistas que se aventuran al nuevo sistema Boehm: “The new instrument was advertised in Rudall, Carte’s catalogue of 1854 and pictured in Tamplini’s *The Bandsman* of 1857. A few were imported for trial in regimental bands, but were presumably found too fragile for military use” (Rendall, 1957, p. 104). Construido sobre el diseño del clarinete omnitónico de trece llaves (1812) de Iwan Müller (1786-1854), se basaba en agregar un sistema innovador de llaves y anillos y una mejora en la perforación de la localización de los agujeros en el clarinete, haciendo la digitación más lógica y variable (Hoeprich, 2008). Este sistema inventado por Boehm para la flauta y adaptado al clarinete por Klosé y Buffet, fue el prototipo de clarinete tal y como se conoce hoy en día<sup>79</sup>.

En 1852, el clarinetista belga M. Wuille (1822-1871) presenta en Inglaterra instrumentos contruidos por los fabricantes de la familia Mahillon y de Eugène Albert (1816-1890) de Bruselas durante varios conciertos en la capital londinense: “*The Musical World* said that he played the clarinet “with a rich tone and good execution” and that “the room was thronged” (Weston, 1977, p. 277). Estos instrumentos también basados en diseños de Müller destacaban por un buen sonido y una afinación más correcta debido a un ensanchamiento del tubo interno y una mejora de la boquilla.

### **4.1. Henry Lazarus (1815-1895)**

Durante la segunda mitad del s. XIX, se realiza la figura del clarinetista Henry Lazarus. El crítico inglés Bernard Shore alegaba el 23 de enero de 1889 en la revista *The Star*: “a phrase played by Mr. Lazarus always came, even from the unnoticed ranks of the woodwind at the opera, with a distinction and fine artistic feeling that aroused a longing for an orchestra of such players” (Hoeprich, 2008, p. 183).

---

<sup>79</sup> En la actualidad existen varios sistemas de digitación. El más utilizado mundialmente es el sistema Boehm o sistema Francés. Por otro lado, el sistema Oehler o sistema Alemán se usa exclusivamente en Alemania y en Austria.

Con su maestría hizo del clarinete un instrumento admirado por todos, a pesar del receso que estaba sufriendo en ese momento:

In the fifties the interest seems already on the wane; wind concertos vanish from programmes; obligati get fewer and fewer and eventually disappear, and the wind player is relegated to the position of inferiority in public estimation he has occupied till quite recently. (Rendall, 1941-1942, pp. 61-62)

Sin embargo, en cada interpretación, Lazarus conseguía resaltar la belleza y el potencial del instrumento: “the melodious third movement displaying Mr Lazarus’s exquisite tone and power of execution to the greatest advantage” (Weston, 1971, p. 258). Además, Lazarus siguiendo la tradición musical del clarinete *obbligato*, compuso y arregló aires populares y variaciones de las óperas del momento: *Don Giovanni* (Mozart), *Norma* (Bellini), *Anna Bolena* (Donizetti) y *Cenerentola* (Rossini). “It was the heyday of the occasional piece with piano and of elaborate variations on operatic aires. Many were written for him [...]” (Rendall, 1957, p. 114). (Ver anexo II, ilustraciones 98-104).

Curiosamente, Frederick Thurston no compartía este interés por la tradición de interpretar arreglos de variaciones de temas de óperas o aires populares. Según Bradbury, Thurston rechazaba el repertorio popular del s. XIX, por ejemplo de Carl Maria von Weber: “His father being a military man, must have brought him this kind of nineteenth century ordinary repertoire” (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I).

The great Victorian clarinetist, Henry Lazarus, on being asked: “Where did you learn your exquisite phrasing?” said “I learnt it from the singers at the Opera years ago”, whilst the tenor, Sims Reeve, on being asked the same question, replied “I fancy I learnt more from hearing dear old Lazarus play the clarinet than from anyone else”. (Weston, Davis y Bradbury, 1996, pp. 4-5, libreto cd)

Henry Lazarus utilizaba clarinetes fabricados por el constructor inglés Fieldhouse. Estos instrumentos, en 1855, incluían algunas novedades del sistema Boehm, proporcionando una mayor libertad de ejecución al intérprete (ver ilustraciones 34-35):



Ilustración 34: (izda.) (463) Clarinete Fielhouse (1850-1875), Londres. Cortesía de la Bate Collection, Oxford

Ilustración 35: (dcha.) Clarinetes Sistema Albert<sup>80</sup>, s. XIX. Cortesía de la Bate Collection, Oxford

Sin embargo, en la década de los sesenta, a pesar de estos adelantos, Henry Lazarus adoptó el sistema Albert (nombrado así debido a su constructor Eugéne Albert) o también llamado sistema Simple. La decisión tomada por Lazarus fue un retroceso en el avance interpretativo ya que los instrumentos de Albert no estaban tan desarrollados (Rendall, 1941-1942). No obstante, cada aparición del clarinetista era un éxito en la que demostraba control y dominio del instrumento.

---

<sup>80</sup> Instrumentos proporcionados por Thurston a Phillip Bate (Pitfield, 2000).

Mientras tanto, el fabricante de instrumentos ingles J. Tyler adopta el sistema Albert y le incorpora nuevas patentes. El clarinete resultante de catorce llaves se convierte en el instrumento más utilizado de las bandas militares inglesas (Rendall, 1957). Lazarus también elige estos modelos pero con la incorporación de dos llaves patentadas en el sistema Boehm, resultando un instrumento de gran superioridad.

En 1881, Lazarus escribe su método para clarinete llamado *New and Modern Method for the Albert and Boehm System Clarinet by Berr, Muller and Neerman, Approved, revised and corrected with additions by Henry Lazarus*. En él defiende, en comparación con otros modelos, las cualidades del innovador sistema Boehm y la consecución de una afinación perfecta y de un sonido caracterizado por la pureza y la homogeneidad en todo el registro. Por aquel entonces, Lazarus ya conoce el sistema Francés, por lo que lo recomienda con cautela a sus alumnos. Aunque él continúa tocando con clarinetes Albert (el si bemol y la), Lazarus poseía un Corno di Bassetto del sistema Boehm.

Lazarus además de miembro de la Opera Orchestra (1838-1883), fue solista y profesor en el RAM, en el Kneller Hall y en el RCM desde su fundación en 1882 (ver anexo II, ilustración 105). Sus alumnos, entre otros George Anderson lo describía de la siguiente manera: “Lazarus was diferent, had a wonderful singing tone, and phrased like a good singer (how rare!)” (Denman, 1981, p. 44).

Henri Lazarus pasó a la historia por convertirse en el clarinetista de su tiempo. La revista *The Musical Times and Singing Class Circular* define perfectamente la grandeza de este artista después de su muerte:

For nearly half a century he has been the greatest clarinet player of his time, and he won his reputation by absolutely artistic methods. His purity of tone and the perfection of his phrasing made him and ideal classic player, and it is not too much to say that he always cared more for his music than himself and his own advancement. (S. A., 1892a, p. 411)

With the death, on the 6<sup>th</sup> ult., of Henry Lazarus, another witness to English musical traditions during the earlier part of the century has passed away. He was, in the opinion of many, the most accomplished clarinettist which this country has produced, his playing being characterised by fulness and beauty of tone and an unerring technique. (S. A., 1895a, p. 261)

## 4.2. Boosey & Co.

El clarinete entra en declive durante las últimas décadas del s. XIX a pesar del esfuerzo por parte de clarinetistas como Henry Lazarus de mantenerlo en alza. Los compositores comienzan a exigir más gama y registro técnico tanto a los fabricantes de instrumentos como a los mismos músicos.

Igualmente, las empresas de fabricación perciben la necesidad de adaptarse a los cambios y a las nuevas exigencias que estaban ocurriendo en la vida musical del país: “the modernisation of concert life, new concert series, the increasing commercialisation of music and musical events – were creating a greater demand for musical services of all sorts, including published music and musical instruments” (Brand, 2012, p. 73). Entre las más importantes se encontraba Boosey & Co. que se convierte en la firma más próspera de edición de partituras del país y comienza a destacar en la manufactura de instrumentos. Boosey & Co. aprovecha la popularidad de los clarinetes de Eugène Albert en Inglaterra y lo invitan como asistente e instructor en la producción de los mismos. De hecho, el primer clarinete que tiene salida data de 1879 y consta de las siguientes características: “A catalogue description indicates that a 108 model was a clarinet made of ebonite ‘with thirteen German silver keys on pillars, rings, very superior finish and model of keys” (Brand, 2012, p. 80). A partir de entonces, la mayoría de clarinetes construidos por esta empresa serán del sistema Albert o Simple. Otros instrumentos manufacturados bajo la marca Boosey & Co. fueron del modelo Clinton en 1883.

A pesar de todos los beneficios técnicos y sonoros, el sistema Boehm seguía siendo un modelo de instrumento rechazado y no entendido por personalidades del entorno musical, lo que hacía muy difícil su integración entre los clarinetistas:

it may, however, be remarked here, that Boehm or Klosé’s fingering is hardly so well adjusted to this [the clarinet] as to the octave-scaled instruments. It certainly removes some difficulties, but at the expense of greatly increased complication of mechanism, and liability to get out of order. (Brand, 2012, p. 91)

El primer modelo de clarinete con el sistema Boehm fabricado por Boosey & Co. aparece en julio de 1895, y no será hasta agosto de 1900 cuando los hermanos Gómez encarguen otro clarinete de este mismo sistema (Brand, 2012, p. 92).

The first mention of the Boehm system in the clarinet records (Boosey & Co.) is on 30 July 1895 [...]. There is no further sign of the Boehm system until 31 August 1900, when a Boehm system model appears to have been made for Mr Gomez. Unfortunately the records do not give Gomez's first name, but it is likely this was one of either Francesco or Manuel Gomez, the Spanish brothers who both brought their clarinet playing to England in the late 1880s. (Brand, 2012, p. 92)

### **4.3. Los hermanos Gómez**

La llegada a Inglaterra en 1886 de Manuel Gómez (1858-1922) y Francisco Gómez (1866-1932) fue una revolución esencial en la historia del clarinete de manera organológica, interpretativa y musical. Sorprendentemente, los dos hermanos de Sevilla sin posibilidades económicas, consiguen lo que hoy en día es una realidad. Manuel comienza sus estudios musicales en el Asilo de Mendicidad de San Fernando<sup>81</sup> donde ingresa después de fallecer su padre (ca. 1865). Allí tiene la fortuna de tener como instructor musical a Antonio Palatín Moreno, personalidad musical muy influyente de la época, quien le enseña a tocar el clarinete.

Las dotes interpretativas del joven fueron muy evidentes y a finales de 1870, al cumplir la mayoría de edad, Manuel es aceptado en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, donde forma parte de la clase del profesor Enrique Fischer y Pagés (1821-1889). En 1881 termina sus estudios y obtiene Primer Premio en su especialidad.

Francisco, también muy solvente con el instrumento, quiso seguir los pasos de su hermano mayor, y conforme expresa en una carta dirigida a Mr. Sandemann (30 de noviembre de 1934), tras recibir una beca por parte del municipio sevillano<sup>82</sup> viajó con Manuel a París, para estudiar en el Conservatorio Superior de Música de la capital francesa: "The news of this wonderful generosity was sent to Manuel in Madrid, and in

---

<sup>81</sup> Inaugurado en 1846 por el Ayuntamiento de Sevilla para auxiliar a niños y mayores desfavorecidos o en la orfandad. Este lugar proporcionaba las necesidades básicas y la ayuda para encontrar empleo. Entre otras medidas estaba la impartición de clases de instrumento y solfeo. Esta institución se convertirá con el tiempo en la Banda Municipal de Sevilla.

<sup>82</sup> Varias fuentes afirman que los dos jóvenes sevillanos fueron becados por la Diputación Provincial de Sevilla (Sur.es, p. web).

September 1882 Francisco said good-bye to his family, and to Spain, for he never returned, and joined his brother in Paris” (Weston, 1971, p. 241).

Al llegar al Conservatorio Nacional de Música de París ambos participaron en una prueba para la consecución de una beca y así poder estudiar con el profesor de renombre Cyrille Rose (1830-1902) en esta prestigiosa institución. Los dos la consiguieron con éxito. Alumno de Klosé (mencionado anteriormente por su importantísima adaptación del sistema Boehm al clarinete junto con Buffet), Cyrille Rose además de profesor de prestigio fue un intérprete con cualidades indiscutibles: “With a beautiful tone and artistic phrasing” (Weston, 1977, p. 210). Solista de la Orquesta de la Ópera de París, inculcó por motivos ya evidentes la utilización del clarinete del sistema Boehm a Manuel y Francisco Gómez, quienes estudiaron el nuevo instrumento durante varios años para conseguir una técnica impecable (Weston, 1971). En 1885, Manuel consigue el segundo premio del prestigioso concurso del Conservatorio de Solos de Concours interpretando el *Noveno Solo en fa op. 25* de Klosé. Otros alumnos de Rose de considerada reputación fueron: Cahuzac, Jeanjean, Stièvenard, Henry y Alexander Selmer (posteriormente buenos amigos de Francisco).

En 1886, Manuel Gómez consigue la prestigiosa plaza de primer clarinete en la Orquesta de la Ópera de París y es allí donde se enamora de una joven bailarina española de gran talento llamada Adela Yglesias (1865-1940). Los dos viajan por motivos profesionales a Inglaterra, Manuel con una orquesta de ópera y Adela para representar el papel de primera bailarina de la ópera de Carmen con el ballet de París. Allí se conocen personalmente y en poco tiempo contraen matrimonio (ilustración 36). Pamela Weston (1971) asegura que no volvieron a París después de su viaje a Inglaterra. Sin embargo, Harold Gómez, nieto de Manuel Gómez, asegura que su tío, también llamado Manuel, nació en Francia<sup>83</sup>. Por lo que la pareja regresó a París, tuvieron a su primogénito y finalmente regresaron a Inglaterra.

---

<sup>83</sup> “I just found a family letter dated in 1940 where the son of Manuel (who was also named Manuel) was having some trouble with the war dept. because he was born in France” (H. Gomez, comunicación personal, 5 de octubre de 2017).

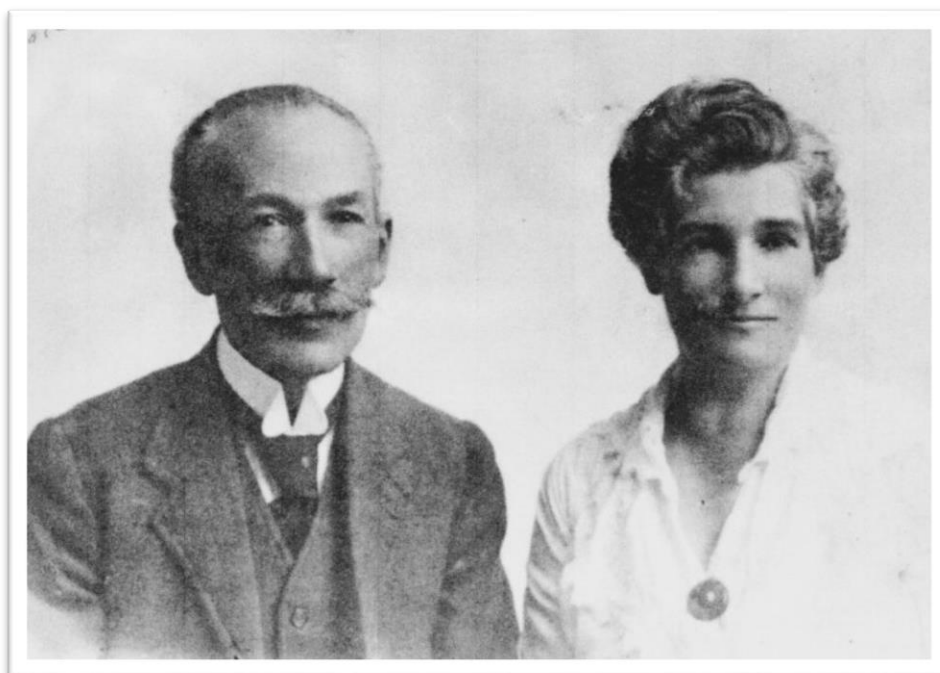


Ilustración 36: Manuel Gómez y Adela Yglesias. (El Periódico de Yecla.com, p. web)

Manuel Gómez será el primero de los dos hermanos en llegar a Inglaterra para tocar con una compañía de ópera y posteriormente, en noviembre de 1886 lo haría Francisco. Ambos comienzan a tocar en varias orquestas de la ciudad, la Ópera Italiana dirigida por el joven Henry J. Wood y en la Orquesta del Covent Garden. Mientras, Francisco Gómez sigue los pasos de su hermano casándose con una mujer inglesa llamada Marie Ann Jones.

La relación con Henry Wood pronto tiene sus frutos ya que en 1894 crea su propia orquesta The Queen's Hall Orchestra donde los hermanos tocarían de primer clarinete, segundo clarinete y clarinete bajo. Esta institución se convertiría en la orquesta exclusiva para los Proms (ver anexo II, ilustración 106).

Poco a poco los hermanos son conocidos por su increíble virtuosismo, destacando Manuel Gómez con el clarinete en si bemol y Francisco Gómez de segundo clarinete o con el clarinete bajo del sistema Boehm. El asombro de todos acontece más aún cuando es sabido que Manuel interpretaba todas las obras del repertorio orquestal con el mismo instrumento y no como era y es habitual cambiando de clarinetes entre el si bemol y la: “He was an excellent musician and a quite exceptional executant. His talents soon secured



him the post of principal at Covent Garden, and later in the newly formed Queen's Hall Orchestra” (Rendall, 1941-42, pp. 76-77). Sin embargo, Francisco no compartía la utilización de un solo clarinete ya que esta práctica restaba maestría a su hermano y de hecho la afinación era en ocasiones inestable: “Nevertheless it was a wonderful feat on his part, such as no one else has ever performed in Great Britain or even the Continent as far as I know” (Halfpenny, 1977, p. 3). Henry Wood también compartía la opinión de Francisco Gómez: “[...] Personally I think dear old Manuel Gomez made a great mistake in playing everything on the Bb instrument and I always missed the particular quality of the A instrument with its added low notes [...]” (Halfpenny, 1977, p. 3). A pesar de estas opiniones, sus nombres, sobre todo el del Señor Manuel Gómez era muy común verlo en las revistas musicales del momento siendo alabado por su talento (ver anexo II, ilustraciones 107-110).

El virtuosismo demostrado por parte de los hermanos Gómez no pasó desapercibido para los compositores y pronto llega la primera obra escrita para Manuel Gómez, el *Concertino en do menor op. 22* (1897) del compositor Percy Pitt. La pieza consistía en una serie de solos para clarinete compuestos por Cavallini que Manuel Gómez le había proporcionado. La primera representación de la obra es el sábado 9 de octubre de 1897, a las 8 de la tarde, durante los Proms con Manuel Gómez y dirigidos por Henry Wood con la New Queen's Hall Orchestra (BBC (i), p. web) (ver anexo II, ilustraciones 111-112). El 2 de febrero del año siguiente (1898) Manuel Gómez vuelve a interpretar la obra junto a M. Lamoureux a la batuta y su orquesta de París, en la serie de conciertos Lamoureux. Ambos conciertos fueron un tremendo éxito. Otros compositores que también dedican y escriben su obra al clarinetista español serán: Rondo Caprice<sup>84</sup> de William Henry Reed y Album Leaf de Edward German.

Durante la última década del s. XIX, la influencia de Manuel Gómez llega a más sectores musicales. Su conocimiento acerca del sistema Boehm le posibilita la colaboración estrecha con Boosey & Co. La popularidad de Manuel hizo más fácil esta cooperación al igual que ocurrió con Eugène Albert y su sistema de llaves. Junto con

---

<sup>84</sup> La primera interpretación que conocemos es del 25 de septiembre de 1901 en los Proms. No podemos asegurar si fue interpretado por Manuel Gómez (BBC (h), p. web).

David James Blaikley, experto acústico de instrumentos, gerente de la empresa y encargado de las innovaciones y de la publicidad de Boosey and Co. (Brand, 2012), diseña un novedoso clarinete llamado The Gomez – Boehm Model, con el cual se podía interpretar todas las partituras orquestales sin tener la necesidad de cambiar de clarinetes (en lo que Manuel Gómez era todo un experto como se ha comentado anteriormente). Es decir, a este clarinete en si bemol se le añadió una novedosa llave extra en los graves, que posibilitaba hacer sonar el do sostenido grave (afinación en do), para que así se pudieran tocar las partituras del clarinete en la con el clarinete en si bemol (transportando). Otra peculiaridad innovadora debido a su nuevo diseño de llaves, fue la posibilidad de realizar trinos que con el sistema habitual era muy complicado o imposible, quedando un instrumento de veintiuna llaves y siete anillos:

Mr. Manuel Gomez recognizing the weak points of the existing Boehm clarinet, has succeeded, by combining the best features of the Boehm with those of the ordinary system, and by the introduction of special keys, in designing an instrument which Boosey & Co. introduce with confidence to the notice of orchestral players. (Exposición Manuel Gómez, RCSM, 29 de abril 2017)

White and Arnold Myers (2004) afirman la existencia de tres modelos Gomez – Boehm en los cuadernos de los talleres de manufacturación de instrumentos de Boosey & Co., dos en 1899 y uno de 1900.

No obstante, en la actualidad se conocen tres ejemplares del Gomez-Boehm:

1°. Modelo Gomez – Boehm: Sistema Full Boehm. Ex-Manuel Gómez. B&Co. c.1908. Horniman Museum, Londres.

2°. Modelo Gomez – Boehm: Full Boehm System, madera de granadillo y plata, c.1900, Londres. Localización: RCSMM donación Harold Manuel Gómez (mayo 2017).

3°. Clarinete en posesión privada en Arizona. Estados Unidos

Esta repercusión fue mucho más allá y cautivó a los jóvenes intérpretes que estudiaban en las escuelas más importantes del país bajo la tutoría de Lazarus y Egerton. Dos de ellos fueron Charles Draper (1869-1952) y George Anderson (1867-1951) que en ocasiones hacían de segundo clarinete a Manuel Gómez en la Queen Hall Orchestra

(Weston, 1971, p. 243). Según Francisco Gómez, fue él el que persuadió a estos dos clarinetistas en adoptar el sistema Boehm, proporcionándoles los clarinetes mientras que estudiaban en el RCM: “Yes, it was in '92 or '93 that Charles Draper and George Anderson took up the Boehm system and I helped them with fingering etc....” (Halfpenny, 1977, p. 3). La ejecución brillante del instrumento y la popularidad obtenida por parte de los hermanos propició un cambio en la manera de ejecutar el clarinete, cuestión que Lazarus, Egerton y Clinton no pudieron lograr con anterioridad. “Manuel did many solo recitals on his clarinet in England to demonstrate how it works” (H. Gomez, comunicación personal, 5 de octubre de 2017).

Asimismo, Brand expone que la transición fue lenta y comprobable por el número de clarinetes sistema Boehm fabricados durante ese periodo en Boosey & Co:

Later on in the records appearances of the Boehm system models begin to occur slightly more frequently. If the 200 and 201 were indeed all made as Boehm models, then in total there were 158 Boehm system clarinets stamped as Boosey instruments during this period, which is rather more than previously thought. As most of these appear during the latter part of this period – from 1912 onwards – Boosey appears to have been responding to a growing demand in England for Boehm clarinets. This does not in any way contradict the idea that it took a long time for the Boehm system to be accepted by English players: compared to the quantities of other models it was relatively rare at B&H prior to 1930. (2012, p. 92)

En 1904 se crea la LSO y Manuel Gómez se encuentra en el grupo de los fundadores de esta nueva orquesta. Francisco Gómez, sin embargo, permanecerá en la Queen’s Hall Orchestra con Henry Wood, llegando a tener una estrecha amistad con el director de orquesta y participando de vez en cuando como clarinetista bajo con la nueva institución fundada por su hermano (ver anexo II, ilustración 113).

También la música de cámara fue muy importante para los dos hermanos. Por ello, crearon un cuarteto de clarinete, The Gomez Quartet, formado por Manuel y Francisco Gómez, Percy Egerton y George Anderson (S.A. 1898d; *London Evening Standard*, 1898). Con este cuarteto interpretaron en numerosas ocasiones en los Proms donde lograron grandes éxitos. Por otro lado, Francisco Gómez formó su propio quinteto de viento con los solistas de la Queen’s Hall Orchestra llamado The Gomez Wind Quintet. Asimismo, los Gómez viajaron con el ensemble de viento madera de la orquesta del

Queen's Hall con los que mostraron los diferentes instrumentos, acompañados por Wood al piano.

El talento de los Gómez no solo se basaba en la interpretación. Francisco Gómez compone una obra para clarinete y piano llamada *Lorito Caprice* (1896) que según Weston (1977) fue dedicada a Charles Draper, siendo estrenada por Manuel en los Proms el 10 de septiembre de 1898 (Lazarus Edition, p. web). También realizaba numerosos arreglos para ser interpretados por The Gomez Quartet (ver anexo II, ilustración 114). De su hermano mayor, también conocemos el arreglo bajo la aprobación del compositor, curiosamente, para clarinete en la de *Adagio Lamentoso* (1909), una pieza original para cello y piano del compositor William Yeates Hurlstone (1876-1906). Hoy en día no sabíamos de ninguna obra compuesta por Manuel Gómez, no obstante, la revista *The Musical Times and Singing Class Circular* del 1 de noviembre de 1899 (S. A., 1899) habla de la primera interpretación de una obra compuesta por Manuel Gómez y Percy Pitt llamada *Tango*. En este caso los compositores fueron los intérpretes (ver anexo II, ilustración 115).

A principios de siglo (ca. 1904) Manuel Gómez realiza una grabación de *Caro Nome with Variations* de la ópera *Rigoletto*. En la actualidad está editada por la discográfica Clarinet Classics en el cd *The Clarinet Historical Recordings volumen I* (1993), donde también se puede escuchar *Chanson Napolitain* de Boisdeffre, interpretada por Manuel Gómez (ver anexo II, ilustraciones 116-121).

En 1912, la LSO viaja a los Estados Unidos recorriendo varias ciudades. En Boston, el director de orquesta Arthur Nikisch intenta convencer a Manuel Gómez para que se quedara como primer clarinete, pero él rechaza el ofrecimiento. Entre otras interpretaciones destaca su participación con la King's Private Band en donde demuestra en todo momento su maestría con el instrumento. En 1915, decide terminar con su asociación a la LSO pero no con los escenarios, donde seguirá subiéndose hasta 1921. Manuel Gómez muere el 8 de enero de 1922 en Londres. Su mujer, Adela Yglesias, fallece el 16 de octubre de 1940 a los 75 años de edad junto con su hija Adela Blanche Gomez, de 48 años durante la II Guerra Mundial, debido a la caída de una bomba sobre su domicilio en 19 A St. James's Mansions, Fortis Green Road (Commonwealth War Graves Commission, p. web).

Durante las dos primeras décadas del s. XX, Francisco gana una notable reputación como clarinetista bajo y como intérprete del Corno di bassetto, siendo declarado uno de los mejores del mundo. Así describía *The Times* este “extraño” instrumento en manos de Francisco Gómez:

This was played by Mr. F. Gomez for the Corno di Bassetto obligato and the new basset-horn was well described by a facetious critical colleague as having the appearance of a clarinet forced in a cucumber frame. It was long, but at the same time lovely in tone, and the clever instrumentalist did wonders with the weird-looking thing. (Weston, 1971, pp. 244-5).

Según Harold Manuel Gomez (comunicación personal, 30 de septiembre de 2017), su tío abuelo además de todas las facetas demostradas, también fue un buen empresario. Francisco Gómez en su segunda carta personal a Chatwin el 15 de diciembre de 1934 (Halfpenny, 1977) cuenta su opinión sobre los distintos sistemas para clarinete y su experiencia como agente único de Selmer en Gran Bretaña y en las Colonias. Después de la muerte de su hermano, decide mudarse a Llandudno (Gales) donde toca con varias orquestas de la zona hasta 1931. En este momento, le ofrecen la plaza de primer clarinete en la Belfast Radio Orchestra. En pocos años pasará a segundo clarinete y participará con la Belfast Philharmonic Society “in a manner which could not have been equalled” (Weston, 1971, p. 248). Francisco Gómez muere en Belfast el 5 de enero de 1938 (*The Northern Whig and Belfast Post*, 1938).

#### **4.4. Charles Draper (1869-1952)**

Jack entered for and won an open scholarship to the Royal College of Music. Here he had the tremendous benefit of Charles Draper’s tuition, making the most of it to develop into a player of the front rank. (Weston, 1971, p. 272)

Charles Draper está considerado uno de los mejores clarinetistas de la primera mitad del s. XX. Su persona se hace insustituible en la historia del clarinete en Inglaterra. Continúa con el establecimiento del sistema Boehm, comenzado por los hermanos Gómez en los escenarios y en la orquesta, introduciéndolo además en las escuelas de música de prestigio del país. Su papel como docente fue fundamental para la enseñanza del innovador instrumento extrañado todavía por muchos a comienzos de siglo. Pero sin

duda, entre sus mejores hazañas se encuentra la de transmitir y compartir a las nuevas generaciones, entre ellos Frederick Thurston, la tradición interpretativa de sus antecesores virtuosos del clarinete.

A los diecinueve años, gracias al permiso de su hermano mayor Paul, Charles Draper comienza a estudiar en el RCM de Londres con Henry Lazarus y a su jubilación con Julian Egerton. Desde su llegada, el potencial era obvio y Lazarus sorprendido y complacido escribe una carta al hermano mayor, Paul Draper, enumerando los avances y cualidades interpretativas de Charles Draper. Sir George Grove, ante esta inigualable situación, le ofrece una beca para realizar sus estudios musicales en la institución ya mencionada.

I do so now with much pleasure and to tell you that I am pleased with your brother ability as a performer on the clarinet and his personality and his modest manner. Your brother Charles Draper has a fine tone, and very great facility [...]. (Weston, 1971, p. 266)

Entre 1889 y 1894, Draper fue adquiriendo poco a poco las características interpretativas significativas de la tradición inglesa junto a su profesor Lazarus. Al mismo tiempo, gracias a la influencia de los hermanos Gómez durante los años 1892-1893, Charles Draper cambia al nuevo sistema Boehm para clarinete<sup>85</sup>. Lazarus, aunque no lo utilizaba, sí lo recomienda en su *New and Modern Method for the Albert and Boehm System* (1881), por lo que suponemos que no puso ningún impedimento. Asimismo, los documentos de la época no especifican qué sistema utilizaba el clarinetista en los conciertos durante su etapa de estudiante. No obstante, el éxito era rotundo en cada uno ellos: “Mr. Charles Draper, who played the solo part (Mozart clarinet Concerto), is already a very capable performer; his tone and execution are both excellent” (S.A., 1893, p. 730).

Como estudiante, Draper -junto con otros clarinetistas y compositores del momento como Stanford- asistió a los conciertos celebrados en Londres del *Quinteto para clarinete op.115* y de las *Sonatas para clarinete y piano op.120 n° 1 y n° 2* de Johannes Brahms interpretados por el clarinetista y protagonista de las obras Richard Mühlfeld

---

<sup>85</sup> Francisco Gómez especifica estos años como la fecha del cambio, sin embargo, Pámela Weston (1977, lo sitúa en 1895 cuando Draper deja de estudiar con Lazarus y comienza con Julian Egerton.

entre los años 1892 y 1907. Estas apariciones fueron fundamentales en la trayectoria del clarinete en Inglaterra. Las obras sobrepasaron las expectativas musicales de los compositores y críticos presentes, y la interpretación de Mühlfeld sirvió de inspiración para los clarinetistas ingleses del momento: “But his visits certainly gave a much needed fillip to clarinet players, to composers too, even to musical journalists, who took the opportunity of rediscovering the clarinet and writing some pretty nonsense about it” (Rendall, 1941-1942. p. 78).

El 28 de marzo de 1892, Mühlfeld estrena el quinteto para clarinete en el St. James' Hall de Londres, y realiza otras interpretaciones durante los meses posteriores: el 2 y el 4 de abril y el 5, 10, 12 y 17 de mayo, de nuevo en la capital; y el día 24 de junio de 1895 toca por primera vez en el mismo auditorio inglés, las dos novedosas sonatas para clarinete del compositor alemán. Estas fechas fueron el punto de partida de las composiciones para clarinete de Brahms en Inglaterra ya que se convirtieron en protagonistas asiduas del repertorio de los clarinetistas del país (ver anexo II, ilustración 122).

En abril de 1892 en Manchester, Julian Egerton (1848-1945), profesor de Draper al retirarse Lazarus, fue el primer clarinetista inglés en interpretar el *Quinteto para clarinete* de Johannes Brahms (Weston, 1971). Egerton se nutrió, al igual que todos los presentes en estos eventos, de las características musicales difundidas durante los conciertos ofrecidos por el clarinetista alemán. La interpretación de Egerton fue diferente pero no por ello de menor calidad: “The Englishman's tone was very beautiful and he paid scrupulous attention to detail, leaving nothing to chance” (Weston, 1971, p. 261).

Siguiendo a Egerton, George Clinton (1850-1913), también considerado un virtuoso del instrumento, fue el siguiente en demostrar su musicalidad y destreza con la pieza de moda para clarinete. Clinton además de su brillantez como clarinetista, dedicó gran parte de su vida al desarrollo del modelo Clinton, muy parecido al sistema Albert con la incorporación de la Acción de Barret (el cual no tuvo mucho éxito), y del Clinton-Boehm, con patentes de este sistema, muy adecuado para intérpretes ceñidos al sistema Albert y sin intenciones de cambio. Egerton y Clinton participaron muy estrechamente en la vida musical inglesa. Pertenecieron a la banda privada de la Reina Victoria de Inglaterra y demostraron un notable interés por la música de cámara, lo que les proporcionó fama

como instrumentistas: “On Saturday, the 7th ult., the Arensky Trio was repeated “by desire,” and Mozart’s ever-welcome Clarinet Quintet was given, with Mr. Clinton in the principal part [...]” (S. A., 1896a, p. 241).

A finales del s. XIX y principios del s. XX sobresalieron como docentes en las escuelas principales de Londres -entre ellas el Kneller Hall, RAM, Trinity College y RCM- donde Egerton relevó a Lazarus después de su muerte y Clinton realizó una revisión del *Méthode* para clarinete de Berr publicado en 1909, entre otros (Hoepfich, 2008). Los dos, siguieron eligiendo instrumentos construidos del sistema Albert por Fieldhouse y la patente de Tyler. Posiblemente estos fueran los mismos modelos que utilizó Lazarus a mediados de siglo. De Egerton, Draper adquirió la sutileza y control extremo del valor de las notas, teniendo en cuenta la subdivisión de los tiempos del compás. Y con Clinton, compartiría escenarios en la orquesta del Crystal Palace donde lo reemplazaría como primer clarinete en años venideros:

It may be noted here that one or two alterations have taken place in the band, the most striking being the retirement of Mr. Clinton, the well-known first clarinet player, who has been succeeded by Mr. Draper, an excellent young artist from the Royal College of Music. (S. A., 1895c, p. 744)

Meses más tarde de los primeros conciertos del quinteto en versión inglesa, Charles Draper quiso también interpretar la obra magistral del compositor alemán Johannes Brahms, y en diciembre de 1892, siendo todavía estudiante del RCM, realiza la que pudo ser su primera interpretación del quinteto para clarinete. Desde entonces, esta obra se convertiría en una de sus piezas más interpretadas (ver anexo II, ilustración 123).

A pesar de la musicalidad sobresaliente ya conocida por parte de Mühlfeld, testigos que tuvieron la oportunidad de escuchar al clarinetista alemán y a Charles Draper interpretar en su momento las obras de Brahms, aseguraban que este último destacaba por su brillantez como intérprete y en sonoridad: “The late Vaughan Williams was of this opinion also, and felt that where Mühlfeld played with the tone and fire of a violinist, [...] Draper brought out the true quality of the clarinet” (Weston, 1971, p. 264). Incluso, el propio Mühlfeld tuvo la oportunidad de escuchar al joven clarinetista al que congratuló por conseguir en su interpretación destacar momentos musicales no descubiertos previamente por él mismo (Weston, 2002a).



La fama de Draper se hizo cada vez más notable y sus apariciones en los escenarios eran habituales. Las cualidades como el sonido o la musicalidad eran evidentes en el clarinetista y estas lograron captar la atención de uno de los compositores más influyentes de la época, el irlandés Charles Villiers Stanford (1852-1924). En enero de 1894, interpreta bajo la batuta del compositor Villiers Stanford el *Concierto n° 1 para clarinete y orquesta op.73* de Carl Maria von Weber (ver anexo II, ilustración 124).

Para Stanford, este evento fue crucial ya que le inspiró a escribir en 1902 uno de los conciertos para clarinete más característicos e influyentes en Gran Bretaña de la primera mitad del s. XX, el *Concierto para Clarinete y orquesta de cuerda op. 80 en la menor* dedicado al clarinetista alemán Richard Mühlfeld. Weston (2008) narra que Mühlfeld pidió a Stanford escribir una pieza para clarinete y orquesta debido a la falta de obras para clarinete de este género. Sin embargo, cuando el compositor termina el concierto y lo manda al clarinetista, no recibe noticia alguna al respecto, por lo que el enfado es muy notable: “He has shown excessively bad manners to a composer of a country who had always received him with the warmest hospitality and appreciation, and he probably labours under the delusion that he may snub any Englishman with impunity” (Weston, 2008, p. 153).

Ante esta incómoda situación Stanford tacha su dedicatoria de la partitura y pide a Draper interpretar el estreno en Bournemouth el 29 de enero de 1903 con la Bournemouth Symphony Orchestra bajo su dirección. En Londres, la presentación del concierto, también con Draper de solista, sería el 2 de junio de 1904 para la Philharmonic Society.

La relación de Stanford y el clarinete comienza en 1879 a la edad de 27 años cuando compone *Three Intermezzi op.13* para clarinete y piano. En esta es apreciable la influencia del compositor alemán Robert Schumann y el entendimiento del instrumento gracias a los estudios musicales junto a Reinecke. La obra la dedica al joven estudiante de la Universidad de Cambridge y amateur clarinetista Francis Galpin con el que la estrenará en 1880.

Posteriormente al concierto, en 1911, compone la que sería también una de las obras inglesas más influyentes de las primeras décadas del siglo: *la Sonata para clarinete y piano op. 129*. En esta ocasión no duda en dedicarla a Charles Draper y al clarinetista

amateur Oscar Street<sup>86</sup> quien posibilitó económicamente las copias de las diferentes partes del concierto para clarinete y orquesta para una futura publicación. El estreno correría a cargo de nuevo por Charles Draper y un alumno de composición, Thomas Dunhill, el 14 de marzo de 1916.

A lo largo de la historia, Stanford ha sido considerado un fiel seguidor de Brahms, incluso era llamado “the English Brahms” (Weston, 2008, p. 155). La influencia del compositor alemán es indiscutible en sus composiciones para clarinete. El movimiento de su *Sonata, Irish Lament*, representa marcadamente el conjunto de características compositivas del músico irlandés.

La figura de Stanford ha sido fundamental para el desarrollo de la literatura escrita para clarinete. Como profesor en el RCM, transmitió su admiración hacia este instrumento y propició que todos sus pupilos dedicaran parte de su trabajo creativo musical al clarinete. Un porcentaje alto de los compositores que escribieron o dedicaron sus obras a Frederick Thurston fueron discípulos de Stanford.

Thurston, como ha sido mencionado en capítulos anteriores, conoció al compositor Stanford mientras que realizaba sus estudios musicales en el RCM. En marzo de 1922 interpretó el *Concierto op. 80* ante la mirada de Stanford, durante un evento para los patrocinadores del RCM. Es evidente que Charles Draper jugó un papel fundamental al estrenar el concierto de Stanford, sin embargo, no fue hasta la interpretación del joven estudiante Thurston, cuando la obra adquirió un verdadero prestigio. El *Concierto para clarinete y orquesta* de Stanford se encuentra muy ligado a la carrera profesional de Frederick Thurston y se establece como una de las piezas más representativas del clarinetista.

Las primeras décadas del s. XX fueron muy intensas para Draper ya que en 1895 pasó a formar parte del profesorado de la GSMD, puesto que ocuparía hasta 1940. Mientras tanto, también sería contratado por el RCM, la RAM y el Trinity College de Londres entre los años 1915-1937. Los alumnos destacaban su faceta inspiradora musical

---

<sup>86</sup> Nombrado en el capítulo II por ayudar económicamente a Frederick Thurston durante sus estudios en el RCM.

por encima de cualquier cuestión interpretativa. Entre sus discípulos sobresalen las figuras de Frederick Thurston, Pauline Juler y su sobrino Haydn Draper, considerado uno de los clarinetistas más virtuosos de la historia del instrumento en Gran Bretaña.

En 1903, además del *Concierto* de Stanford, también estrenará la *Sonata para clarinete y piano* de Donald Tovey. El 31 de marzo de 1906 interpreta el *Quinteto para clarinete* de su amigo y compañero del RCM Coleridge-Taylor, de quien el 9 de octubre de 1893 estrena un movimiento de la que iba a ser una *Sonata para clarinete y piano en fa menor*, quedando finalmente inconclusa (Harris, 2013). Según Weston (1971), pese al virtuosismo demostrado por Draper, ninguna pieza fue escrita para él, aunque el compositor Sir Edward Elgar cautivado por la dulzura del sonido del intérprete, escribía el nombre de Charles Draper en todas las partituras generales de sus composiciones delante de un pasaje de importancia del clarinete. No obstante, nuevos estudios demuestran que sí hubo obras escritas para Draper, entre ellas la *Suite in the Old Style* de Charles Harford Lloyd interpretada por primera vez por el propio clarinetista. El mismo día, también se estrenó el *Trío para clarinete, cello y piano* de John Ireland celebrado el 14 de junio de 1914 en el Steinway Hall durante los Thomas Dunhill Chamber Concerts (ver anexo II, ilustración 125).

Alfred Pratt, alumno de Stanford quiso sumarse al conjunto de compositores que dedicaron su obra al famoso clarinetista y por ello, en 1913 escribe *Souvenir d'Ispahan* (op.17 n°1) (Lawson, 2003a, p. 9, libreto cd). Y en 1920, el ya conocido compositor Arthur Bliss, también alumno de Stanford, escribe *Two Nursery Rhymes* dedicándole la segunda pieza y poema, *The Dandelion*, para soprano y clarinete solo, interpretadas por primera vez al completo por Charles Draper el 4 de mayo de 1921 junto al compositor y la soprano Grace Crawford en el Stainway Hall de Londres. En este mismo año estrena junto al cuarteto English el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas* de Herbert Howells (S.A., 1920b).

Es interesante observar el número creciente de quintetos para clarinete y cuarteto de cuerdas que surgieron a partir del estreno del *Quinteto* de Brahms. Estos se convirtieron, asimismo, en las composiciones más interpretadas por Charles Draper durante su carrera profesional, entre ellos: el recién nombrado *Quinteto* de Howells, de

Brahms, de Mozart, de Coleridge Taylor y el de Josef Holbrooke (S.A., 1898a; S.A. 1913a)

Por otro lado, siguiendo con el género camerístico Draper continúa interpretando a los clásicos, aunque con alguna novedad: el *Quinteto para piano, flauta, clarinete, trompa y fagot* de Edmondstoune Duncan, *Four Meditation* para clarinete y piano de H. Walthew, *Comedy Suite* para clarinete y piano de Howells (S.A., 1920a), las *Sonatas para clarinete y piano* y el *Trío para clarinete, cello y piano* de Brahms, el *Octeto* de Schubert, el *Concertino* de Weber, el *Quinteto para vientos y piano* de Mozart, el *Trío para clarinete, viola y piano* de Mozart y el *Septeto* de Ravel (S.A., 1905; S.A., 1906; S.A., 1908; S.A., 1920c; S.A. 1926c; S.A., 1927).

Como músico de grandes agrupaciones fue miembro de la Queen Victoria's private Band. Además, fundó la New Symphony Orchestra convirtiéndose esta en la orquesta oficial del Royal Albert Hall; participó con las orquestas de Leeds y Three Choir Festival y fue miembro de la Banda militar estable creada por la BBC desde 1927 junto a grandes clarinetistas del momento, como Tschaikov (compañero de Thurston en el Royal College) y Walter Lear, bajo la dirección de Walton O'Donnell (S.A., 1984). Esta agrupación estaba considerada entre las mejores del mundo. Como solista estuvo muy involucrado con la Philharmonic Society de Londres colaborando con artistas de la talla de Rachmaninov y de Pablo Casals:

The season of the Classical Concert Society opened at Bechstein Hall on October 15, in the presence of a large audience. Señor Pablo Casals, with his unequalled execution of Bach's music for unaccompanied violoncello, was the chief among many attractions. Miss Johanne Stockmarr (pianist) and Mr. Charles Draper (clarinetist) assisted in supplying an interesting programme. (S. A., 1913b, p. 747)

During a Philharmonic Society concert in which he (Rachmaninov) was playing his own piano concerto the sombre Rachmaninov, known for his extreme reluctance to smile, was so enchanted by Charles' playing that, to the astonishment of the whole orchestra, he slowly turned his head in the direction whence came the sound and gave the smile of a lifetime. (Weston, 1971, p. 268)

#### 4.4.1. Los clarinetes Louis

Al igual que sus antecesores, desde principios de siglo Draper se implica en el perfeccionamiento organológico del instrumento. Junto con la firma Hawkes & Son, antes de su unión con Boosey & Co., se ocupa de afinar clarinetes. Debido a su influencia, la empresa importa clarinetes del sistema Boehm de la marca francesa Martel entre los años 1900 y 1915. En 1923, crea su propia línea de instrumentos llamada Louis Musical Instrument Co., la cual manufacturaba clarinetes del sistema Boehm en la misma línea que los Martel de París. La característica más evidente de construcción de estos instrumentos era muy parecida a la de Eugène Albert, que consistía en un tubo de grosor de ancho de unos 15 mm. y por esto Draper eligió estos instrumentos. Estos fueron estudiados por Puddy y Shackelton (1990), quienes llegaron a la conclusión de que los dos clarinetes existentes de Draper eran originales de Martel y como curiosidad al si bemol se le había borrado el sello a propósito y superpuesto encima la firma Louis. Además, Puddy y Shackelton defienden que estos no fueran los primeros Boehm utilizados por Draper ya que Martel no comenzó a construirlos hasta 1900 y suponen que continuó tocándolos hasta pasado 1923. El número de serie del clarinete en la es 2960, tres y seis números menos que los Martel existentes de Frederick Thurston de la Universidad de Edimburgo.

Existen varias diferencias significativas entre los Martel y los Louis. En los Martel, la más visible es la cruz en el cuerpo superior. También los agujeros están trabajados internamente y algunos específicamente tienen una forma característica para evitar posibles entradas de agua a los mismos. Un anuncio en la revista *The Clarinet* (S.A., 1983) denuncia el robo de un requinto marca Louis. Este asegura la existencia exclusiva de ocho ejemplares. Por lo que Draper no solo fabricó clarinetes en si bemol y en la, sino también se atrevió con el resto de la familia del instrumento. Draper dejará de fabricar instrumentos en 1940 cuando la firma es comprada por Rudall, Carte & Co. Ltd.

Otras actividades realizadas por Draper son las conferencias impartidas sobre el clarinete durante sus últimos años en el Trinity College of Music, tarea que alumnos como Frederick Thurston tomarían de ejemplo (S.A., 1934b). Rendall recalca: “No one has done more for English clarinet players or more for his instrument” (1957, p. 118).

El legado de Charles Draper se complementa con las grabaciones que dejó para la posteridad ya que fue el clarinetista de comienzos de siglo que más realizó. Gracias a los avances, algunas de ellas han sido rescatadas y son de muy fácil acceso. Todas demuestran alguna peculiaridad del virtuoso alabado continuamente por los críticos del momento: sonido firme y control técnico y musical. No obstante, su versión del *Quinteto* de Brahms junto al cuarteto London (The Clarinet: Historical Recordings, volume II, 1994, cd), grabado en 1917 -solo los dos primeros movimientos- es muy significativa por el uso de un rubato sorprendentemente característico. Mencionado anteriormente, Draper estuvo presente en los conciertos concedidos por Mühlfeld del quinteto, por lo que es muy probable que esta versión sea una de las más cercanas a la interpretada por el clarinetista alemán. Otras grabaciones son: el *Quinteto para clarinete* de Mozart con el cuarteto Spencer Dyke (1926) (S.A., 1926c) y con el cuarteto Lèner (1928), el *Quinteto* de Brahms con el cuarteto Lèner (1928, Columbia 2228-2232) (S.A., 1929a), el *Septimino* de Beethoven (Columbia LX109), *Air Varié* de Mohr (Zonophone, Z-046000), el *Octeto* de Schubert (Columbia, L2108), el *Trío* para clarinete de Brahms (Columbia 19), *Introducción & Allegro* de Ravel (H.M.V. 1927), *El Pastor sobre la Roca* de Schubert (Columbia 9613) y el *Concertino* de Weber (Gramophone Monarch 06000) grabación que se convierte en la versión más corta de la historia (Weston, 1986). Charles Draper fallece el 21 de octubre de 1952.

#### **4.5. Frederick Thurston: sonido, musicalidad y técnica**

A lo largo de todo este trabajo hemos comprobado la marcada contribución de Frederick Thurston en la historia del clarinete en Inglaterra. Esta aportación fue completa, rigurosa y de incalculable valor. Su legado, extenso a pesar de su corta vida, ha consistido en música inglesa escrita para él, grabaciones, métodos técnicos para clarinete, artículos, y discípulos considerados hoy en día entre los mejores clarinetistas de la historia del instrumento, los cuales compartían y comparten la difusión del instrumento, los conocimientos adquiridos y su pasión por la música.

Rendall expone claramente cuáles son las tres características musicales que representan la tradición inglesa en el clarinete: primero, el sonido: “To define this beauty is difficult, but here are some of the ingredients-robustness and firmness without

harshness, warmth, and a perfect clarity, which, as in singing, comes largely from perfect intonation” (1941-1942, p. 78); segundo, la técnica, que a pesar de la lenta transición hacia el sistema Boehm fue muy notable en los clarinetistas ingleses; y tercero, la musicalidad. Estas tres cuestiones, desde sus comienzos, representan las características más definidas del estilo interpretativo de Frederick Thurston, las cuales han llegado hasta nuestros días a través de un legado no palpable.

#### **4.5.1. El sonido del clarinete por excelencia**

He said (Thurston): “I want you to play the phrase like this”. And suddenly the room was so full of sound, the resonance was so extraordinary. Even in piano, it was a sound I’ve never heard before or since, I was just open mouthed at this... I suppose it was the first close to a great clarinet player that I’ve ever heard. And maybe, I wouldn’t be so excited now but I remember at that time being carried away by this. (N. Black, comunicación personal, 29 de enero de 2015, anexo I)

Neil Black, solista de oboe de la English Chamber Orchestra durante veinte nueve años, define así las cualidades y calidad del sonido de Frederick Thurston, que destacaba como una de las atribuciones más reveladoras del clarinetista. Este sonido tan característico por su lirismo, dirección y flexibilidad lo hacían único en su tiempo. Según Black (comunicación personal, 29 de enero de 2015), Thurston, al igual que otros grandes instrumentistas de viento madera como su profesor Terence MacDonagh o Cecil James, destacaba por una voz de resonancia profunda y por ello, su sonido sobresalía por tener una gran proyección. Esto se debía al uso correcto de la columna de aire y del cuerpo como caja de resonancia, como proyectan los cantantes<sup>87</sup>

Asimismo, la mujer y alumna de Thurston, Thea King, aspiró toda su vida a encontrar el sonido por excelencia, similar al de Frederick Thurston:

She kept passionately about the sound production actually and she will always hold Jack Thurston as her ideal sound and yet she found it difficult to manage that herself [...]. She found towards the end of her career she found much more focus sound. That’s what she

---

<sup>87</sup> Frederick Thurston estudió clarinete como instrumento principal y canto y piano como secundario.

wanted that she hadn't had in her youth so much (J. Farrall, comunicación personal, 23 de enero de 2015, anexo I)

Black y King no fueron los únicos en quedar engatusados por esta sonoridad. A lo largo de todo este trabajo de investigación han sido constantes las manifestaciones expresadas por medios de comunicación y referentes del mundo de la música que se sintieron atraídos por su sonido y musicalidad. Se recuerda la ya citada mención en el capítulo II del maestro Toscanini: "He (Thurston) plays with the accents of a human voice" (Pettitt, 1985, p. 66).

Del mismo modo, la mayoría de los compositores de mediados de s. XX que escribieron para Thurston quedaron seducidos por este tributo, entre ellos Bliss, Bax, Ireland, Howells, Rawsthorne, Lutyens, Frank, Arnold, Finzi y muchos más, (todos ellos presentes en el capítulo II y más detalladamente en el III). Julian Farrell (comunicación personal, 30 de enero de 2015) y Joy Farrall (comunicación personal, 23 de enero de 2015) reflexionan sobre esta cuestión y alegan que el sonido de Thurston era el deseado por los compositores del momento, es decir, ellos escribían para ese sonido y les hubiera sido impensable escuchar sus obras con otra sonoridad de clarinete que no fuera la de Thurston:

The only thing I can compare, how Brahms spoke about Mühlfeld's playing, the smoothness. Jack had very beautiful, clean, smooth legato. And I think, perhaps to a non clarinet player's ear that's very clean and expressive, it's not interfered within the same way as maybe some other sound. (J. Farrall, comunicación personal, 23 de enero de 2015, anexo I)

Para entender el lirismo como una de las cualidades más significativas del sonido de Frederick Thurston es interesante situar la escena atrás en el tiempo. Las investigaciones realizadas por Pamela Weston, Oliver Davis y Colin Bradbury (1996, libreto cd), posibilitan el acercamiento al pensamiento del momento en relación a la sonoridad entre instrumento de viento y la voz. La tradición en el clarinete inglés se nutría de personalidades como Giovanni Battista Doni (1635) el cual expresaba: "wind instruments are softer, better able to express pathos, and closer to the human voice"; de igual forma, Quantz (1752) enseñaba: "Each instrumentalist must strive to execute that which is cantabile as a good singer executes it." (Weston, Davis y Bradbury, 1996, p.4, libreto cd).



Posteriormente, el clarinetista Iwan Müller, de gran fama e influyente en la organología del instrumento, escribe en su método (1821) la siguiente afirmación: “You must, above all, concentrate on the melody, and to do this you must listen attentively to an accomplished singer and regard him as the best guide to follow. This extends even to the sound of the instrument” (Weston, Davis y Bradbury 1996, p. 4, libreto cd).

#### **4.5.2. Clarinet Tone. *Woodwind Yearbook* (1940-1941)**

Frederick Thurston escribe a lo largo de su vida, sobre varias cuestiones de suma importancia para él: la técnica del clarinete, la orquesta y la visión del público, la música escrita para el clarinete y el sonido del clarinete. En 1940-1941, Thurston realiza un artículo llamado Clarinet Tone, publicado en el *Woodwind Yearbook*. En este, reflexiona e instruye sobre cuál es el procedimiento a seguir para obtener un sonido profesional, distintivo y bello. Para ello, utiliza dos palabras únicas e indiscutibles: “relaxation” y “taste”: “and therein lies the whole question of tone. Taste can and should be cultivated, for without it clarinet tone can never be anything but mechanical and lifeless” (Thurston, 1940-1941, p. 53). Thurston además proporciona “one golden rule – long notes”:

Long notes over the entire range of the instrument, starting at the merest whisper and swelling to *ff* with a perfectly even crescendo, and dying away with perfectly even diminuendo. There must be no sudden spurt of volume. (1940-1941, p. 53)

La influencia externa de clarinetistas no ingleses a Inglaterra fue muy notable. Por un lado se encontraba Mühlfeld y sus carismáticas interpretaciones y lo que eso conllevó. Y por otro, los hermanos Gómez, Manuel y Francisco, mencionados anteriormente por establecer el sistema Boehm en Inglaterra. Por ello, es imposible no relacionar el documento de Thurston con las palabras del nieto de Manuel Gómez, Harold Gómez, que relata de la siguiente manera cómo su abuelo estudiaba la práctica del sonido:

[...] my father told me that Manuel started each day with 30 minutes of long tones counting slowly to 8 and dad could not tell when the note started or finished. [...] He also said that Manuel played about 6 hours a day with the most beautiful tone he has ever heard. (H. Gomez comunicación personal, 25 de septiembre de 2017)

### **4.5.3. “B&H 1010 clarinets”**

Al igual que sus antecesores, Frederick Thurston comenzó con un clarinete de trece llaves del sistema Simple que pertenecía a su padre. Posteriormente, mientras estudiaba en el RCM bajo la tutela de Charles Draper, este le recomendó cambiar al nuevo clarinete sistema Boehm que proporcionaba una mayor libertad en la interpretación. Los años de estudio de Thurston en el RCM coincidieron con la colaboración e influencia técnica por parte de Charles Draper con una de las empresas de construcción de instrumentos más importantes del país Hawkes & Son, y con el establecimiento de su propia firma de instrumentos Louis. Seguramente, los primeros instrumentos Boehm de Frederick Thurston fueron proporcionados por Charles Draper y al igual que los de su maestro, estos eran de la firma Martel de París y poseían una perforación del tubo justo por debajo de 15 mm. Los dos instrumentos, el si bemol (nº de serie 2093) y el la (nº de serie 2096), todavía mantienen el sello de la firma y el rasgo distintivo de la cruz que los identifica como Martel (ver ilustraciones 37-38):

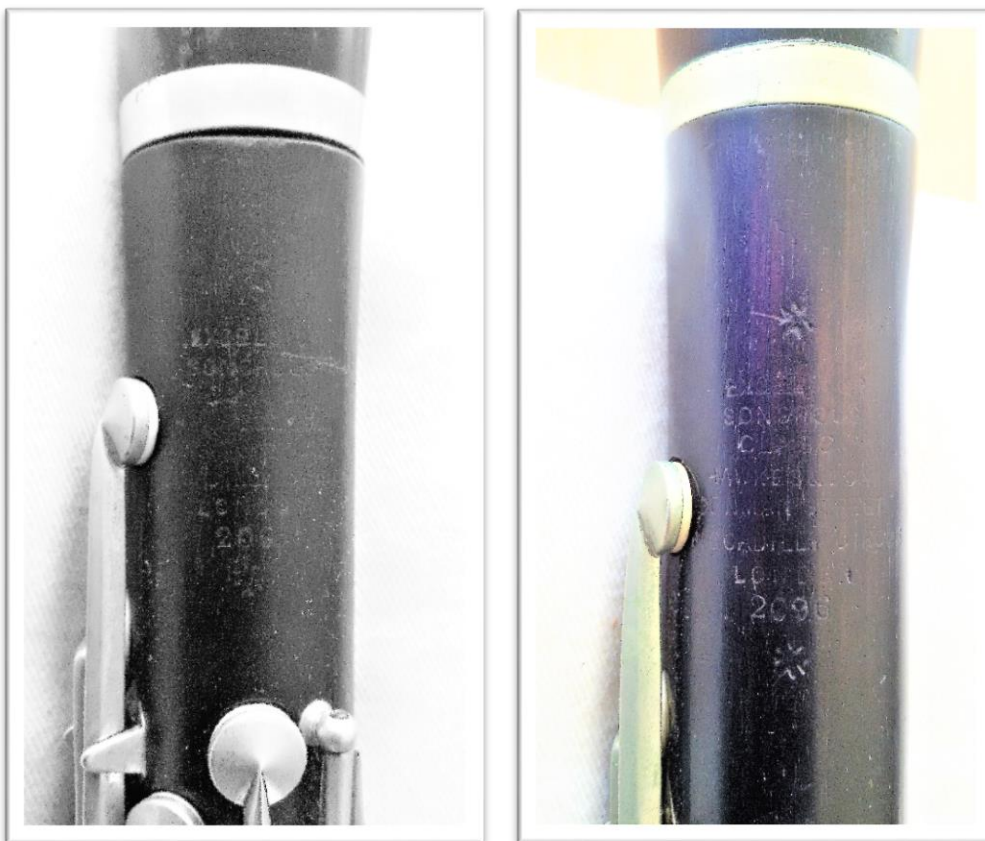


Ilustración 37: (izda.) Clarinete en si bemol Martel n° de serie 2093. Ex-Frederick Thurston. Cortesía de la Universidad de Edimburgo

Ilustración 38: (dcha.) Clarinete en la Martel n° de serie 2096. Ex-Frederick Thurston. Cortesía de la Universidad de Edimburgo

Los clarinetes Martel fueron muy solicitados por los artistas del momento, entre ellos, Reginald Kell (1906-1981), contemporáneo de Frederick Thurston y muy influyente en las generaciones posteriores de clarinetistas por el uso constante del vibrato. En particular, los agujeros de estos dos instrumentos habían sido modificados en su interior ayudando a una respuesta más inmediata y una sonoridad mayor evidente, aunque perjudicando la afinación de los mismos. Thurston utilizaría estos clarinetes hasta su nombramiento como primer clarinete de la BBC SO de Londres.

Durante los años veinte y treinta se vivió un resurgimiento cultural y musical muy pronunciado: las emisiones de radio en directo, la creación de nuevas orquestas favoreciendo una subida en el nivel de exigencia de los músicos, la organización de series de conciertos y la comercialización y modernización de eventos musicales que

favorecieron el incremento de la compra de partituras e instrumentos musicales. El auge de las empresas de edición y construcción de instrumentos contribuyó a la organización de eventos musicales y la colaboración con los artistas del país.

Con la unión de las dos grandes firmas Boosey & Co. y Hawkes and Son en 1930, se crea la mayor empresa de publicación, edición de partituras y construcción de instrumentos del s. XX en Gran Bretaña, Boosey & Hawkes. La nueva marca se propone y se basa en la consecución de un estilo nacional indiscutible, capaz de equiparar y superar todas las influencias extranjeras:

The development of national playing styles – as evident at the Paris Conservatoire – also heightened the need for a ‘British’ sound and style. This provided B&Co. with an opportunity to create instruments which would be perceived to create a unique British sound [...]. (Brand, 2012, p. 73)

B&H experimentó en poco tiempo un incremento en pedidos de clarinetes del sistema Boehm (Howell, 2016). Así que la directiva de B&H decidió tomarse muy en serio esta cuestión y apostar por un modelo nuevo y único de clarinete sistema Boehm. Este movimiento es el más trascendental llevado a cabo por la empresa durante la década de los treinta (Brand, 2012). Para ello, utilizaron el clarinete existente Boehm modelo ‘200’ de la firma y lo adaptaron para crear el famoso modelo ‘1010’ (llamado así por el nº de clasificación en el catálogo).

Organológicamente, la característica fundamental de estos instrumentos fue el grosor del cilindro interno del clarinete que llegaba hasta el 15,24 mm., nunca visto hasta entonces en los clarinetes ingleses (solo en Alemania). De madera negra africana, con llaves de plata, sin anillo de metal en la campana y con anillos de espiga planos, daban la apariencia distintiva del novedoso modelo. El clarinete también llevaba su propia boquilla estudiada con precisión para crear un sonido exclusivo. Esta era la única parte del clarinete que en un principio llevó sellado el nº ‘1010’ y su cámara interna difería de otras boquillas al ser cilíndrica y no cónica, lo cual facilitaba la unión con el tubo del novedoso clarinete (Brand, 2012).

Recientes estudios (Brand, 2012; Howell, 2016) han podido contrastar ciertas declaraciones existentes de musicólogos y clarinetistas (Puddy y Shackelton, 1990; Pitfield, 2000) que afirman que los primeros clarinetes B&H ‘1010’ fueron propiedad de

Frederick Thurston. Sin embargo, hoy en día sabemos que esto no es del todo cierto, pero sí que la relación existente entre el clarinetista y B&H fue muy estrecha.

El primer clarinete ‘1010’ catalogado por B&H posee el nº de serie 30957 y fue entregado el 12 de diciembre de 1933. Mientras que los supuestos clarinetes ‘1010’ de Frederick Thurston están catalogados con los nº de serie: 30255 (clarinete en la, ilustración 39) y 30256 (clarinete en si bemol, ilustración 40). Brand (2012) muestra los datos que especifican el origen y modelo de los clarinetes de Thurston catalogados en el libro de pedidos del taller de B&H (ver tabla 2):

Salida del instrumento	Nº de serie del instrumento	Descripción	Modelo	Fabricante	Pulido de las llaves	Vendido a Regent Street
30-09-1932	30255	Clarinete en la. Llaves plateadas	200	G. H. Skillin	10-10-1932	31-10-1932
30-09-1932	30256	Clarinete en si bemol. Llaves plateadas	200	G. H. Skillin	10-10-1932	31-10-1932

Tabla 2: Clarinetes de Frederick Thurston (Brand, 2012, p. 137)



Ilustración 39: (izda.) Clarinete en la, nº de serie 30255. Cortesía del Museo de Instrumentos de la Universidad de Edimburgo

Ilustración 40: (dcha.) Clarinete en si bemol, nº de serie 30256. Cortesía del Museo de Instrumentos de la Universidad de Edimburgo

La implicación de Thurston con B&H en el desarrollo y establecimiento de este instrumento como icono del sonido del clarinete inglés es incuestionable. B&H aprovechó el auge que estaban viviendo las orquestas y la música orquestal y no dudó en agenciarse de los solistas más importantes del momento para probar los nuevos modelos manufacturados y así darles promoción. Las actas de la empresa demuestran que Thurston junto a Ralph Clarke (compañero de la BBC) y Haydn Draper, trabajaron con algunos de

los últimos modelos ‘200’ (modelo base del ‘1010’) para conseguir una afinación correcta. Los clarinetes supervisados por estos artistas son los del nº de serie 30037 y 30135 que poseen la inscripción: “Special Tuning Thurston & Clarke” (Brand, 2012, p. 138). De esta manera a un pequeño número de estos ejemplares les hicieron un tratamiento exhaustivo para ser divulgados entre los clarinetistas más influyentes del panorama musical como prototipos de modelo ‘1010’. Según Greenham:

The attention to detail paid to the contouring of the bore is much greater than on other 1010s he examined, implying that special care was taken over these instruments as they were going to be tested by such a high-profile performer. (Brand, 2012, p. 139)

A partir de su lanzamiento, el clarinete B&H ‘1010’ se convirtió en muy poco tiempo en el clarinete inglés por excelencia. De hecho, su parecido con los clarinetes de Albert propició una propagación mucho más rápida entre los clarinetistas de las orquestas y solistas. Aunque lo más apreciado fue el sonido que emitía grande y flexible que caracterizaba el estilo nacional.

Well it’s a wide bore, it’s a more open sound, not so focus, not so much as the French sound was then. That I think the national characteristics would have been much more defined then in Thurston’s time. The French playing would have been very, very tight as we would see it. And the German, very woody and dark sort of sound. (M. Harris, comunicación personal, 23 de enero de 2015, anexo I)

El aula de investigación de la biblioteca de la Universidad de Edimburgo conserva además de los nombrados clarinetes Martel donados por Thea King, un clarinete que perteneció a Frederick Thurston de la firma B&H. Este ejemplar no consta en ninguna de las fuentes consultadas. Gracias al nº de serie 31026 (ilustración 41), podemos encuadrarlo entre los primeros clarinetes del modelo ‘1010’. Al no saberse de su existencia, no hay estudios acústicos del mismo, por lo que nos impide conocer si ha habido alguna modificación en las características organológicas del instrumento, como con los otros ejemplares (ver anexo II, ilustración 126).



Ilustración 41: Clarinete en si b B&H '1010', n° de serie 31026. Ex-Frederick Thurston. Cortesía de la Universidad de Edimburgo

Curiosamente, el barrilete original del instrumento con n° de serie 31026 (ilustración 42) está erróneamente colocado en el clarinete en si bemol de n° de serie 30256 expuesto en el Museo de Instrumentos de Edimburgo y la campana del este último instrumento pertenece a un clarinete '1010' con n° de serie 34094<sup>88</sup>. La boquilla de metal mostrada con el clarinete en si bemol (ver ilustraciones 43-44) no fue de Frederick

---

<sup>88</sup>Ante esta confusión, la autora se puso en contacto con el Museo, el cual no sabía de tal parecer. En el momento de la publicación de esta Tesis Doctoral la autora no ha recibido aún noticias del porqué de estos hechos.



Thurston, como opina Colin Bradbury (comunicación personal, 24 de julio de 2017), alumno de Thurston durante sus últimos años de vida.



Ilustración 42: Clarinete en si bemol, n° de serie 30256. Barrilete n° de serie 31026. Cortesía del Museo de Instrumentos de Edimburgo

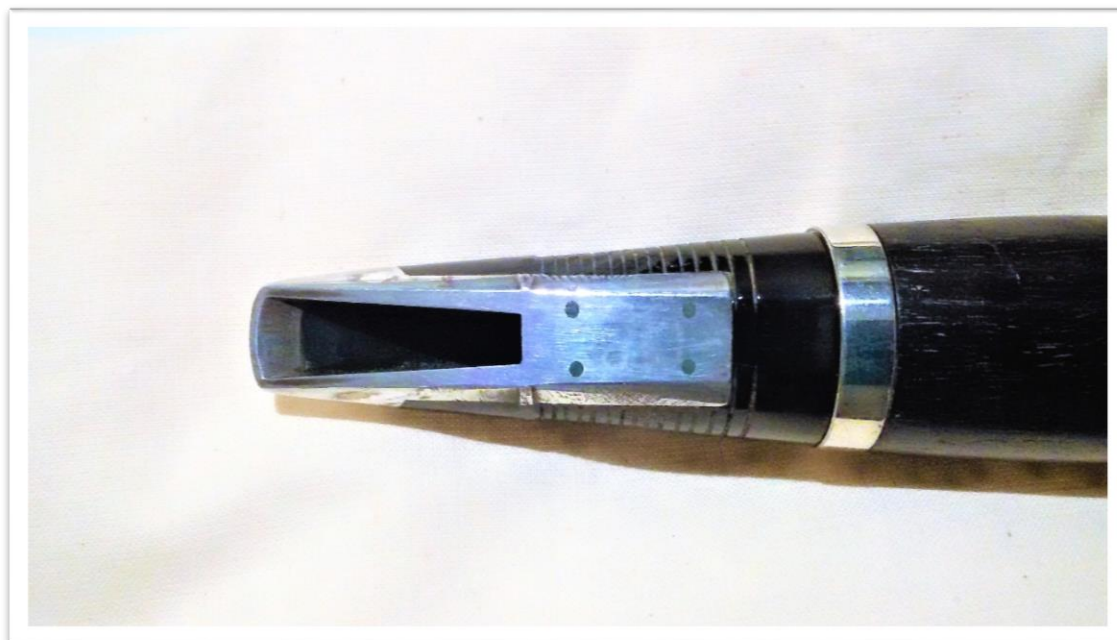


Ilustración 43: Boquilla del clarinete en si bemol, n° de serie 30256. Cortesía del Museo de Instrumentos de Edimburgo

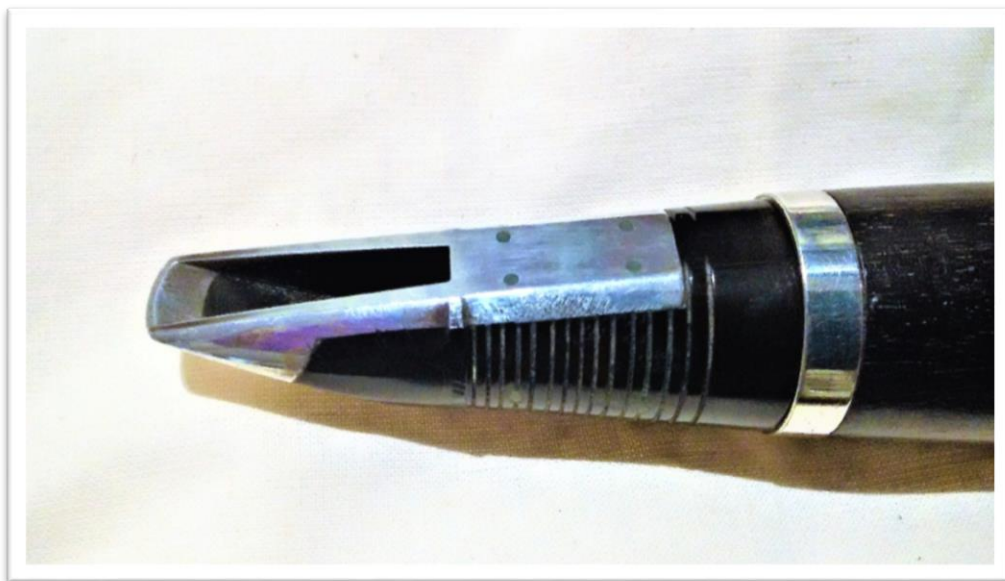


Ilustración 44: Boquilla del clarinete en si bemol, n° de serie 30256. Cortesía del Museo de Instrumentos de Edimburgo

Los instrumentos de Thurston sufrieron considerables modificaciones, muy posiblemente supervisadas por él mismo. Las más notables fueron el ensanchamiento de los agujeros con técnicas específicas para la producción de un sonido amplio y libre. Colin Lawson alaba las cualidades de estos instrumentos pero considera que los ejemplares no trabajados solían ser de difícil interpretación:

I think in the right hands they could sing with a very sort of open sound. I think they were enormously expressive. I mean, but what was the relationship to Thurston's instruments to one you buy off the shelf. It's an interesting thing. And probably they did a lot of work at B&H, to get them going. If you would pick one up you find it very out of tune and everyone got used to it. But I think those wide bore instruments are very difficult to tame, and I think the really good players manage to do it and the rest were sort of struggling. (C. Lawson, comunicación personal, 9 de mayo de 2017, anexo I)

A pesar de la resistencia en respuesta sonora del instrumento, son numerosos los artistas de renombre, además de Frederick Thurston, que eligieron estos instrumentos como compañero musical captados por los colores y el lirismo de su sonido: Jack Brymer, Gervase de Peyer, Sidney Fell, Tom Kelly, Keith Puddy, Robert Hill, Colin Bradbury, Anthony Lamb, David White y Tim Holmes.

Durante la II Guerra Mundial, la manufacturación de instrumentos sufre un grave receso y la producción del modelo '1010' no vuelve a escena hasta diciembre de 1947 cuando soporta alguna que otra modificación en el nombre (Brand, 2012). Mientras tanto, a los clarinetes fabricados en este periodo se les catalogó con el número '926' y posteriormente pasaron a ser llamados Imperial.

Los años posteriores al conflicto bélico, la industria cinematográfica y discográfica inglesa se sitúa entre las más importantes del mundo. Las orquestas inglesas, debido a la facilidad de lectura a primera vista de las partituras comienzan a estar entre las más solicitadas para grabar las bandas sonoras de películas y la música para los nuevos LP. De esta forma, el sonido creado por las orquestas inglesas y en concreto el estilo vocal y grande, característico del sonido inglés producido por los 'pre-war clarinets 1010', dan la vuelta al mundo.

Por otro lado, B&H cambia su política de venta y decide producir más cantidad de clarinetes pero de menor calidad debido a todas las pérdidas económicas influenciadas por la Guerra. La nueva mentalidad de la empresa propone más diversidad, comercialización internacional y alcanzar a muchos más sectores de la sociedad con instrumentos más baratos dirigidos a músicos amateur y al campo de la educación. De hecho, varían la catalogación de los instrumentos; a un porcentaje se les empezó a denominar Imperial e incluso a los famosos 1010 se le catalogó como 1539, 1540 y 1541 respectivamente para el si bemol, el la, y requinto (Brand, 2012). No obstante, para no desligarse totalmente de los músicos profesionales, en 1950 lanzan un nuevo clarinete llamado Symphony 1010, con algunas características semejantes al '1010' pero con ciertas novedades.

Frederick Thurston, intérprete del original 'pre-war 1010' por más de veinte años, se percató de esta situación e intentó advertir al gerente de B&H, Geoffrey Hawkes, de las repercusiones que estos cambios iban a tener sobre las ventas de instrumentos B&H, ya que el nivel ofrecido por los mismos dejaban mucho que desear y no se parecían en absoluto a los conocidos '1010'. Además, les persuade con una carta para que se replantearan lanzar de nuevo el antiguo '1010' de los años treinta y también, les comenta sugerencias para una mejora en la afinación de los instrumentos ya que era una cuestión bastante comentada y juzgada de los B&H (ver anexo III, ilustración 30).

Existen varias anécdotas en referencia a la afinación alta de los clarinetes de Frederick Thurston, entre las más entrañables destacamos la de Neil Black:

And I think, in his later days he did had problems with the tuning himself. I mean you may have heard this before, he played a little bit high. You know what and OBE is, well he was awarded an OBE. And some of the clever people in the orchestra said: "I wish they had given him the "Oboe A" (Laughs). I'm speaking here of about his last year or two. (N. Black, comunicación personal 29 de enero de 2015, anexo I)

I once went on the train with Phillip Jones the trumpeter, who's done lot of playing with Thurston. And he said that Thurston was always sharp in the orchestra. And they just used to sort to through their hand off and say well that's the clarinet. (C. Lawson, comunicación personal, 9 de mayo de 2017, anexo I)

A pesar de estos inconvenientes, Thurston persiste en tocar los "pre-war 1010" hasta su muerte en 1953. Más adelante, su mujer Thea continúa interpretando con estos instrumentos, hasta que en los años setenta son introducidos los novedosos modelos de clarinetes de las marcas francesas Buffet y Selmer, los cuales poseían mejoras en la afinación de sus instrumentos y más facilidad en la emisión y respuesta sonora. A su vez, B&H cesa de fabricar clarinetes en 1986 por dificultades económicas y cambios en los patrones interpretativos europeos (Brand, 2012). "[...] and I think when everyone moved to Buffet's, everyone found much easier to play you could really play the Brahms Eb without having to pull every five minutes [...]" (C. Lawson, comunicación personal, 9 de mayo de 2017, anexo I).

And, there was a revolution somehow in the seventies, and the eighties, and it was partly because Boosey and Hawkes 1010 were so badly made, the quality and the intonation of them was actually awful. Good ones, there were some good ones, yes, but there were a lot of bad ones [...]. And then, it was only anyway there were played mainly in England and in Australia. And then of course Buffet, whose clarinets weren't played here because they're usually of a high pitch. Buffet started making incursion in the English and they made clarinets with the low pitch and they were very well made and also quite heavily to substitute. It became very doctrinaire and anti '1010' ... and it was led by a chap who taught at the Guildhall, who's now dead, Ed Singer. The pendulum swung back to a much straighter and more control, but less flexible sound in lots of ways. But only the people that stayed with the 1010 were really the people who were principals of the time. In the LPO, Brymer in the LSO, myself, Bob Hill, the only person who played the narrow bore

was John McCaw in the Philharmonia. (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I)

#### **4.5.4. Docencia en el RCM y en la NYO**

Los años de estudio en el RCM con Charles Draper fueron muy relevantes en la carrera de Frederick Thurston. Allí, conoció a compositores, directores de orquesta y músicos de renombre provenientes de todas partes del país. De hecho, uno de sus conciertos más sonados fue de estudiante en esta institución, donde interpreta el *Concierto op. 80 para clarinete y orquesta* de Stanford. Asimismo, uno de los primeros trabajos de Thurston fue a través de un compañero del RCM que lo contrató para las primeras emisiones de radio de la BBC, y Adrian Boult, profesor de dirección, no dudó en contar con él en la década de los treinta para formar parte de la orquesta más influyente de todos los tiempos de Gran Bretaña. De igual forma, su profesor Charles Draper se convirtió en una figura muy significativa para Thurston, fue un guía y un ejemplo constante durante sus años de formación musical.

Una vez analizada la vida de Frederick Thurston en el capítulo II y conocida gran parte de la influencia generacional en el clarinete y en los clarinetistas, observamos una evidente simbiosis entre profesores y alumnos.

Como ocurrió con la gran mayoría de los solistas hasta ahora estudiados, Henry Lazarus, Julian Egerton, George Clinton, Charles Draper, Manuel y Francisco Gómez y Richard Mühlfeld, el conocimiento propio lo transmitían subiéndose muy a menudo a los escenarios, donde demostraban su dominio musical e interpretativo del instrumento, siendo un ejemplo a seguir por otros músicos.

En el caso de los clarinetistas nacionales (Lazarus, Egerton, Clinton y Draper) además fueron elegidos por su trayectoria como músicos para pertenecer a la plantilla de profesores de las escuelas de prestigio del país. De esta forma, además de ser escuchados en la sala de conciertos, el conocimiento podían transmitirlo y desmenuzarlo particularmente a los alumnos en las aulas de estas instituciones. Entre ellos, Lazarus, también se atrevió a manifestar estos conocimientos en papel y escribir *New and Modern Method for the Albert and Boehm System clarinet by Berr, Müller and Neerman, revised*,

*approved and corrected, with additions by Henry Lazarus* en 1881. En el mismo, aunque se trataba de una revisión, aunaba tres métodos franceses en uno y aportaba su punto de vista de ciertas cuestiones posturales, interpretativas y sobre el novedoso sistema Boehm: “This new and beautiful system, justly approved and adopted in the French army and at the Conservatoire of Paris, is perfectly in tune and possesses above ordinary models an invaluable purity and evenness of tone throughout the instrument” (Lazarus, 1881, Special Notice on the Boehm System Clarinet).

Charles Draper y George Clinton también editan la transcripción de otros métodos importantes del s. XIX sin muchas novedades: el *Método Klosé*, los *Treinta Estudios* de Iwan Müller, los *Seis Gran Estudios* de J. Waterson y los *Estudios* de Mohr.

Durante el s. XX en Gran Bretaña, las escuelas de música -entre ellas el RCM, RAM, la GSMD y el Trinity College of Music de Londres- continúan con la tradición de contratar a los solistas de renombre de las orquestas mejor valoradas del país para formar parte del elenco de profesores. De esta forma, no solo tenían en su plantilla a los que supuestamente eran los mejores instrumentistas, sino que además atraían a los jóvenes músicos a estudiar con ellos.

En 1934, la repercusión musical de Frederick Thurston ayudó a ser contratado por el RCM, asumiendo el puesto de su profesor Charles Draper. Su colaboración con el RCM duró hasta su muerte, como así lo demuestra su libro de profesor en los últimos años. Frederick Thurston era considerado una eminencia en el panorama musical. Por ello, sus alumnos lo respetaban confiadamente como profesor y sabían que él era el número uno de los clarinetistas ingleses:

As a teacher Frederick Thurston commanded enormous respect. His manner was friendly, spiced with good humour and never negative. [...] Indeed his influence was both practical and profound as he could justify all that he said. He expected attention from his pupils and without effort, he got it. (King y Bradbury, 2001, p. 29)

Ellos conocían su estilo, se asombraban por el número de obras que estaban siendo escritas para él, admiraban sus grabaciones y entendían que para estudiar con él requerían un nivel adecuado y mucho trabajo (J. Hilton, comunicación personal, 21 de enero de 2015). Esta misma situación ocurría con su mujer Thea King mientras que ella impartía clases durante los años 2000-2007 en la GSMD. Algunos profesores que habían sido, a

su vez, alumnos de Thea, como Julian Farrell, aconsejaban solicitar su docencia únicamente cuando el alumno estuviera realmente preparado.

Según Bradbury, estudiar en el RCM a mediados del s. XX no requería tanta implicación como existe hoy en día, pudiéndose equiparar a un estudiante a tiempo parcial actual. Los alumnos debían elegir un instrumento principal y otro secundario con una evaluación anual dependiendo, en parte, de la preparación del alumnado. En general, se impartían más clases individuales de todas las materias.

En sus clases, Thurston seguía la línea pedagógica de la consecución musical. Él no concebía el trabajo de otro aspecto sin el propósito de la música. En su libro *Clarinet Technique* (1956) recuerda a Thomas Willman y su método para clarinete (1825), el cual compartía que el desarrollo de la técnica solo servía a la expresión musical. El mismo Thurston lo describe así:

Anyone can, with diligent application, learn to control the mechanism of a clarinet; not everyone can play music on it. The technique must be good only because if it is not your musical expression will be impeded. There is no other reason for technique. (Thurston, 1964, p. vii)

Por este motivo, las clases se convertían en una realidad muy diferente a la vivida habitualmente por los alumnos. Janet Hilton (comunicación personal, 21 de enero de 2017) comenta que la manera de Thurston de enseñar era pausada y excelente y que su uso del lenguaje posiblemente podría llegar a no tener sentido para un músico no clarinetista. Igualmente, destacaba el modo de explicar la construcción de las frases musicales, la cual era simplemente increíble. “He was stimulating and inspiring, but practical. His teaching reflected a ‘physical and psychological philosophy’, although he never expressed it so pompously”. (King y Bradbury, 2001, p. 30)

Para entender la atmósfera creada mientras impartía sus clases es imprescindible hablar de sus años en la NYO como profesor de viento madera. Thurston colaboró con ellos desde su fundación en 1948 hasta 1953. Entre los alumnos asistentes a esos encuentros orquestales estaba el oboísta Neil Black, quien describe perfectamente a través de su experiencia cómo era la enseñanza musical de ‘Mr. Thurston’ durante un seccional de viento madera:

You know, my fondest memory, you know what the Brahms violin Concerto is for an oboist how important it is. We have played it once, while I think was in Bristol. And I remembered playing this in the woodwind section rehearsal, with Jack Thurston as we called him Jack. Of course we called him Mr. Thurston in those days, but he was known as Jack. And I played it and he said: “Very good. Now just relax, and use your imagination and at this point he put his arm on my shoulder and I played that slow movement solo as I’ve never played anything before, or probably since (Laugh). I have never had that feeling of actual instinctive teaching. I’ve never been able to imparted to other people myself, and I think this is the one and only occasion. Of course, I felt a million dollars for those moments as I could play anything. That sort of instinctive teaching, was the very opposite from what we, excellent teachers, we’re getting from Gareth Morris the flute coach, who took some of our sectional rehearsals. He was very insistent on exactitude, so it was very good if we had Gareth Morris first to get the notes right, to get everything, the dynamics, to play well in rhythm, to listen to others in the section. And then somehow Jack came along, and everything was quite a different atmosphere, it was as much to say I trust you to get the notes right, now let’s give it some broader music, think beyond the page, which is what we all try to do with our students, make it something that is very special. (N. Black, comunicación personal, 29 de enero de 2015, anexo I)

Esta sensación y opinión no solo la compartía Neil Black. Colin Bradbury, que fue alumno de Thurston durante sus dos últimos años de vida y también perteneció a la NYO como primer clarinete, destaca del clarinetista su capacidad de inspirar musicalmente como la característica más notable de su manera de impartir el conocimiento. Thurston alentaba libertad y flexibilidad y en ocasiones en la NYO no compartía las anotaciones de las ediciones de las partituras, ya que esas no eran las originales: “And the whole thing when Jack came it all relax. “Just relax and play... Don’t worry. It was a lovely liberating thing” (N. Black, comunicación personal, 29 de enero de 2015, anexo I). Mark Lowe compañero de Neil Black describía así estos momentos:

He could phrase a melody so that it was filled with meaning, and he helped us to phrase melodies so that they too were filled with emotional significance. He was a relaxed and kind man who helped us to relax as we played, and by doing so to make a much more beautiful tone. In short he was as inspiring a teacher as he was a player. (King y Bradbury, 2001, p. 32)

Sin embargo, a pesar de esta naturalidad que posibilitaba a sus alumnos, era muy estricto con el ritmo teniendo muy en cuenta el valor de cada una de las notas. “He was besides fanatically musical. No student will forget the intensity with which he would tap



rhythms on a table top lest one of Bartok's semiquavers would go astray" (King y Bradbury, 2001, p. 27).

Cuando Thea King entró como estudiante en 1943 en el RCM, cursaba piano de primer instrumento y clarinete de segundo. Frederick Thurston, como profesor, se percató de sus cualidades como músico. En poco tiempo, Thurston pidió a King que acompañara con el piano sus clases de clarinete, lo cual las hacía aún más interesantes. Esta actividad hizo que Thea se convirtiera en una experta del repertorio clarinetístico y le permitió ser la pianista que acompañaba los conciertos de Thurston a partir de 1947. Cincuenta años más tarde, en la GSMD, una vez que ya no pudo tocar más el clarinete siempre impartía las clases sentada al piano. Su musicalidad era tan convincente que simplemente cuando tocaba transmitía todo lo que quería enseñar musicalmente.

El canadiense Avrahm Galper, alumno del RCM entre 1945-1946, detalla que las clases de Thurston seguían el estilo francés. Es decir, la asistencia de muchos alumnos a una misma sesión, iban tocando de uno en uno y al finalizar Thurston intervenía. Para entonces, Thea acompañaba las clases, ya que Galper la recuerda por sus cualidades como pianista. Probablemente, Thurston tuvo que utilizar la clase grupal durante los años de Guerra y posteriores, hasta que pudo volver con la orquesta a Londres después de las estancias en Bristol y Bedford entre los años 1939 y 1945.

En el capítulo II, son incontables las críticas sobre Frederick Thurston que alaban el control y la maestría técnica de este músico. No obstante, su línea pedagógica trabajaba escasamente cuestiones técnicas como embocadura o picado, entre otras. Bradbury y King comparten que su niñez estuvo marcada por la rigidez de su padre y el estudio del clarinete, por lo que rechazó totalmente esta práctica:

Thea used to have a theory about this. She thought that Thurston's own father was very strict with him, with technical works and scales and studies. And he reacted against that. And Thea reacted the other way. When Thea came in she was very insisted on scales and studies. So that was our theory. (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I)

Otra perspectiva recuerda Donald Clark del trabajo realizado con Thurston en sus clases. De ellas recalca la respiración, relajación, sonido, fraseo y picado. Estos recuerdos

coinciden al cien por cien con los artículos y las indicaciones encontradas en los métodos de Thurston.

Otra asunto de relevancia para Thurston era el sonido. Como hemos tratado anteriormente en el capítulo, el sonido era una de las cuestiones más características de Thurston como intérprete y eso lo transmitió en sus métodos, en su artículo y en sus clases. John Fuest fue otro de sus alumnos de renombre que se impregnó de estos conocimientos. Fuest aseguraba que lo más importante en un clarinetista era su sonido (al igual que la personalidad), sin importar cuántas notas pudiera tocar por segundo (M. Harris, comunicación personal, 21 de enero de 2015).

Para Neil Black, Thurston era un ejemplo a seguir en todos los campos, como profesor, como intérprete y como músico. Él describe los momentos vividos con Thurston como la punta del iceberg en su educación musical, incluso hubiera deseado haber tenido un profesor como él durante su juventud. Para Black, Thurston fue un referente hasta su muerte (ver tabla 3, alumnos de clarinete):

The actual question was about the inspirational teaching. What I think was so important was that Jack led by example. It wasn't enough just to say: "play it this way". He would actually have the clarinet already there and play it without the music. We would just sit and admire, really, absolutely. (N. Black, comunicación personal, 29 de enero de 2015, anexo I)

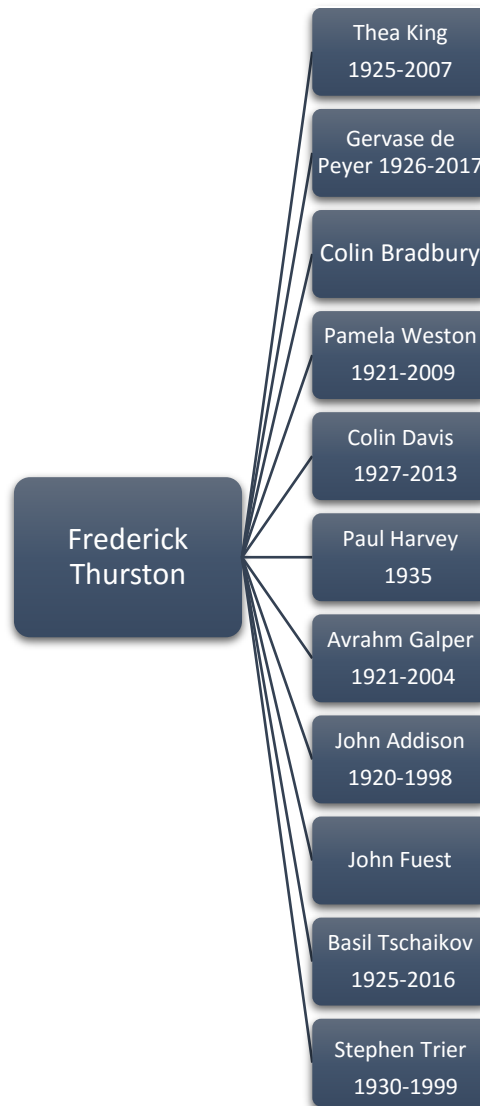


Tabla 3: Alumnos de clarinete representativos de Frederick Thurston

En octubre de 1952, Frederick Thurston tiene que ser intervenido de un pulmón. Esta operación y su enfermedad le hace ausentarse del RCM por largos periodos de tiempo claramente visibles en su libro de profesor (ver anexo II, ilustración 127). Entre los alumnos, el único reconocido en estas fechas es Colin Bradbury, quien describe la situación de la siguiente manera:

That must be when he went away for the operation. Then he came back in the summer. He was teaching all the way through summer. I was away then. I joined the army for a year. I came back that's right [...] after my national service I did one year. And then I did all the two together. But that's when I came back there and I had those lessons from him and then

he was off finally. So those are the people he was teaching right at the end. Yes that's it. He died in December. (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I)

Durante de las tristes ausencias del clarinetista, Thurston fue sustituido por dos clarinetistas: Bernard Walton, compañero y amigo de Frederick Thurston en la Philharmonia Orchestra y Stephens Waters, que al igual que Thurston fue alumno de Charles Draper en el RCM. Después de la muerte de Thurston, Waters sería nombrado en su puesto como profesor del RCM en 1953. Stephen Waters interpretó el estreno de *Suite para clarinete y piano* de Priaulx Rainier, el 8 de mayo de 1945. En un documento personal de Thea King, la viuda de Thurston, menciona que esta obra fue estrenada por Thurston. Sin embargo, el programa existente en la biblioteca de la RAM desmiente este hecho.

#### **4.5.5. Métodos para clarinete escritos por Frederick Thurston.**

Henry Lazarus fue el primer clarinetista británico que divulgó el desarrollo de la técnica del clarinete Boehm a través de la escritura de un método (1881), formado a su vez por un compendio de tres manuales franceses. En este, alentaba la utilización del sistema Boehm a los futuros clarinetistas. En el s. XX, Charles Draper edita en 1906 el documento más utilizado en la historia del clarinete, el famoso *Método para Clarinete* de Hyacinthe Klosé para el sistema Boehm (método con el que comenzó Frederick Thurston de niño), del cual se han reproducido numerosas ediciones como la del clarinetista ruso Simeon Bellison (1946), intérprete que por sus cualidades sonoras Toscanini comparaba con Thurston. También, George Clinton editó varios manuales de estudios del famoso clarinetista Müller, del no tan conocido James Waterson, del francés Berr (1909) y de Mohr (1911). Posteriormente, en 1927, H.E. Adkins escribe *The Complete Modern Tutor for the Clarinet*, que aunque denominado moderno estaba dirigido a la enseñanza del sistema Albert de trece llaves.

#### 4.5.5.1. Método para Clarinete (1939)

A diferencia de Francia, donde los métodos para clarinete fueron muy prolíficos<sup>89</sup>, Gran Bretaña se quedó estancada y no es hasta 1939 cuando Thurston escribe el primer método en Inglaterra solo dedicado al clarinete Boehm. Con la ayuda de Alan Frank, autor de la *Suite for two clarinets* dedicada a Frederick Thurston y a Ralph Clarke, saca a la luz el llamado *The Clarinet. A comprehensive method for the Boehm clarinet by Frederick Thurston and Alan Frank*, editado por B&H.

Según Hoerich (2008), los métodos del s. XX a diferencia de los del s. XIX desatendían justificadamente las explicaciones sobre el sonido, la articulación, la afinación y las cuestiones musicales y se centraban en la técnica mecánica-digital del instrumento. Con el creciente aumento de profesores de clarinete de prestigio estos eran los encargados de transmitir lo relacionado con la expresión musical.

Sin embargo, Thurston y Frank seguían aportando en pequeñas dosis el tratamiento de los conocimientos básicos sobre la producción del sonido, postura corporal (cuerpo y manos), staccato, doble picado, flexibilidad de los labios, transposición y fraseo, afirmando de este último: “The ability to phrase well cannot be taught: it can only be acquired by experience and knowledge of musical style” (Thurston y Frank, 1939, p. 97). Igualmente, continuando con la tradición del método Klosé, el musicólogo G. Rendall sería el encargado de escribir al comienzo de este documento un resumen sobre la historia del clarinete. La siguiente crítica expresa lo siguiente:

The Comprehensive Tutor [...] deserves to be commended since it describes the technical points of clarinet-playing with exemplary brevity and point; photographic plates contribute to make the text fool-proof. Various valuable studies have been adapted [...]. (S. A., 1940b, p. 118)

A diferencia de otros manuales contemporáneos, como el de Rudolph Dunbar, *Treatise on the Clarinet (Boehm System)*, 1939 y el de Otto Langey, *Practical Tutor for the Clarinet in Simple and the Boehm System and the Corno di bassetto New edition revised and enlarged* (1945), el de Thurston y Frank no incluyen la teoría del solfeo ni de la armonía, sino propone directamente ejercicios y estudios para la práctica del clarinete:

---

<sup>89</sup> Prospère Mimart, 1911; Eugène Gay, 1932; Magnani, aunque italiano lo publicó en Francia en 1900.

“He would have me running up and down scales, arpeggios and interrupted scales, in all keys, from the Thurston/Frank Tutor” (King y Bradbury, 2001, p. 30).

La hija de Alan Frank y Phyllis Tate, Celia Frank (comunicación personal, 4 de abril de 2017) asegura que la intención de ambos era conseguir un método avanzado para clarinete del sistema Boehm y no para principiantes. Esto se aprecia en el salto de nivel entre ejercicio y ejercicio y en el contenido total, ya que a partir de la página 100 los estudios y el repertorio elegidos son para instrumentistas adelantados.

Lo más significativo y novedoso de este método se establece en la segunda parte, a partir de la página 113. Aquí, los autores hacen un listado minucioso de los solos orquestales más representativos para ser estudiados. Celia Frank, de nuevo, recuerda cómo su padre trabajó en la búsqueda de los solos más característicos, posiblemente recomendados por Thurston. Era y es muy extraño encontrar un método que combinara el tratamiento musical, ejercicios técnicos, estudios melódicos y un listado de treinta y seis solos orquestales perfectamente seleccionados.

Otra particularidad que se acentúa es el trato musical indicado en la gran mayoría de los estudios melódicos. En ellos, aparecen numerosas indicaciones de fraseo, de tiempo, de agógica y de matices, como si fueran una obra para clarinete solista. Esto demuestra la relevancia que Thurston daba al tratamiento musical a pesar de la dificultad técnica del estudio.

Janet Hilton (comunicación personal, 23 de enero de 2015, ver anexo I) solía utilizar el *Clarinet Tutor* de Thurston y Frank. No obstante, hoy en día se pueden encontrar métodos específicos para cada una de las cuestiones que estos dos músicos incluyeron en un solo documento. Por ejemplo, en la actualidad ya existen manuales exclusivamente de solos de orquesta de clarinete por un lado, de requinto y de clarinete bajo por otro, imprescindibles para la realización de pruebas de orquesta. Por aquel entonces, Thurston ya intuía, la importancia de tener un recopilatorio de los solos de orquesta más relevantes.

En las ediciones siguientes, el documento fue revisado por clarinetistas de prestigio que aportaron su conocimiento. Entre otros, James MacGillivray y Phillip Bate actualizaron el resumen histórico ya existente de Rendall; Jack Brymer habla sobre

recomendaciones del cuidado del instrumento; Alan Hacker instruye sobre nuevas digitaciones; Georgina Dobrée y John Davis comentan consejos generales; y por último Anthony Pay añade más fotos sobre digitaciones complementarias. Estas nuevas revisiones también incluyen una pequeña bibliografía de libros sobre el clarinete.

It is frustrating to review this method because while I consider it extremely valuable as a technical method and unusually interesting musically and historically, the Price of \$24 is more than I could ask any but the most serious students to spend. [...] I know of no more comprehensive and thorough method currently available. The printing, layout, and general organization are excellent. I certainly recommend it to teachers as a valuable resource. (Jungerman, 1981, p. 53)

#### **4.5.5.2. *Passage Studies* (1946)**

Cuando Thurston toma la decisión de renunciar a su puesto como primer clarinete en la orquesta de la BBC para dedicarse completamente a difundir la música inglesa en conciertos y contactar con los compositores del momento, también decide continuar fielmente con su carrera pedagógica, la cual no acaba hasta su muerte. Otra aportación del clarinetista a su legado fueron los tres volúmenes *Passage Studies* para clarinete publicados en 1946 por B&H.

Con estos ‘pasajes de estudios’ de nivel progresivo, Thurston intenta equipararse con lo que estaba ocurriendo metodológicamente en el continente. Para ello, selecciona un listado de estudios donde se trabajan diferentes apartados de la técnica del clarinete. Sin embargo, Thurston va más allá y elige una serie de fragmentos de obras conocidas para otros instrumentos y las adapta al clarinete en si bemol. A lo largo de los tres volúmenes no solo se trabaja un aspecto en concreto técnico sino que, en todo momento, el trato musical es de suma importancia. Así lo explica él mismo:

Clarinet studies in the past have been predominantly concerned with technical problems only. This collection, however, marks a new departure by selecting from the works of the great masters, passages which lend themselves to the treatment of particular technical problems, but they also introduce musical values which are entirely lacking in literature devoted to the study of the instrument. (Thurston, 1946).

Thurston, pretende que el clarinetista se divierta musicalmente durante su estudio técnico y no como le ocurrió a él en su niñez. Los pasajes que escoge son de compositores muy notables de diferentes estilos. En concreto, el primer volumen de pasajes lo organiza en orden cronológico: Bach, Handel, T.A. Arne, Mozart, Beethoven, Schumann, entre otros, hasta llegar a Mahler.

El segundo volumen también presentado cronológicamente, además de piezas adaptadas de instrumentos solistas como el cello o el piano, añade el repertorio orquestal más característico del clarinete, como por ejemplo: el solo del 4º movimiento de la 4ª *Sinfonía* de Beethoven desarrollado, las *Danzas de Galanta* de Zoltán Kodály y *Scheherezade* de Rimsky Korsakov.

En el tercer volumen, de nuevo, aún conocidos pasajes de diferentes compositores, desde Bach hasta Schostakovich. Los más destacados son las variaciones de los solos de la ópera *Salome* de Strauss, los diferentes fragmentos del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y el estudio sobre un tema del *Quinteto* para clarinete de Brahms. Este último volumen requiere un control evidente del instrumento. Al igual que con el *Clarinet Tutor* de 1939, la aportación por parte de Thurston en el fraseo musical de cada uno de los estudios es exagerado. Cada pentagrama posee muchísima información para una consecución musical específica: dinámicas, matices, articulación muy detallada, cambios de tempo, marcas de respiración y velocidad de los estudios. Además al final de cada uno de ellos especifica el objetivo del mismo y lo que hay que tener en consideración durante la interpretación. “But the Passage Studies that he wrote, the series of three volumes there are excellent. There’re no so fashionable now but there are actually really excellent because they are short pieces of music which incorporate difficult technical things” (J. Hilton, comunicación personal 21 de enero de 2015, anexo I).

#### **4.5.5.3. Clarinet Technique (1956)**

Entre 1947 y 1953, Frederick Thurston trabaja en su nuevo libro *Clarinet Technique*, que queda incompleto debido a su inesperada muerte. En 1956, es terminado



y editado gracias al trabajo de Thea King y John Warrack<sup>90</sup>. La OUP lo publica póstumamente dentro de la serie de monográficos dedicados a la técnica de diferentes instrumentos. Thea King se ocupará también de las ediciones venideras (2ª edición 1964, 3ª edición 1977 y 4ª edición 1985).

The author of this book died while the MS. was in his final stages, and the publisher wishes to express his grateful thanks to Miss Thea King and Mr. John Warrack for their help in preparing the book for the printer and seeing it into print. (Thurston, 1964, notas del editor)

Además del clarinete, la OUP congrega a músicos de prestigio para analizar el estudio específico de la técnica de los siguientes instrumentos: percusión (James Blades), flauta (F. B. Chapman), oboe (Evelyn Rothwell), fagot (Archie Camden), flauta de pico (A. Rowland-Jones) y trompa (Gunther Schuller).

Frederick Thurston consigue en *Clarinet Technique* reunir las principales nociones básicas para tocar el instrumento junto con otras para el clarinetista más avanzado. Se compone de ocho partes divididas en: los comienzos-sonido, control de la respiración, articulación y ejercicios para los dedos, cambio de registro y registro agudo, escalas y arpeggios, staccato, estudios técnicos y dificultades técnicas, transposición y lectura a primera vista. Además, añade tres apéndices sobre la compra y el cuidado del instrumento, la elección de la boquilla y la caña y un listado muy completo del repertorio clarinetístico.

Con este tratado, Thurston no pretende, en ningún momento, sustituir la figura del profesor, pero sí que sirva de guía a los clarinetistas que no encuentren tan fácilmente un tutor. De hecho, defiende: “Some regular tuition is essential if you hope to become a fine player, if only because it is impossible to describe on paper anything to do with beauty of sound” (Thurston, 1964, viii). A pesar de estar escrito durante la segunda mitad del s. XX, Thurston todavía menciona que todo lo expuesto en el documento puede ser aplicado a otros Sistemas.

---

<sup>90</sup> Autor de la biografía de Thea King en el Oxford Dictionary of National Biography (2005-2008) editado por Lawrence Goldman.

Desde su publicación, Paul Harvey (1978) alumno de Thurston, aseguraba el seguimiento de este tratado palabra por palabra de algunas de las prácticas recomendadas y también recuerda la influencia tan notable en su manera de impartir clases. En general, los razonamientos de Thurston demuestran una seguridad técnica basada en la experiencia de muchos años de profesión. De manera muy natural e interesante, va introduciendo los diferentes apartados del libro con ejemplos muy claros y fáciles de comprensión. Cada sección, ejercicio y consejo contienen detrás muchas horas de práctica sobre un escenario y los ejemplos seleccionados representan perfectamente las soluciones y las dificultades encontradas en la evolución de un clarinetista principiante y profesional:

- Los comienzos-sonido:

Some players find it more comfortable to cover the upper teeth as well as the lower with the lip. There is nothing against this, but the other method is recommended as more generally satisfactory, and being more likely to give an easy embouchure and consequently a good tone. (Thurston, 1964, p. 3)

- Control de la respiración:

The aim should be to breathe as naturally and unconsciously as possible, with no more concentration on the mechanism involved than is needed when idly humming a tune. [...] though you should understand the muscle used in order to be able to control them at will. (Thurston, 1964, p. 6)

- Articulación y ejercicios técnicos:

Play each group eight times. Listen carefully to ensure that the tone is of the same quality which you produce in long notes, and that the movement of fingers is not causing any unsteadiness of the mouthpiece. (Thurston, 1964, pp. 12-13)

- Cambio de registro:

Naturally a certain amount of embouchure flexibility is needed, or else your playing will sound rough and out of tune. It is most helpful to try and hear mentally each note before you sound it, and to imagine the 'feel' of the embouchure you are going to use. Practise at first very slowly [...]. (Thurston, 1964, p. 18)

- Escalas y arpeggios:

Practising whole tone scales, for example, will prove useful in the work of Debussy, and it might well be that practising tone-rows would be of value when sight-reading the music of Schönberg and the other twelve-note composers. The performer must always be ready to adapt his technique to composers' requirements. (Thurston, 1964, p. 20)

- "Staccato":

Do not use the very tip of the tongue against the tip of the reed. This generally involves a certain contraction or contortion of the tongue, and causes unnecessary tightening of the muscle. (Thurston, 1964, p. 27)

- Estudios técnicos y dificultades técnicas:

It would be impossible to mention a complete list here, but works by Bärmann, Stark, Jettel, Perier, and Uhl are all good. Especially recommended are Robert Stark's *Practical Staccato School* and Alfred Uhl's *48 Etüden* (Schott). [...] Some of the most valuable studies are those which you can make up yourself around tricky passages in clarinet works. Always find out just where the difficulty lies, and which note is 'sticking'; do not be content to keep repeating the passage as it stands in the hope that it will improve if you go on for long enough. It won't. (Thurston, 1964, p. 31)

- Transposición:

Excellent practice for such transposition can be found in the earlier sonatas for violin and piano. Most of them suit the range of the clarinet very well, and if you have a partner at the piano it will encourage you not to stop when you stumble over a note, as well as giving you experience of works outside the clarinet repertoire. [...] that it is an excellent way of widening your knowledge. (Thurston, 1964, p. 40)

- Lectura a primera vista:

Always look well ahead for any changes of time or key signature, and make sure about the tempo and dynamics before you begin by mentally singing or hearing the first phrase. Concentrate on getting the rhythm right. [...] Each time you practice finish by reading something new. (Thurston, 1964, p. 42)

A partir de la tercera edición, varios clarinetistas de renombre contribuyen con la aportación de nuevos apartados: la música de clarinete del s. XX por Alan Hacker, preparación para audiciones e interpretaciones en público por John Davis y una

actualización y revisión del repertorio para clarinete realizado por Georgina Dobrée (Harvey, 1978).

#### 4.5.5.4. Otros libros relacionados

La influencia de los métodos y artículos de Thurston dejaron huella en sus coetáneos y alumnos. Sin lugar a dudas, Pamela Weston, alumna de Thurston, ha sido una de las musicólogas más importantes relacionadas con el clarinete en la segunda mitad del s. XX. Sus escritos han sido la base de los libros actuales sobre el clarinete y gracias a ellos, hoy conocemos las historias más escondidas de los clarinetistas célebres de cada época. Entre sus trabajos pedagógicos que siguen la misma línea que *Clarinet Technique* se encuentra *The Clarinetist's Companion* (1976). En el prefacio aclara lo siguiente: “I would like to record the inspiration and debt I owe to my own teacher Frederick Thurston who died in 1953” (1976, p.12). Con este compañero, como así se traduce del inglés, Weston pretende servir de ayuda a aquellos profesores que se han lanzado a la aventura de enseñar. A diferencia de *Clarinet Technique* (Thurston, 1964), Weston aporta la historia de los profesores y los métodos más influyentes del clarinete desde su descubrimiento y dedica conscientemente un apartado a la psicología de la enseñanza, del aprendizaje y de la interpretación.

Entre los clarinetistas ingleses más importantes de la segunda mitad del s. XX sobresale Jack Brymer, que también transmite su experiencia como profesor, músico de orquesta, de cámara y solista en los siguientes monográficos: *From where I sit* (1979), *In the orchestra* (1987) y *Clarinet* (1990). Los dos primeros siguen más la línea del artículo de Thurston sobre la orquesta y su experiencia, y el último mencionado se equipara más a *Clarinet Technique* (1964).

Fuera de Inglaterra, con características similares pero actualizadas, destacamos los libros *El Arte de Tocar el Clarinete* de Keith Stein (1999), *The Clarinet and Clarinet Playing* de David Pino (1980) y *The Clarinet. Excellence and Artistry* de Rosario Mazzeo (1981).

#### 4.5.6. Características interpretativas

Frederick Thurston influye enormemente en sus alumnos y gran parte de esto se debía a su continua demostración musical y técnica en el aula: “We all learned, mainly I am sure, from the fact that he demonstrated by *playing* to us a great deal rather than by explaining. This way I acquired a really good tone and natural feel for musical phrasing” (King y Bradbury, 2001, p. 28). Asimismo, su ocupada agenda con emisiones de radio, conciertos de cámara y conciertos como solista de la BBC hacían posible escucharlo repetidamente en los escenarios de los auditores más importantes del país. Del capítulo II, hemos obtenido una idea muy clara sobre el dominio técnico y calidad del sonido de este virtuoso del clarinete, ya que la mayoría de los artículos citados destacaban estas particularidades del clarinetista. Gracias a los testimonios que han perdurado en el tiempo, hemos podido conocer las características interpretativas que complementan el conjunto de sus cualidades musicales.

La colaboración de Thurston con los compositores de la época fue muy trascendente en su carrera interpretativa. Thurston demostraba un marcado respeto por ellos y por sus composiciones. La obediencia hacia esta música era visible en sus interpretaciones, las cuales sobresalían por el estudio pormenorizado de las obras y de las intenciones del compositor. Estas proporcionaban una sutileza de la que otros no podían hacerle sombra: “I particularly enjoyed his sensitive and sincere respect for the composers of fine music” (King y Bradbury, 2001, p. 29). Thurston fue considerado un intérprete que transmitía honestidad a través del lirismo de sus frases, cualidad que fue admirada entre otros por su mujer Thea King: “it’s not kind of shiny, showy. He was a completely honest musician. And that’s obviously what Thea saw” (M. Harris, comunicación personal, 23 de enero de 2015, anexo I).

Para describir las características interpretativas de Thurston ha sido imprescindible recordar la figura de Thea King. Ella quiso imitar y transmitir la grandeza interpretativa de su marido, y en parte ese fue su objetivo vital. Según Joy Farrall y Julian Farrell, Thea interpretaba el clarinete con una maestría que incitaba a compartir con ella el maravilloso fraseo musical que creaba a cada instante. Por ello, Farrall (comunicación personal, 23 de enero de 2017) piensa que Thea adquirió esto de Thurston y que, muy

seguramente, los compositores se vieron influenciados por la musicalidad que este músico desprendía.

A pesar de su uso innato de la imaginación, Thurston no compartía, ni soportaba la exhibición expresiva exagerada sin sentido por parte del intérprete: “[...]but the kind of playing where a player would put his or her own personal style on the piece of music regardless of what it was. That he couldn’t stand (sing and laugh)” (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I).

Gervase de Peyer, uno de los alumnos con más éxito de Thurston, adquirió de su profesor la capacidad de transmitir la esencia de una obra musical mediante un compromiso único durante la interpretación. Esta característica la consideramos de las más significativas de Thurston, de la cual todos sus seguidores se enamoraron:

Probably, I suspect it was just the ability to perform and really deliver a piece. I mean, I think it is something that Gervase de Peyer had. Actually, maybe he picked up that from Thurston. But you get the feeling of sort of total commitment and a real sort of thing of total characterisation of music and it was a real important life event. That’s the overwhelming impression that I have. (C. Lawson, comunicación personal, 9 de mayo de 2017, anexo I)

Descripciones sobre Frederick Thurston han habido muchas. Entre todas ellas, destacamos la de De Peyer: “I found in him a performer who had virtuosity to spare but also an infallible mixture of alert temperament and both instinctive and cultivated good taste. He was of a very generous nature” (King y Bradbury, 2001, p. 29). Y por otro lado, la de su amigo y compañero de profesión C. B. Rees, el cual le dedica varias páginas en la revista *Penguin Music Magazine VI*: “Thurston was an artist who lived intensely and worked with a fierce concentration. Music was a passion. As a performer he was extremely self-critical. Thurston had a warm sound and clear, penetrating *pianissimo*” (Pitfield, 2000, p. 72).

#### **4.5.7. Grabaciones**

Las grabaciones de Frederick Thurston son uno de los legados más valiosos del clarinetista. Estas nos posibilitan un testimonio real sobre el estilo y cualidades

interpretativas. También permiten observar la evolución interpretativa en relación con otros clarinetistas, como por ejemplo con su profesor Charles Draper.

El formato existente en la época era el famoso 78 rpm. La discográfica Columbia fue la que introdujo en Europa durante los años veinte del s. XX la posibilidad de grabar en ambas caras del disco y con la que Thurston trabajaría en varias ocasiones. El proceso de grabación era muy diferente al que se conoce hoy en día, el artista tenía que poseer la destreza y la maestría de interpretar la obra o el movimiento de la pieza musical, dependiendo de la duración, de arriba a abajo sin cometer ninguna equivocación, ya que si no, había que comenzar desde el principio. Actualmente, cinco segundos de grabación puede estar formado por cincuenta tomas diferentes.

Thurston no se sentía a gusto realizando grabaciones para discográficas, según Thea: “he hated” (J. Farrell, comunicación personal, 30 de enero de 2015, anexo I) a pesar de que se pasó la gran parte de su vida haciendo retransmisiones en directo para la BBC. Sin embargo, para él esta situación era diferente. Colin Bradbury, encontraba ese proceso muy inhibitorio y posiblemente Thurston tenía esa misma sensación. Además, Bradbury aporta la siguiente teoría al respecto: “Just listening to what he did and knowing how he played and then imagining this idea of putting something down to posterity and I think he will find very inhibiting, as we all do in some ways.” (C. Bradbury, comunicación personal, 3 de mayo de 2014, anexo I).

A lo largo de su vida Thurston no colaboró con muchos proyectos discográficos. Su corta vida y los medios de grabación no permitían cortes y reestructuraciones, por lo que no favorecieron la existencia de más ejemplares suyos.

In the days of the 78 rpm disc each five minute side had to be recorded entire. A flaw in the last bar meant a complete retake. Playing for safety was bound to be the order of the day, and it was no wonder that many musicians found recording a sterile procedure [...]. Thurston [...] saw each performance as a fresh event. (King y Bradbury, 2001, p. 6)

En comparación con otros contemporáneos, como Reginald Kell, hay una diferencia enorme en número de grabaciones. Pero hay que puntualizar que sus coetáneos comenzaron a sobresalir a partir de la muerte de Thurston. Hasta 1945, Thurston fue el clarinetista con más grabaciones en el mercado, seguido de Reginald Kell.

A continuación enumeramos cronológicamente las grabaciones conocidas de Frederick Thurston, las cuales se dividen en dos grupos: las realizadas por discográficas y las adquiridas de las emisiones de radio en directo por de la BBC.

- 1926: *Brahms Clarinet Quintet*, con el cuarteto de cuerda Spencer Dyke, Gramophonic Society (SS-WW, 11X19X) y Colombia L 1219. Primera grabación en Inglaterra del quinteto completo.
- 2 de abril de 1929: *Mozart Quintet for wind and piano*. National Gramophonic Society.
- 1930-1931: *Trio Kegelstatt K. 494* de W.A. Mozart, con Rebecca Clarke y Kathleen Long. The National Gramophonic Society 161. En la actualidad: The Recorded viola Gemm Cds 9148 Pearl 1998 (solo el minueto).
- 29 y 30 de agosto de 1935: Bliss *Quintet for clarinet and string quartet*, Decca 780-783. En la actualidad: Clarinet Classics Testament Records.
- 1936: *Suite for two clarinets* de Alan Frank (K853 DECCA); *Caoine*, Stanford (K583 DECCA, 25721, Clarinet Classics CC0005).
- 1 de febrero de 1937: *Bax Nonet for flute, oboe, clarinet, harp, string quartet and Double Bass*. Columbia ROX 8045/42<sup>91</sup>.
- 20 de abril de 1937 (grabado en un día): *Brahms Sonata n° 2*. Myers Foggin (Piano). DECCA X 171-3 / G-2572211CRT 017. En la actualidad: Testament Records.
- Mayo de 1937: *A Truro Maggot* de Phillip Browne. Myers Foggin (piano); *Largo op.1 n° 3 Sonata en la menor, Allegro giocoso Sonata en do op.1 n° 1*, Baldassare Galuppi (arr. Harold Craxton), Myers Foggin (piano); *Gigue from Suite in Old*

---

<sup>91</sup> Pitfield la situa en 1939, ya que es cuando se menciona en los periódicos del momento pero la grabación se realizó en 1937.



*Style*. DECCA K.858. Con permiso de la BBC. En la Actualidad: Historical Recordings CC0010.

- 1937: *Septet in E flat major opus 20* de Beethoven. HMV DB 3026/30.
- Enero de 1939, posible grabación con Leon Goossens y Marcel Moyce (*The Scotsman*, 1939a, p. 13).
- 15 de mayo de 1941: *Brahms Clarinet Quintet* con el cuarteto Griller. DECCA. En la actualidad: Testament Records.
- 1947: *Concierto nº 2* de Weber (solo último movimiento). HMV c. 3621.
- 8 de enero de 1948: *Fantasy Sonata* de John Ireland. John Ireland (piano). Grabada fuera de antena. En la actualidad: Dutton.
- 9 de enero de 1948: *Fantasy Sonata* de John Ireland. John Ireland (piano). Segunda emisión por la radio. En la actualidad: Symposium Record Label (1259).
- 1 de febrero de 1948: *Quintet, piano, clarinet, horn, violin, cello, op. 42 D major* de Zdeněk Fibich, 1850-1900, con Marie Wilson (violín), James Whitehead (cello), Liza Fuchsova (piano). Frederick Thurston (1901-1953) 1948-1952. Symposium, 1259 Record Label. Archivos de la BBC de emisiones en directo entre 1948-1952.
- 1952: *Serenade in D Minor* de Dvorák, *Serenade Nº 11 in Eb major K.375*, *Serenade Nº 12 in C minor K.388/384a*. London Baroque Ensemble. Parlophone R20604/6.
- Septiembre de 1952: *Trio Overture in C major, Overtures HWV 424 D major* de Handel con Gervase de Peyer (clarinete). Karl Haas (director). Parlophone R20581/DECCA 4070. 1949 December 28 (Online Archive of California, p. web).
- 28 de septiembre de 1952: *Stanford Clarinet Concerto*. Con la BBC Scottish Orchestra dirigida por Stanford Robinson. Frederick Thurston (1901-1953) 1948-1952. Symposium, 1259 Record Label. Archivos de la BBC de emisiones en directo entre 1948-1952.

De todas las grabaciones mencionadas la del *Quinteto* de Brahms de 1926 adquiere su relevancia por convertirse en la primera grabación inglesa completa del este quinteto. En 1917, Charles Draper graba únicamente los dos primeros movimientos y en 1929 lo realiza al completo. La versión de Thurston de 1926 y la de Draper en 1929 fueron muy comparadas. La de Thurston adquiere mayor prestigio en los periódicos y revistas musicales. De una forma u otra, el uso del rubato en ambas es totalmente diferente. Charles Draper lleva a cabo una interpretación con un rubato excesivo, que perturba el tempo de la obra:

It is amazing. Although he didn't use any vibrato. That's probably about the closest you ever going to get to Mühlfeld's playing. [...]. That degree of freedom. I'm sure if you hear Mühlfeld now it would just be very, very free. (C. Lawson, comunicación personal, 9 de mayo de 2017, anexo I)

Y por otro lado, Thurston lo realiza con un rubato sutil, directo y sin complicaciones.

I think there was a more freedom with Draper. [...]. I think that is a general trend. I'm sure that Thea herself was less free than Thurston had been. And in general things has gradually got less and less. [...] I think it is very unfortunate but I think people had become much more neat and tidy and be totally worry about wrong notes all the time. And there is, I think a very regrettable trend now for clarinet players to play the Brahms Sonata in a much straighter way than viola players. If you compare the F minor the viola player will really get stuck in, would be a tremendous freedom. A typical clarinet player won't do that. [...] I think maybe the relation between Draper and Thurston reflects that the generational thing. (C. Lawson, comunicación personal, 9 de mayo de 2017, anexo I)

Debido a la baja calidad de las grabaciones es complicado hacernos una idea exacta de la grandeza de su musicalidad y de su sonido. Por ejemplo, esta sensación es audible en la *Sonata n° 2* de Brahms donde se escucha al artista con un sonido plano y sin colores reprimido por la situación. Sin embargo, Julian Farrell, a través de Thea, conocía bien este sonido y expresa: “Very focus sound. Very nice beautiful sound. You don't get that sense of extraordinary bloom of the sound. There was obviously there” (J. Farrell, comunicación personal, 30 de enero de 2015, anexo I). Igualmente, en el capítulo II, las críticas que acompañan la gran mayoría de las grabaciones son extraordinarias en relación al virtuosismo y la musicalidad del clarinetista, que siempre destacan un sonido lleno de colores.

De todas las grabaciones hay dos que hacen justicia de su estilo y donde se aprecia notablemente el sonido que Thurston reproducía. Estas son el *Quinteto* de Bliss de 1935, donde la ejecución es admirable (Pitfield, 2000) y *Fantasy Sonata* de John Ireland de 1948. De esta última existe una grabación con Kendall Taylor el pianista, no editada, de la que Thea se sentía muy orgullosa del resultado final. Ella misma lo expresa de la siguiente manera:

What a lovely surprise! I was never sure that Kendall Taylor had broadcasted with Jack. Amazing what turns up nowadays. He was such a wonderful pianist. Maybe still alive. I know Ireland specially chose him for the first performance at Wigmore. He really understands the rubato + flow but then it was natural to that generation. I think the clarinet sound is really pretty faithful. Thanks again, from Thea. (M. Harris, comunicación personal, 23 de enero de 2015, anexo I)

Es interesante prestar atención a las dos grabaciones que existen de *Fantasy Sonata* por Dutton y Symposium. Las dos especifican claramente el día que se grabaron, pero la de Dutton afirma que la misma fue grabada fuera de antena y Symposium habla de emisiones en directo. Pero si escuchamos las dos grabaciones es complicado encontrarles diferencias musicales. Por ejemplo, en el principio de la obra, en los saltos de intervalos del clarinete se percibe la dificultad de manera exacta en las dos versiones y el uso de rubato del piano es justamente el mismo en ambas. Por otro lado, si se escucha la realizada por Kendall Taylor es totalmente diferente desde principio a fin. Por ello, llegamos a la conclusión de que las versiones de Dutton y Symposium son la misma grabación aunque especifiquen lo contrario.

Finalmente, destacamos la grabación del *Concierto de clarinete op. 80* de Stanford con la BBC Scottish Orchestra, realizada días antes de su trascendental operación de pulmón y considerada la última grabación que se posee del clarinetista y casualmente, del concierto que le vio triunfar. Symposium explica que fue muy probable que Thurston, de alumno, trabajara con el compositor para su puesta en escena en el RCM. Treinta años después de esta imagen en el RCM, los consejos del compositor perduran en la interpretación de Thurston en los que la figura de Mühlfeld fue fundamental para la inspiración del compositor Charles Villiers Stanford (King, 2003, libreto cd).

Durante la segunda mitad del s. XX, Thea King se convierte en la clarinetista que más grabaciones ha realizado sobre música inglesa para clarinete. Desde la muerte de su

marido, Thea se propuso grabar todas las piezas escritas o dedicadas a Thurston para que no cayeran en el olvido. Junto con su amigo Ted Perry, fundador de la discográfica Hyperion, grabó todo el repertorio que ella consideró: “Everything I suggested he took without a murmur although he knew that they weren't commercially viable at all” (Cheeseman, 2001, p. 37). Hoy en día, estas grabaciones son una fuente de referencia para todos los clarinetistas que se proponen abordar un proyecto de estas características.

#### 4.5.8. Ediciones

Las ediciones llevadas a cabo por Thurston enseñan su meticulosidad con el fraseo musical. Colin Bradbury cuenta sorprendido lo extremadamente cargadas que están sus ediciones, en comparación con la pedagogía recibida durante los encuentros de la NYO, donde destacaba entre los profesores por su musicalidad. No obstante, Keith Koons (1998) demuestra, tras un estudio realizado sobre diferentes ediciones del concierto de Mozart, que la edición de Frederick Thurston, publicada por B&H, se sitúa a un nivel medio en indicaciones musicales, de la que señala ciertas ideas novedosas sobre la articulación: “This edition by the British master Frederick Thurston contains some interesting phrasing ideas, but is essentially similar to other basic editions. It may be preferred by those players who like fewer slurs” (p. 39).

Las ediciones encontradas son las siguientes:

- Bach, J. S. *Three Fugues*. Para dos clarinetes y fagot.
- Brahms, J. *Quinteto en si menor, op. 115*. Partitura general y partes. (Liverpool Daily Post, 1942a, p. 2)
- Mozart, W.A. *Quinteto en la mayor*. Partitura general y partes.
- Mozart, W. A. *Two Divertimenti en si bemol mayor para dos clarinetes y fagot*. Partitura general y partes.
- Debussy/Thurston. *The Girl with the Flaxen Hair* para cuarteto combinado de clarinete. B&H.

- Mozart, W.A. *Concierto para clarinete en la mayor*, 1946. B&H,
- Mozart, W.A. Reducción del *Quinteto de clarinete para clarinete en si bemol*. La parte de piano arreglada por Derek Hyde y la de clarinete por Frederick Thurston. Enero de 1977. B&H.
- Bach, C.P.E./Thurston. *Solfeggietto*.

#### **4.5.9. Homenajes**

Julian Farrell decía convencido que parte de los motivos e influencias en la realización de este trabajo había sido la figura de Thea King y su afán de mantener viva la memoria de su marido. Julian no se equivocaba. Aunque Thea no hablaba excesivamente de Thurston en sus clases, la pasión, el respeto y el amor por la música para clarinete de su país y a su profesión eran suficientes para entender que algo había detrás de todo eso. Thea King grabó toda la música escrita para Thurston, realizó continuamente revisiones de sus métodos y libros sobre la pedagogía del clarinete, encargó nuevas obras para continuar con el legado de su marido y transmitió todo su inmenso conocimiento.

Desde 1977 hasta 2000, se celebra en el RCM el Frederick Thurston Memorial Prize. Entre otros galardonados se encuentran Victoria Soames-Samek y Ramon Wodkowsky.

En 2001, el RCM llevó a cabo el aniversario centenario de su nacimiento. Al evento acudieron numerosas personalidades del clarinete, del mundo de la música y de las artes: Michael Bryant, Neil Black, Paul Harvey, Janet Hilton, Georgina Dobrée, Alan Hacker, John Fuest, Julian Farrell, Joy Farrall, John McCaw, Walter Boykens y Milein Cosman, entre otros. Lo más recordado fue la presentación por parte de Colin Bradbury, la exposición de objetos personales de Thurston y las interpretaciones de varios alumnos de las diferentes escuelas, destacando el joven Peter Sparks que deleitó con la *Sonata* de Arnold Bax. Thea King culminaría el acontecimiento tocando al piano las variaciones de cumpleaños feliz escritas por ella misma en 1946 (Harvey, 2001; F. Cantó, comunicación personal, 22 de octubre de 2017).

Thurston traspasó fronteras artísticas y su música llegó a otros artistas del momento como Ernest Howard Shepard, que le dibujó mientras dirigía un seccional de viento madera en la NYO en 1948 (ver anexo II, ilustración 128). También la revista *Vogue* le dedica una página con foto del artista Norman Parkinson en el ejemplar de febrero de 1953 (posiblemente esta se encuentre entre sus últimas fotos, ver ilustración 45). En 1954, el fundador de la Philharmonia Orchestra y amigo de Thurston, Walter Legge dedica las siguientes palabras de despedida:

Frederick "Jack" Thurston- A Tribute [January 1954]

[...]Thurston's playing had two incomparable characteristics: his noble tone, and his exquisitely musical, sensitive phrasing. His was an art at times near to tears and his playing, particularly of slow melodies was elegiac poetry suffused with wounding pathos. Before he joined the Philharmonia Orchestra, Thurston had already enjoyed a career of musical distinction. [...] As soloist in the Mozart Clarinet Concerto and as a chamber music player he had no rival, and as a teacher he had the priceless gift of infecting his pupils with his own selfless devotion to music [...]. (Legge, 1998, pp. 125-126)

NO DISPONIBLE

Ilustración 45: Frederick Thurston, 1953. © Norman Parkinson Ltd (Norman Parkinson, p. web). (De izda. a dcha dos clarinetes del s. XVIII, clarinete B&H '1010' y un Tarogato

Y por último, en 1957, Milein Cosman, dibujante alemana establecida en Inglaterra crea su libro *Musical Sketchbook* donde expone sus dibujos y hace compartir protagonismo a figuras muy reconocidas de la música: Sir John Barbirolli, Igor Stravinsky, Benjamin Britten, Arthur Rubinstein, Aaron Copland, Adrian Boult, Richard Strauss, entre otros. Además de todos ellos, en el mismo homenajea al clarinetista Frederick Thurston con dos páginas de su libro:

When he died so unseasonably the pang in many of us was nearly as sharp as at the loss of Kathleen Ferrier. Like Ferrier's singing, Thurston's clarinet playing, although classical in its control and beauty, had so strongly personal note that many a hearer who had never been nearer to him than the top promenade at the Albert Hall felt somehow linked and friendly with the man.

He was the newest link in a chain of great clarinets stretching back to the venerable Lazarus, of whom Bernard Shaw wrote so affectionately in the 'eighties.

[...] When he breathed a Weber phrase or modelled a Brahms melody, he gave the impression that he lived for these and such composers alone. When, on the other hand, he played in Berg's Chamber Concerto, his ear at cock for all other strands in that incomparable texture, one realized that his musicianship and musical allegiance were without limit.

My praise may seem exaggerated. But I go further. I am prepared to say that Thurston always played in tune. As a clarinetist he thus achieved the unheard-of. (Charles Reid, Cosman, 1957, p. 102) (ilustración 46):

NO DISPONIBLE

Ilustración 46: Frederick Thurston. Milein Cosman. Colección particular Colin Bradbury



#### **4.6. Conclusiones del capítulo**

En el capítulo IV, hemos conocido más profundamente la historia del clarinete en Inglaterra a través de la tradición interpretativa, donde se ha prestado especial atención a la transmisión de conocimientos musicales entre generaciones. Con el estudio de un siglo de historia, entre Lazarus y Thurston, hemos descifrado una serie de cuestiones comunes que se han ido transfiriendo a lo largo de este periodo y que han perdurado en el tiempo: sonido de calidad, control técnico y musicalidad. Las influencias por parte de extranjeros como Mühlfeld y los hermanos Gómez ayudaron a continuar con la herencia recibida y propiciaron el desarrollo técnico del instrumento así como el auge del clarinete entre los compositores y clarinetistas del momento.



## Conclusions

In the first half of the twentieth century, the use of the Boehm System and the appearance of the B&H clarinet model 'pre-war 1010' place the English tradition in a new starting point. Frederick Thurston takes care to continue in this manner despite the changes characteristic of B&H's innovative wide-drilling instruments, which allowed much more flexibility and a great and enveloping sound.

However, after the Second World War, with the production of different models of clarinets, the arrival of new ideas from abroad and the enhancement of the figure of the teacher in the schools of the country, disturb the most innate characteristics of the English tradition. At the same time, the figure of Reginald Kell stands out, contemporary of Thurston and Haydn Draper's student at the RAM. This clarinetist, shy and introverted, influenced by the voice and vibrato of great musicians like Leon Goossens, introduces a very marked vibrato in the focused sound of typical English clarinet. In the 1940s, Kell became a great influence of many clarinetists despite his departure to the US. Its sound is compared to the human voice by the pronounced vibrato, for some very exaggerated. But despite this taste, Reginald Kell demonstrated a musicality worthy of the English tradition admired by the great directors of the time as Toscanini.

From then on, the concept of sound is completely modified and several sound strands begin to appear in the country: the followers of Thurston, those of Kell and those who were nourished by the mastery of both.

With the death of Thurston, the greatest exponent of the traditional English sound descended from Lazarus through Draper, disappears. The students of Thurston, although they absorbed all this tradition, failed to produce the clarinet sound par excellence. Thea King, as has been commented on several occasions, spent the rest of her life, since the death of her husband, looking for that characteristic sound, which she approached but never managed to achieve. Meanwhile, Reginald Kell and other great clarinetists of new generations like Jack Brymer, Gervase de Peyer and Colin Bradbury (students of Thurston) continued in search of this new sonority that was identified as English in the rest of the world. From then on, the new generations will be influenced by this new concept of big and open sound and partly, characterized by. On the other hand, Thea King

and Pamela Weston want to continue to maintain the acquired tradition of Thurston with the introduction of the French instruments Buffet and Selmer in England.

For all these reasons, is there really an English School? When does it start?

Nowadays, the clarinetists directly relate the English school to the vibrato and an open sound. But we have been able to verify, by the historical facts studied previously in chapter IV, that this does not make much sense. Also, many of Kell's followers did not use such a pronounced vibrato, so this practice has not been continued.

Much of the testimonial sources agree on the non-existence of an English clarinet school as such. However, all of them relate the clarinet B&H '1010' with the characteristic English sound: round, very lyrical, vocal and flexible. If we observe these qualities, in one way or another, they have always coincided, each at the time, in the description of the sound quality of the greatest representatives of the clarinet in England: Lazarus, Egerton, Clinton, Draper, Thurston, Reginal Kell, Jack Brymer and Gervase de Peyer. Likewise, all these interpreters have always defended an excellent technical control and a very polished musicality. For these reasons, although still questioning and discussing the existence or not of the English School of the clarinet, it is possible to identify the English tradition through the aforementioned clarinetists, which have always carried a great, cantabile sound, round and free.

At the same time, by the middle of the century, the commissioning of works by renowned artists of wood wind instruments was still a rarity. Thea King expressed: "[Commissioning] wasn't ever the done thing really. Certainly, Thurston never had the money to do that or was never arrogant enough to think that he was important enough to have anything [written for him]. It is noteworthy that Thurston did not commission any of the works (Cheeseman, 2001, p. 7). Thanks to these statements, today it can be seen that Thurston did not pay any composer to write or dedicate a work to him, a matter that is still being discussed today and puts in question the influence of the clarinetist on the English composers.

However, it is thought that the meeting with the renowned clarinetist Benny Goodman (as seen in the section of Malcolm Arnold in Chapter III) was very significant for Thurston since among many of the issues dealt with, the grant of works was one of

them. It is known that Thurston showed considerable interest in it (King and Bradbury, 2001). Therefore, it is not ruled out that Thurston (not for his own prestige), following the example of Goodman, would have considered the subsidy of works for clarinet and thus collaborate with the poor existing English repertoire of this instrument.

On the other hand, it is obvious the continuous promotion of the instrument carried out primarily by Dame Thea King after the death of her husband. Her tenacity and courage, to keep alive the memory of Thurston and in turn the music written and dedicated for him, have managed to reveal numerous works that possibly today would remain in oblivion. Her friendly relationship with contemporary composers, the recording of the majority of great works written for the instrument, the research and the granting of new pieces, have substantially increased the English repertoire for clarinet.

Therefore, I hope that this work will provide lines of research related to the different interpretative styles of the English clarinetists of the second half of the 20th century, and encourage the musical and performative study of the works written for Frederick Thurston and his students, such as Thea King or Gervase de Peyer, so unexplored at present.

Ultimately, Frederick Thurston, of a sublime musical and artistic career, who knew the clarinet repertoire in his country, Europe and the world, decides to give a great part of his life to promoting the clarinet through chamber music and compositions written for clarinet and orchestra. Considered one of the best soloists in the world, he achieved this endeavour, which unfortunately culminated sooner than expected. Finally through this study we demonstrate through all the musical experiences and pedagogical works, the contribution of Frederick Thurston to the clarinet, his interpretative, pedagogical and historical evolution, what makes him the best English clarinetist of his time.

## Conclusiones

En la primera mitad del s. XX, el uso del sistema Boehm y la aparición del clarinete B&H modelo 'pre-war 1010' sitúan a la tradición inglesa en un nuevo punto de partida. Frederick Thurston se ocupa de continuar con estas costumbres a pesar de los cambios característicos en los novedosos instrumentos de perforación ancha de B&H, que posibilitaban mucha más flexibilidad y un sonido envolvente y grandioso.

Sin embargo, después de la II Guerra Mundial, la producción de modelos diferentes de clarinetes, la llegada de nuevas ideas desde el exterior y el realce de la figura del profesor en las escuelas del país perturban las características más innatas de la tradición inglesa. Al mismo tiempo, sobresale la figura de Reginald Kell, coetáneo de Thurston y alumno del RAM de Haydn Draper. Este clarinetista, tímido e introvertido, influenciado por la voz y el vibrato de grandes músicos como Leon Goossens, introduce un vibrato muy marcado en el sonido enfocado de clarinete típico inglés. En la década de los cuarenta, Kell se convierte en un gran influyente de numerosos clarinetistas a pesar de su partida a los EEUU. Su sonido se compara a la voz humana por el pronunciado vibrato, para algunos muy exagerado. Pero a pesar de este gusto, Reginald Kell demostraba una musicalidad digna de la tradición inglesa admirada por los grandes directores del momento como Toscanini.

A partir de entonces, el concepto del sonido cambia por completo y comienzan a surgir varias vertientes sonoras en el país: los seguidores de Thurston, los de Kell y los que se nutrían de la maestría de ambos.

Con la muerte de Thurston desaparece el mayor exponente del sonido tradicional inglés descendiente de Lazarus a través de Draper. Los alumnos de Thurston, aunque absorbieron toda esta tradición, no lograron producir el sonido de clarinete por excelencia. Thea King, como hemos comentado en varias ocasiones, dedicó el resto de su vida, desde la muerte de su marido, buscando ese sonido característico, al cual se acercó pero nunca llegó a conseguir. Mientras tanto, Reginald Kell y otros grandes clarinetistas de nuevas generaciones como Jack Brymer, Gervase de Peyer y Colin Bradbury (alumnos de Thurston) siguieron en la búsqueda de esta nueva sonoridad que fue identificada como inglesa en el resto de mundo. A partir de entonces, las nuevas generaciones se van influenciando de este nuevo concepto de sonido grande y en parte, caracterizado por

abierto. Por otro lado, Thea King y Pamela Weston continúan queriendo mantener la tradición adquirida de Thurston con la entrada en Inglaterra de los instrumentos franceses Buffet y Selmer.

Por todos estos motivos, ¿existe realmente una Escuela inglesa?, ¿cuándo comienza?

Hoy en día, los clarinetistas, relacionan directamente a la escuela inglesa con el vibrato y un sonido abierto. Pero, por lo que hemos podido comprobar con los hechos históricos estudiados anteriormente en el capítulo IV, es que estas comparaciones no tienen mucho sentido, ya que gran parte de los seguidores de Kell no utilizaron un vibrato tan pronunciado y, en general, no se ha continuado con esta práctica.

Gran parte de las fuentes testimoniales coinciden en la no existencia de una escuela del clarinete inglés como tal. No obstante, todas ellas relacionan el clarinete B&H '1010' con el sonido característico inglés: redondo, muy lírico, vocal y flexible. Si observamos estas cualidades, de una forma u otra, siempre han coincidido, cada una en su momento, en la descripción de la calidad sonora de los mayores representantes del clarinete en Inglaterra: Lazarus, Egerton, Clinton, Draper, Thurston, Reginald Kell, Jack Brymer y Gervase de Peyer. Asimismo, todos estos intérpretes siempre han defendido un control técnico excelente y una musicalidad muy pulida. Por estos motivos, aunque todavía se siga cuestionando y discutiendo sobre la existencia o no de la Escuela inglesa del clarinete, sí que es posible identificar la tradición inglesa a través de los clarinetistas mencionados, los cuales han llevado siempre por bandera un sonido grande, *cantabile*, redondo y libre.

Al mismo tiempo, a mediados de siglo, la financiación de obras por parte de artistas de renombre de instrumentos de viento madera resultaba todavía una rareza. Thea King expresaba: “[Commissioning] wasn't ever the done thing really. Certainly, Thurston never had the money to do that or was never arrogant enough to think that he was important enough to have anything [written for him]. It is noteworthy that Thurston did not commission any of the works” (Cheesman, 2001, p. 7). Gracias a estas declaraciones, hoy en día constatamos que Thurston no pagó a ningún compositor para que le escribiera o le dedicara una obra, asunto que se sigue discutiendo en la actualidad y pone en cuestión la influencia del clarinetista en los compositores ingleses.

Sin embargo, el encuentro con el clarinetista de renombre Benny Goodman (como se aprecia en el epígrafe de Malcolm Arnold en el capítulo III) fue muy significativo para Thurston ya que entre muchas de las cuestiones tratadas, la subvención de obras fue una de ellas. Según Thea King (2001), Thurston mostró bastante interés por ello. Por lo tanto, no descartamos que Thurston (no por prestigio propio), siguiendo el ejemplo de Goodman, se hubiera planteado la subvención de obras para clarinete y así colaborar con el pobre repertorio inglés existente de este instrumento.

Por otro lado, es evidente el relevo promocional del instrumento llevado a cabo prioritariamente por Dame Thea King tras la muerte de su marido. Su tesón y coraje para mantener viva la memoria de Thurston y a su vez la música escrita y dedicada para él, han logrado hacer relucir numerosas obras que posiblemente hoy permanecerían en el olvido. Su relación de amistad con los compositores contemporáneos, la grabación de la mayoría de obras del momento escritas para el instrumento, el estudio de las mismas y la financiación de nuevas piezas, han hecho crecer substancialmente el repertorio inglés para clarinete.

Por consiguiente, esperamos que este trabajo proporcione líneas de investigación relacionadas con los diferentes estilos interpretativos de los clarinetistas ingleses de la segunda mitad del s. XX y anime al estudio musical y performativo de las obras escritas para Frederick Thurston y sus alumnos, como Thea King o Gervase de Peyer, tan desconocidas en la actualidad.

En definitiva, Frederick Thurston, de trayectoria musical y artística sublime, conecedor del repertorio para clarinete existente en su país, en parte de Europa y del mundo, decide brindar gran parte de su vida a promover el clarinete a través de la música de cámara y la música escrita para clarinete y orquesta. Considerado uno de los mejores solistas del mundo, consiguió este empeño, que desgraciadamente culminó más pronto de lo esperado. Por todo ello, con este estudio demostramos, a través de todas las experiencias musicales y trabajos pedagógicos, la contribución de Frederick Thurston al clarinete y a su evolución interpretativa, pedagógica e histórica, lo que le convierte en el mejor clarinetista inglés de su tiempo.







## **Bibliografía**

- Amis, J. (1953). British Orchestral Soloist. *Vogue Britannica*, February, 77-81.
- Anderson, J. (1982). New Music reviews. *The Clarinet*, 10 (1), p. 55.
- Anderson, R. (1981). Review. *The Musical Times*, 122 (1656), p. 113
- Baines, A. (1991). *Woodwind Instruments & Their History*. Estados Unidos: Dover.
- Banfield, S. (1997). *Gerald Finzi: An English Composer*. Londres: Faber and Faber.
- BBC. The BBC Story: 1920s. Recuperado 9 octubre 2016 de <http://downloads.bbc.co.uk/historyofthebbc/1920s.pdf>
- Bellomy, C. M. (2004) *The Clarinet chamber music of Phyllis Tate* (Tesis Doctoral). Universidad de Iowa, Estados Unidos
- Benade, A. H. (1990). *Fundamentals of Musical Acoustics*. Estados Unidos: Dover.
- Bliss, A. (1989). *As I remember*. Gran Bretaña: Thames Publishing.
- Blyth, A. (1976). Gervase de Peyer. *The Clarinet*, 3 (2), p. 15.
- Blom, E. (1947). *Music in England*. Gran Bretaña: Pelican Books.
- Boult, A. (1958). Tributes to Vaughan Williams. *The Musical Times*, 99 (1388), p. 536.
- (1974). *My Own Trumpet*. Londres: Hamish Hamilton Ltd.
- Brand, J. M. (2012). *From Design to Decline: Boosey & Hawkes and Clarinet Manufacturing in Britain, 1879-1986* (Tesis Doctoral). Universidad de Londres, Inglaterra.
- Briggs, A. (1995). *The History of Broadcasting in the United Kingdom: The Birth of Broadcasting 1896-1927, vol. 1*. Gran Bretaña: Oxford University Press
- Britz, J. M. (2004). *A systematic approach to five clarinet fundamentals as utilized in Rose's Forty Etudes* (Tesis Doctoral). Universidad de Texas, Estados Unidos.

- Bryant, M. (1984). Record Reviews. *The Clarinet*, 11 (2), pp. 54-55.
- (1994). Frederick Thurston. Libreto en *The Clarinet: Historical Recordings, volume II*. [CD] Clarinet Classics CC0010, 1994.
  - (2001). Gerald Finzi's Five Bagatelles. *Clarinet & Saxophone*, 26 (3), pp. 18-19.
- Brymer, J. (1979). *From where I sit*. Gran Bretaña: Cassell.
- (1987). *In the Orchestra*. Gran Bretaña: Hutchinson.
  - (1990). *Clarinet*. Yehudi Menuhin Music Guides. Londres: Kahn & Averill.
- Burton-Page, P. (1994). *Philharmonic Concerto: the Life and Music of Sir Malcolm Arnold*. Gran Bretaña: Methuen.
- Campbell, D. (2000a). Finzi's Clarinet Works. *Clarinet & Saxophone*, 25 (4), pp. 8-9.
- Campbell, D. (2000b). Jack Brymer O.B.E. In Conversation with David Campbell. *The Clarinet*, 27 (2), pp. 62-65.
- Campbell, S. S. (1952). Music. *The Musical Times*, 93 (1307), p. 17.
- Chiantore, L., Domínguez, A. y Martínez, S. (2016). *Escribir sobre música*. Barcelona: Musikeonbooks.
- Calvo, V., y Labrador, F. (Eds.). (2011). *In\_Des\_Ar: Investigar desde el Arte*. Madrid: Dykinson.
- Carbonell Sebarroja, J. (2016). *Pedagogías del siglo XXI: Alternativas para la innovación educativa*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Carse, A. (1964). *The History of Orchestration*. Estados Unidos: Dover.
- Centeno Osorio, J. L. (2016). *La música de Ligeti y Penderecki en 2001: Una Odisea del Espacio y El Resplandor de Stanley Kubrick* (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid, España.

- Cheeseman, A. L. (2001). *Thea King and Pamela Weston: The English Clarinet Playing Tradition of the Twentieth Century* (Tesis Doctoral). Universidad del Estado de Michigan.
- Collier, J. L. (1989). *Benny Goodman and the Swing Era*. Nueva York: Oxford University Press.
- Correa, S., Campos, H., Carvajal, A. y Rivas, K. (2013, junio 1). Investigación cualitativa. Tipo Fenomenológica [Entrada blog]. Recuperado de: <http://hilanasuskys.blogspot.com.es/2013/06/investigacion-cualitativa-tipo.html>
- Cole, H. (1989). *Malcolm Arnold: An Introduction to his Music*. Gran Bretaña: Faber and Faber.
- Cosman, M. (1957). *Musical Sketchbook*. Oxford: Bruno Cassirer.
- Cox, D. (1980). *The Henry Wood Proms*. Londres: British Broadcast Corporation.
- Craggs, S. R. (1988). *Arthur Bliss: A Bio-Bibliography*. Westport, USA: Greenwood Press Inc.
- Craggs, S. R. (1993). *John Ireland: A Catalogue, Discography and Bibliography*. Oxford: Oxford University Press
- (1996). *Arthur Bliss: A Source Book*. Brookfield, USA: Scholar Press.
  - (1998). *Malcolm Arnold: A Bio-Bibliography*. USA: Greenwood Publishing Group.
- Crisell, A. (2002). *An Introductory History of British Broadcasting*. Gran Bretaña: Routledge.
- Cooke, P. A. & Maw, D. (2013). *The Music of Herbert Howells*. Woodbridge, Gran Bretaña: The Boydell Press.
- Cummins, M. L. (2012). *Performance Practice of the Brahms Clarinet Quintet, op. 115*. (Trabajo Fin de Master). Bob Cole Conservatory of Music, Universidad del Estado de California, Long Beach, Estados Unidos.

- Cuper, P. (2000), Louis Cahuzac: the 20<sup>th</sup> – Century French Clarinetist. *The Clarinet*, 28, (1), pp. 46-51.
- Curtis, L. (2002). Clarinet and Viola Featured in Rebecca Clarke's 1941 Duet. *The Clarinet*, 29 (2), pp. 88-89.
- (2004). *A Rebecca Clarke Reader*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- De Peyer, G. (2001). Frederick Thurston's premières & other performances. En King, T. y Bradbury, C. (Eds), *Frederick Thurston 1901-53: A Centenary Celebration*. Londres, Gran Bretaña: Clarinet and Saxophone Society of Great Britain.
- Del Canto, E. (2012). Investigación y Métodos Cualitativos: un abordaje teórico desde un nuevo paradigma. *Revista Ciencias de la Educación*, 22 (40), pp. 181-199.  
Recuperado de: <http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/n40/art09.pdf>
- Denman, J. (1980). Denmania. *The Clarinet*, 7 (4), pp. 22-24.
- (1981). Denmania. *The Clarinet*, 8 (3), pp. 44-45.
- Dressler, J.C. (1997). *Gerald Finzi: A Bio-Bibliography*. Westport, USA: Greenwood Press.
- (2004). *Alan Rawsthorne: A Bio-Bibliography*. Estados Unidos: Greenwood Press.
- Díaz, M. y Giráldez, A. (Ed.). (2013). *Investigación cualitativa en educación musical*. Barcelona: Graó.
- Díaz Soto, R. (2012). *El compositor Valentín Ruiz López* (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo, España.
- Dibble, J. (2002). *Charles Villiers Stanford: man and musician*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- Dobrée, Georgina. (1995). Master Class: Concerto for Clarinet & Strings, op. 31, Gerald Finzi. *The Clarinet*, 22 (2), p. 6.

- Doctor, J. R. (2000). *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922-1936: Shaping a Nation's Tastes*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.
- Dunbar, R. (1939). *Treatise on the Clarinet (Boehm System)*. Inglaterra: John E. Dallas & Sons LTD.
- Dykema, D. (2000). Basic Repertoire – The Brahms Sonatas: A Pianist's Perspective. *The Clarinet*, 27 (2), pp. 19-22.
- Dyment, C. (2012). *Toscanini in Britain*. Woodbridge, Gran Bretaña: The Boydell Press.
- Eco, U. (2010). *Cómo se hace una tesis*. España: Gedisa
- Elkin, R. (1944). *Queen's Hall: 1893-1941*. Londres: Rider & Co.
- Ellsworth, J. (2011). *Clarinet music by British composers, 1800-1914: A repertorial survey* (Tesis Doctoral). Universidad del Estado de Ohio, Estados Unidos.
- Fennell, D. L. (1988). *The Clarinet Music of Charles Villiers Stanford* (Tesis Doctoral). Universidad de Texas, Estados Unidos
- Fernández Cobo, C. J. (2010). *La Metodología Europea de clarinete anterior al Método Completo de Antonio Romero: Influencias y Aportaciones del autor a la misma* (Tesis Doctoral). Universidad autónoma de Madrid, España.
- Fernández Vicedo, F. J. (2010). *El clarinete en España: Historia y Repertorio hasta el siglo XX* (Tesis Doctoral). Universidad de Granada, España.
- Ferguson, H. (1957). Gerald Finzi (1901-1956). *Music & Letters*, 38, pp. 130-135.
- Ferguson, H. y Hurd, M. (Eds). (2001). *Letters of Gerald Finzi and Howard Ferguson*. Gran Bretaña. The Boydell Press
- Field, C. E. (2001). Avrahm Galper: 80<sup>th</sup> Birthday Tribute. *The Clarinet*, 28 (4), pp. 72-75.
- Fogle, E. A. (1979). Georgina Dobrée – A Profile. *The Clarinet*, 6 (4), pp. 14-15.

- Foreman, L. (Ed). (2011). *The John Ireland Companion*. Gran Bretaña: The Boydell Press.
- Frank, A. (1951). Colección particular de Colin Bradbury
- Fuller, S. (2015). *Women Composers during the British musical renaissance, 1880-1918*. (Tesis Doctoral. King's College, Londres, Inglaterra. Recuperado de <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>)
- García Girón, E. I. (2005). *Julio Casares Sánchez. Biografía social cultural y política de un hombre público* (Tesis Doctoral). Universidad de Granada, España.
- Graß, T. y Demus Dietrich. (2017). Musik-Katalog für Bassethorn und Bassettklarinetten. Recuperado de [http://bassetti-paletti.de/Katalog\\_Bassetthornliteratur2017\\_3\\_17.pdf](http://bassetti-paletti.de/Katalog_Bassetthornliteratur2017_3_17.pdf)
- Gilbert, R. (1936). Quarterly Record-List. Bliss, Arthur. *The Musical Quarterly*, 22, (1), p. 126.
- Gillespie, J. (1985). An interview with Colin Bradbury. *The Clarinet*, 12 (2), pp. 10-12.
- González Monteagudo, J. (1996). Las Historias de Vida. Aspectos Históricos, Teóricos y Epistemológicos. *Cuestiones pedagógicas*, 12, (30), 223-242. Recuperado de: [http://institucional.us.es/revistas/cuestiones/12/art\\_17.pdf](http://institucional.us.es/revistas/cuestiones/12/art_17.pdf), 9/11/2017.
- Goddard, S. (1926). Gramophone Records for the Quartet. *Music & Letters*, 7, (4), p. 389.
- (1929). Gramophone Records. Instrumental. *Music & Letters*, 10, (2), p. 218.
  - (1936a). Bliss's Piano Concerto. *The Musical Times*, 103 (1437), pp. 761-762.
  - (1936b). Gramophone Records. Chamber Music. *Music & Letters*, 17 (1), pp. 91-92.
  - (1937). Gramophone Records: Chamber Music. *Music and Letters*, 18 (4), p. 444.
  - (1948). Games without fun, s.p.
- Gradenwitz, P. (1949). The Stamitz Family: Some Errors, Omissions, and Falsifications Corrected. *Notes, Second Series*, 7 (1), pp. 54-64.



Halfpenny, E. (1977). The Boehm Clarinet in England. *The Galpin Society Journal*, 30, pp. 2-7.

Harris, P. (2001). Letter from the U.K. *The Clarinet*, 28 (3), p. 32.

- (2002a). Letter from the U.K. Buried Treasure. *The Clarinet*, 29 (2), pp. 38-40
- (2002b). Letter from the U.K. A Trip through Time. *The Clarinet*, 29 (3), pp. 34-35.
- (2003). Letter from the U.K. Summer, Songs and A Glass of Champagne. *The Clarinet*, 31 (1), pp. 33.
- (2005a). Letter From the U.K. Elegance and Sophistication – The Hidden English Repertoir. *The Clarinet*, 33 (1), p. 28.
- (2005b). Letter from the U.K.: Elegance and Sophistication – The Hidden English Repertoire. *The Clarinet*, 33 (1), p. 28.
- (2007). Letter from the U.K.: Do you duet? A look at three for two. *The Clarinet*, 34 (4), p. 20.
- (2009). Letter from the U.K. A Forgotten Partnership. *The Clarinet*, 36 (3), pp. 20-21.
- (2011). Letter from the U.K. Lazarus, Thurston, Blackpool and the Eldorado Ice Cream Company. *The Clarinet*, 39 (1), pp. 20-21.
- (2013). Letter from the U.K.: “You´ve done it, me Bhoy!” *The Clarinet*, 40 (3), p. 28.
- (2015). Letter from the U.K.: A Rather Special British Quintet. *The Clarinet*, 42 (3), p. 23.

Harvey, P. (1978). Frederick Thurston, Clarinet Technique (Third Edition). *The Clarinet*, 5 (3), p. 25.

- (1996). Sonatina for Clarinet and Piano by Malcolm Arnold. *The Clarinet* 24 (1), pp. 6-9.
- (2001). The Frederick Thurston (1901-1953) Centenary Celebration. *The Clarinet*, 29 (1), p. 34-35.

- Hazelwood, N. (1992). *The Effects of English Clarinet Playing Created by the Rift in Styles between Kell and Thurston* (Tesis Doctoral). Welsh College of Music and Drama, Cardiff, Gales.
- Hennessy, B. (2005). *The Emergence of Broadcasting in Britain*. Gran Bretaña: Southerleigh.
- Henríquez Orrego, A. (2009). *José Francisco Vergara: Perfil biográfico, acción pública y lógica del discurso liberal* (Tesis Doctoral). Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
- Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. Gran Bretaña: Yale University Press.
- Howell, J. (2016). *Boosey & Hawkes: The Rise and Fall of a Wind Instrument Manufacturing Empire* (vol. 1) (Tesis Doctoral). Universidad de Londres, Inglaterra.
- Hughes, R. (1952). The Haydn Orchestra. *The Musical Times*, 93 (1313), pp. 299-301.
- Hurd, M. (2008). Benny Goodman the Classical Clarinetist Part 2. *The Clarinet*, 35 (4), pp. 46-50.
- Ireland, J. Trust (2010). John Ireland, Peter Pears and Benjamin Britten at the Wigmore Hall. Libreto en *John Ireland Plays John Ireland*. Broadcast and Concert Performances [CD]. Austria: Dutton.
- Jacobs, A. (1952). The London Baroque Ensemble. *The Musical Times*, 93 (1315), pp. 395-398.
- Jacob, G. (2001). Gordon Jacob – Quintet for Clarinet and Strings. Libreto en *Frederick Thurston (1901-1953): Centenary Tribute* [CD]. England: Clarinet Classics CC0037, pp. 21-22.
- Jackson, P.R.W. (2003). *The Life and Music of Sir Malcolm Arnold: The Brilliant and the Dark*. Inglaterra: Ashgate Publishing.
- Johnson, K. (2002). Clarinet Etude Books for the College Undergraduate. *The Clarinet*, 29 (3), pp. 46-49.

- Jungerman, M. (1981). New Music Reviews. *The Clarinet*, 8 (2), p. 53.
- Keener, A. (1983). Bax, Bliss, Vaughan Williams. Libreto en *Bax, Bliss, Vaughan Williams*. Janet Hilton [CD]. England: Chandos Records.
- Kennedy, M. (1987). *Adrian Boult*. Londres: Hamish Hamilton Ltd.
- Kenyon, N. (1981). *The BBC Symphony Orchestra The first fifty years 1930-1980*. Londres: British Broadcast Corporation.
- King, T. y Bradbury, C. (Eds). (2001). *Frederick Thurston 1901-53: A Centenary Celebration*. Londres, Gran Bretaña: Clarinet and Saxophone Society of Great Britain.
- King, T. (1982). The Legacies of Two English Clarinetist: Frederick Thurston and Reginald Kell. *ClariNetwork*, 1 (4), pp. 5-9.
- (2001b). A personal Note. Libreto en *Frederick Thurston (1901-1953): Centenary Tribute* [CD]. London: Clarinet Classics CC0037, p. 23.
  - (2003). Frederick John “Jack” Thurston (1901-1953). Libreto en *Frederick Thurston (1901-1953): Archive Recording of Live Performances 1948 & 1952* [CD] England: Symposium 1259, 2003.
- Kroll, O. (1965). *The Clarinet*. Gran Bretaña: Batsford.
- Koons, K. (1998). A Guide to Published Editions of Mozart’s Clarinet Concerto, KV 622, for Clarinet and Piano. *The Clarinet*, 25 (3), pp. 34-43.
- Langley, A. M. (2012). *The Music written for Thea King: with emphasis on the mini concerto by Gordon Jacob and the clarinet quintet by Benjamin Frankel* (Tesis Doctoral). Universidad de Memphis. Estados Unidos
- Lawson, C. (Ed.). (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.
- (1998). *Brahms Clarinet Quintet*. Gran Bretaña. Cambridge University Press.

- (2003a). 100 Years of British Clarinet Repertory. Libro en 100 Years of the Simple-System Clarinet. Colin Lawson (clarinet): Francis Pott (piano) [CD]. Londres: Clarinet Classics CC0044.
- (Ed). (2003b). *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.
- (2011). The British clarinet school: Legacy and legend. *International Symposium on Performance Science*. Recuperado de: <http://www.performancescience.org/ISPS2011/Proceedings/Rows/083Lawson.pdf>

Lazarus, H. (1881). *New and Modern Method for the Albert and Boehm System Clarinet by Berr, Muller and Neerman, Approved, revised and corrected with additions by Henry Lazarus*. Londres: J.R. Lafleur & Son.

Lee, K. (2004). *An analysis and comparison of the clarinet and viola versions of the Two sonatas for clarinet (or viola) and piano op. 120 by Johannes Brahms* (Tesis Doctoral). Universidad de Cincinnati. Estados Unidos

Legge, W. (1998). *Walter Legge Words and Music*. Londres: Gerald Duckworth.

Leishman, M. (2006). *My Father – Reith of the BBC*. Edimburgo: Saint Andrew Press.

López-Cano, R., San Cristobal Opaza, U. (2014). *Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. México: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México. Recuperado de: <http://www.esmuc.cat/spa/La-Escuela/Servicios/Biblioteca/Publicaciones/Libros/Investigacion-artistica-en-musica-problemas-experiencias-y-propuestas>

Loomis, J. (1984). Records Reviews. *The Clarinet*, 11 (2), pp. 55-56.

- (1986). Recording Reviews. *The Clarinet*, 13 (2), pp. 52-53.

Lucas, J. (2008). *Thomas Beecham: An Obsession with Music*. Woodbridge, Gran Bretaña: The Boydell Press

Ludewig-Verdehr, E. y Raines, J. (1981a), Music for clarinet by women composers – part I: A Listing of works ranging from unaccompanied clarinet to large ensemble works using clarinet. *The Clarinet*, 8 (2), pp. 12-19.

- (1981b). Music for clarinet by women composers – part II: A Listing of works ranging from unaccompanied clarinet to large ensemble works using clarinet. *The Clarinet*, 8 (3), pp. 26-31, 34-36.

Lutyens, E. (1972). *A Goldfish Bowl*. Londres: Cassell & Company Ltd.

MacDowell, R. y Guy, L. (2015). Mouthpiece Madness – Part VI. An Interview with Ramon Wodkowski. *The Clarinet*, 42 (2), pp. 72-75.

Marrington, M. (2005). Denis ApIvor and His Contributions to British Opera and Ballet. *The Musical Times*, 146 (1891), pp. 85-96.

McCabe, J. (1999). *Alan Rawsthorne: Portrait of a Composer*. Estados Unidos: Oxford University Press.

McNaught, W. (1933). London Concerts. Bliss's Clarinet Quintet. *The Musical Times*, 74 (1081), p. 270.

- (1936). Gramophone Notes. Bliss's Clarinet Quintet. *The Musical Times*, 77 (1118), pp. 325-326.
- (1937a). Gramophone Notes. Decca. *The Musical Times*, 78, (1128), p. 130.
- (1937b). Gramophone Notes. *The Musical Times*, 78 (1135), pp. 797-798.
- (1952). Review. *The Musical Times*, 93 (1310), p. 165.

McVeagh, D. (2005). *Gerald Finzi: His Life and Music*. Woodbridge, Gran Bretaña: The Boydell Press.

Mathias, R. (2012). *Lutyens, Maconchy, Williams and Twentieth-Century British Music: A Blest Trio of Sirens*. Nueva York: Ashgate Publishing.

Maxey, L. (1985). The Copland Clarinet Concerto. *The Clarinet*, 12 (4), pp. 28-32.

Mazzeo, R. (1981). *The Clarinet. Excellence and Artistry*. California: Alfred Publishing.

- (1982). Records Reviews. *The Clarinet*, 9 (3), p. 46.
- Miller, P. (1937). Quarterly Record-List. *The Musical Quarterly*, 23 (4), p. 544.
- (1938). Quarterly Record-List. *The Musical Quarterly*, 24 (2), p. 235.
  - (1939). Quarterly Record-List. *The Musical Quarterly*, 25 (4), p. 528.
- Morris, G. (2001). Thurston – The colleague. En King, T. y Bradbury, C. (Eds), *Frederick Thurston 1901-53: A Centenary Celebration* (pp.12-15). Londres, Gran Bretaña: Clarinet and Saxophone Society of Great Britain.
- Murillo, F. J. y Martínez-Garrido, C. (2010). *Investigación Etnográfica*. 6/11/2017.  
Recuperado de:  
[https://www.uam.es/personal\\_pdi/stmaria/jmurillo/.../I\\_Etnografica\\_Trabajo.pdf](https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/.../I_Etnografica_Trabajo.pdf)
- Murphy, K. (2016). *Behind the Wireless: A History of Early Women at the BBC*. Gran Bretaña: Palgrave Macmillan.
- Nettel, R. (1946). *The Orchestra in England: A Social History*. Gran Bretaña: Jonathan Cape, Alden Press.
- Nichols, W. (2001a). Audio Notes. *The Clarinet*. 29 (1), pp. 16-18.
- (2001b). Audio Notes. *The Clarinet*. 28, (4), p. 16.
  - (2006). Audio Notes. *The Clarinet*. 34, (1), pp. 20-22.
- Novak-Murrow, J. (1999). *The Clarinet*, 26, (4), pp. 60-65.
- O'Loughlin, N. (1966). Wind Music. *The Musical Times*, 107 (1483), p. 799
- Palmer, C. (1978). *Herbert Howells: A study*. Gran Bretaña: Novello & Co Ltd.
- Pastor García, V. (2010). *El Clarinete: Acústica, Historia y Práctica*. Valencia: Rivera Editores.

- Palacios Sanz, J. I. (2005). La Universidad y la Investigación Musical: de la Teoría a la Praxis. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 52, 123-158.  
Rescatado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1343177>
- Pearson, I. E. (2001). Thea King and Pamela Weston: A Tribute: Part II. *The Clarinet*. 29 (1), pp. 66-69.
- Pérez Ruano, F. (2017). *El Maestro Odón Alonso y la Música de su tiempo* (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Pérez Arroyo, R. (2012). *La práctica artística como investigación: Propuestas metodológicas*. Madrid: Editorial Alpuerto
- Pettitt, S. (1985). *Philharmonia Orchestra: A Record of Achievement 1945-1985*. Londres: Robert Hale.
- Pierce, J. (1994). Pierce's Potpourri. *The Clarinet*, 21 (4), pp. 10-11.
- Pimlott Baker, A. (2011). Thurston, Frederick John (1901–1953). *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press. Recuperado 12 de marzo de 2016 de <http://www.oxforddnb.com/view/article/67723>
- Pino, D. (1998). *The Clarinet and Clarinet Playing*. Estados Unidos: Dover.
- Pitfield, S. S. (2000). *British music for clarinet and piano 1880 to 1945: Repertory and performance practice* (Tesis Doctoral). Universidad de Sheffield, Inglaterra.
- (2002). Clarinet and Piano Music – Performance Practice: 1880 to 1945. *The Clarinet*, 29 (3), p. 54-59.
- Playfair, J. H. L. y Gibson, L. (2000). Claranalysis. *The Clarinet*, 27 (2), p. 16.
- Potter, T. (2005). Libreto en *Frederick Thurston. Griller Quartet: Brahms. Bliss* [CD] England: Testament.
- Pretto, A. (2011). Analizar las historias de vida: reflexiones metodológicas y epistemológicas. *Tabula Rasa*, 15, 171-194. Rescatado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n15/n15a10.pdf>

- Pound, R. (1969). *Sir Henry Wood*. Londres: Cassell & Company Ltd.
- Puddy, K. y Shackleton, N. (1990). Charles Draper and English Clarinets. *The Clarinet*, 17 (4), pp. 20-22.
- Radford, Robert. (1933). Miscellaneous. *The Musical Times*, 74 (1082), p. 370.
- Rees, C. B. (1948). Personality Corner. *Penguin Music Magazine*, VI, 63-65.
- Rendall, F. G. (1941-1942). A short Account of the Clarinet in England during the Eighteenth and Nineteenth Centuries. *Proceeding of the Musical Association*, 68<sup>th</sup> Sess., pp. 55-86.
- (1957). *The Clarinet. Some Notes upon its History and Construction*. Londres: Ernest Benn Limited.
- Rice, A. (1974). The History and Literature of the Chalumeau and the Two Keyed Clarinet. *The Clarinet*, 1 (4), pp. 11-20.
- (2017). *Notes for Clarinetists: A Guide to the Repertoire*. Nueva York: Oxford University Press.
- Richards, F. (2000). *The Music of John Ireland*. Inglaterra: Ashgate Publishing.
- Robertson, A. (Ed.) (1957). Chamber Music. Gran Bretaña: Pelican Book, The Whitefriars Press
- Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J. y García Jiménez, E. (1999). “La entrevista” en Metodología de la investigación educativa. Aljibe, 167-184. Recuperado en: <https://iessb.files.wordpress.com/2015/03/rodriguez-y-otros-1999-la-entrevista.pdf>
- Rodríguez-Quiles y García, J. A. (2000). Investigación Cualitativa en Educación Musical: un nuevo reto en el contexto educativo español. *LEEME*, 5, 1-6. Recuperado de: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/rodriguezja00.pdf>
- Rupprecht, P. (2015). *British Musical Modernism: The Manchester Group and their Contemporaries*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.



- Rye, M. (1998). *Air and Variations*. Libreto en *William Lloyd Webber*. *Piano music, chamber music and songs* [CD]. Inglaterra: Hyperion.
- Salmond, F. (1952). Music in the Provinces. *The Musical Times*, 93 (1310), p. 181.
- Sanz Hernández, A. (2005). El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales. *Asclepio*, LVII, (1), 99-115. DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2005.v57.i1.32>
- Sclater, J., (2001). Reginald Kell – Clarinetists without a Country. *The Clarinet*, 28 (2), pp. 58-63.
- Scholes, P. A. (1947). *The Mirror of Music: 1844-1944: A Century of Musical Life in Britain as reflected in the pages of the Musical Times* (volume I). Gran Bretaña: Novello & Company Limited y Oxford University Press.
- Schwarzkopf, E. (1988). *On and Off the Record: A Memoir of Walter Legge*. Londres: Faber and Faber Limited.
- Searle, M. V. (1979). *John Ireland: The Man and his Music*. Kent: Midas Books.
- Shore, B. (1938). *The Orchestra Speaks*. Londres: Longmans, Green and Co. Ltd.
- S. A. (1869). Miscellaneous Intelligence. Miss Agnes Zimmermann. *The Musical Times and Singing Circular*, 14 (318), pp. 178-179.
- S.A. (1875). *The Musical Times and Singing Class Circular*, 16 (383), p. 744
- S. A. (1881). Miscellaneous Concerts, Intelligence, &c. Miss Marie Newson. *The Musical Times and Singing Circular*, 22 (446), p. 636.
- S.A. (1881b). *The Musical Times and Singing Class Circular*, 22 (461), p. 370.
- S.A. (1882). *The Musical Times and Singing Class Circular*, 23 (469), p. 140.
- S.A. (1883). *The Musical Times and Singing Class Circular*, 24 (484), p. 309.
- S. A. (1884). Miscellaneous Concerts, Intelligence, &c. Obituary. *The Musical Times and Singing Circular*, 25 (494), p. 219.

- S.A. (1885). *The Musical Times and Singing Class Circular*, 26 (503), p. 24.
- S.A. (1886). *The Musical Times and Singing Class Circular*, 27 (515), p. 82.
- S.A. (1888a). *The Musical Times and Singing Class Circular*, 29 (539), p. 52.
- S.A. (1888b). Mr. Charles Wade's Chamber Concerts. *The Musical Times*, 29 (542), p. 219.
- S. A. (1892a). Mr. Henry Lazarus's Farewell Concert. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 33 (593), p. 411.
- S.A. (1892b). Royal College of Music. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 33 (598), p. 729.
- S.A. (1893). *The Musical Times and Singing Class Circular*, 34 (610), p. 730.
- S.A. (1894a). *The Musical Times and Singing Class Circular*, 35 (611), p. 46.
- S.A. (1894b). The Royal College of Music. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 35 (612), p. 100.
- S. A. (1895a). Obituary: Henry Lazarus. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 36, (626), p. 261.
- S.A. (1895b). *The Musical Times*, 36 (630), p. 527
- S. A. (1895c). Promenade Concerts. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 36 (633), pp. 744-745.
- S. A. (1896a). Royal Academy of Music. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 37 (638), pp. 241-242.
- S.A. (1896b). *The Musical Times*, 37 (646), p. 809.
- S.A. (1897). *The Musical Times*, 38 (675), p. 748.
- S.A. (1898a). British Chamber Concerts. *The Musical Times*, 39 (659), p. 27.
- S.A. (1898b). *The Musical Times*, 39 (661), p. 172.

- S.A. (1898c). *The Musical Times*, 39 (662), p. 249.
- S.A. (1898d). *The Musical Times*, 39 (668), p. 680.
- S.A. (1898e). Promenade Concerts. *The Musical Times*, 39 (669), pp. 733-734.
- S.A. (1899a). New Music for Wind Instruments. *The Musical Times*, 40 (675), p. 313.
- S. A. (1899b). Promenade Concerts. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 40 (681), pp. 757.
- S.A. (1900). *The Musical Times*, 41 (691), p. 591.
- S.A. (1901). Music in Birmingham, 42 (698), p. 257.
- S.A. (1905). *The Musical Times*, 46 (754), p. 815.
- S.A. (1906). *The Musical Times*, 47 (757), p. 190.
- S.A. (1908). Music in Oxford. *The Musical Times*, 49 (785), p. 417.
- S.A. (1910). Other recitals. *The Musical Times*, 51 (806), p. 243.
- S.A. (1911). *The Musical Times*, 52 (826), p. 806.
- S.A. (1913a). *The Musical Times*, 54 (841), p. 176.
- S. A. (1913b). London Concerts. *The Musical Times*, 54 (849), p. 747.
- S.A. (1914). *The Musical Times*, 55 (857), p. 472.
- S.A. (1915). *The Musical Times*, 56 (872), p. 621.
- S. A. (1916). The Clarinet and Its Music. *The Musical Times*, 57 (880), p. 296.
- S.A. (1920a). *The Musical Times*, 61 (925), pp. 196-197.
- S.A. (1920b). *The Musical Times*, 61 (933), p. 749.
- S.A. (1920c). *The Musical Times*, 61 (948), p. 129.

- S. A. (1922). Royal College of Music. *The Musical Times*, 63 (950), pp. 270-271.
- S. A. (1926a). Discus. National Gramophonic Society. *The Musical Times*, 63 (1001), p. 631
- S. A. (1926b). London Concerts. Queen's Hall Symphony Concerts. *The Musical Times*, 67 (998), p. 345.
- S.A. (1926c). Music in Wales. *The Musical Times*, 67 (999), p. 457.
- S.A. (1926c). National Gramophonic Society. *The Musical Times*, 67 (1004), p. 919.
- S.A. (1927). Wellington. *The Musical Times*, 68 (1011), pp. 452-453.
- S.A. (1929a). *The Musical Times*, 70 (1034), p. 327
- S.A. (1929b). *The Musical Times*, 70 (1035), p. 424.
- S. A. (1930). London Concerts. Gerald Cooper Concert. *The Musical Times*, 71 (1047), p. 453.
- S. A. (1933). Occasional Notes. *The Musical Times*, 74 (1080), p. 136.
- S. A. (1934a). London Concerts: Chamber Music of the Month. *The Musical Times*, 75 (1091), p. 73.
- S.A. (1934b). Trinity College of Music. *The Musical Times*, 75 (1096), p. 544
- S. A. (1936a). Back Matter. Arthur Bliss. *The Musical Times*, 77 (1116), p. 190
- S. A. (1936b). London Concerts. Chamber Music of the Month. *The Musical Times*, 77, (1119), pp. 455-456.
- S. A. (1937a). London Concerts: Arnold Bax. *The Musical Times*, 78 (1127), pp. 68-69.
- S. A. (1937b). London Concerts: Lemare Concert. *The Musical Times*, 78 (1129), p. 266.
- S. A. (1938). London Concerts. Contemporary Music Centre. *The Musical Times*, 79 (1139), pp. 58-59.

- S. A. (1939). New Publications. Thurston, Frederick and Frank, Alan. The Clarinet. *Tempo*, 4, p. 12.
- S. A. (1940a). Music Received. *Music & Letters*, 21 (2), p. 206.
- S. A. (1940b). New Music. Clarinet: Boosey & Hawkes. *The Musical Times*, 81 (1165), pp. 118.
- S. A. (1941). Music in the Provinces. Bristol. *The Musical Times* 82 (1182), p. 311.
- S. A. (1944). Back Matter. Latest Additions to the Chamber Music Catalogue. *The Musical Times*, 85 (1216), s.p.
- S. A. (1946). Back Matter. Recent Issues. *The Musical Times*, 87 (1246), p. 386.
- S. A. (1947a). Music in Public Schools. King's School Canterbury. *The Musical Times*, 88 (1248), p. 73.
- S. A. (1947b). The Copenhagen I.S.C.M. Festival. *The Musical Times*, 88 (1254), p. 267.
- S. A. (1948a). London Concerts: Institute of Contemporary Art. *The Musical Times*, 89 (1261), p. 90.
- S. A. (1948b). London Concerts. Miscellaneous. Franco-British Exchange. *The Musical Times*, 89 (1264), p. 189.
- S. A. (1948c). Front Matter. *Notes*, Second Series, 5 (3), p. 309.
- S. A. (1949a). Miscellaneous. The Three Choirs Festival. *The Musical Times*, 90 (1278), p. 290.
- S. A. (1949b). The Three Choirs Festival, Hereford, September 4-9. F.H. *The Musical Times*, 90 (1280), p. 364.
- S. A. (1949c). Front Matter. Malcolm Arnold's Music. *Music & Letters*, 30 (3), s.p.
- S. A. (1949d). *Catalog of Copyright Entries: Third Series*, Volume 3, Part 5 A, Number 1. The Library of Congress.

- S. A. (1950a). Music in the Provinces. Manchester. *The Musical Times*, 91 (1287), p. 195.
- S. A. (1950b). Miscellaneous. *The Musical Times*, 91 (1290), p. 321.
- S. A. (1951). Notes and News. Aaron Copland. *Tempo*, 21, p. 1.
- S. A. (1952a). London Concerts. London Contemporary Music Centre. *The Musical Times*, 93 (1308), p. 83.
- S. A. (1952b). London Concerts. Nielsen's Clarinet Concerto. *The Musical Times*, 93 (1309), p. 129.
- S. A. (1952c). Music in the Provinces. Notes and News. The I.S.C.M. Festival at Salzburg. *The Musical Times*, 93 (1312), p. 276.
- S. A. (1953). Music in Public Schools. Orchestral Training Course. *The Musical Times*, 94 (1328), p. 471.
- S. A. (1954). *The Musical Times*, 95 (1331), p. 40.
- S. A. (1956). Books Received. *The Musical Times*, 97 (1366), p. 643.
- S. A. (1957). Concert and Opera Notices: London. *The Musical Times*, 98 (1377), pp. 624-625.
- S.A. (1983). Instruments Stolen in London. *The Clarinet*, 10 (4), p. 21.
- S. A. (1962). Back Matter. Oxford Books on Technique. *The Musical Times*, 103 (1436).
- S. A. (1984). *The Musical Times*, 125 (1697), p. 377.
- S.A. (1995). New for Clarinet. *The Clarinet*, 22 (4), p. 49.
- S. A. (2001). Frederick Thurston 1901-1953. *Clarinet and Saxophone*, 26 (2), pp. 16-21.
- S. A. (2002). Clarionotes. Happy Birthday! Sir Malcolm Arnold. *The Clarinet*, 29 (2), p. 17.
- Slack, F. (2000). The Clarity Quartet of Australia Visits London, England. *The Clarinet*, 28 (1), p. 76.

- Slaymark, V. (1993). Alive and Well. *The Clarinet*, 20 (4), pp. 16-18.
- Slaymark, V. (2003). CD Reviews. British Clarinet Concertos. *The Clarinet*, 31 (1), p. 97.
- Smith, A. (1987). 'Portraits'. 4: Frederick Thurston. *Clarinet and Saxophone*, 12, pp. 19-21
- Soames, N. (1981). A tale of two clarinets. *The Clarinet*, 8 (4), p. 27.
- Spicer, P. (1998). *Herbert Howells*. Bridgend, Gran Bretaña: Poetry Wales Press.
- Stein; K. (1999). *El Arte de Tocar el Clarinete*. California: Alfred Publishing.
- Street, O. (1915-1916). The Clarinet and Its Music. *Proceeding of the Musical Association*, 42<sup>nd</sup> sess., pp. 89-115.
- Stubbins, W. H. (1974). *The art of clarinetistry: The Acoustical Mechanics of the Clarinet as a Basis for the Art of Music Performance*. Estados Unidos: Guillaume Press.
- Taylor, H. S. (1922). Letters to the Editor. 'Wanted: Composition for wind Instruments'. *The Musical Times*, 63 (957), p. 801.
- Thompson, K. L. (1966). Catalogue of Works. *The Musical Times*, 107, (1482), p. 668.
- (1971). Bliss: Supplement to the Catalogue of Works. *The Musical Times*, 112 (1542), p. 745.
- Thurston, F. y Frank, A. (1939). *The Clarinet: A Comprehensive method for the Boehm Clarinet*. Londres: Hawkes and Son.
- Thurston, F. J. (1940-1941). Clarinet Tone: Various Standards of Excellence. *Woodwind Yearbook*, pp. 47-53.
- (1946). The Orchestra looks at the audience: *Penguin Music Magazine*, I, pp. 47-52.
  - (1948). The Clarinet and its Music: *Penguin Music Magazine*, VI, pp. 32-38.
  - (1964). *Clarinet Technique*. Londres: Oxford University Press.

- Tovey, D. F. (1972). *Essays in Musical Analysis (3)*. Londres: Oxford University Press.
- Tovey, D. F. (1989). *Chamber Music*. Gran Bretaña. Oxford University Press.
- Trier, S., King, T., Curtin, R. (1982). The Legacies of Two English Clarinetist: Frederick Thurston and Reginald Kell. *ClariNetwork*, 1 (4), pp. 5-9.
- Tschaikov, B. (2009). *The Music Goes Round and Around*. Peterborough: Fastprint Publishing.
- Veintimilla Bonet, A. (2002). *El Clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. (Tesis Doctoral).Universidad de Oviedo.
- Voxman, H. (2000). Music Reviews. W.A. Mozart. Grande Sonate for Clarinet (in A) and Piano. *The Clarinet*, 27 (2), p. 95.
- Ward, M. J. (2005). *Analysis of five works by Herbert Howells, with reference to features of the compser´s style* (Tesis Doctoral). Universidad de Birmingham, Inglaterra. Recuperado 21 julio 2017 de [http://etheses.bham.ac.uk/236/1/Ward06MPhil\\_A1a.pdf](http://etheses.bham.ac.uk/236/1/Ward06MPhil_A1a.pdf)
- Weston, P. (1971). *Clarinet Virtuosity of the Past*. Londres: Robert Hale.
- (1976). *The Clarinettist Companion*. Gran Bretaña: Fentone.
  - (1977). *More Clarinet Virtuosity of the Past*. Suffolk, London: Halston
  - (1981). Record Review. *The Clarinet*, 9 (1), pp. 44-45.
  - (1986). In Defense of Weber. *The Clarinet*, 13 (3), pp. 24-25.
  - (1989). *Clarinet Virtuosity of Today*. Hertfordshire, Inglaterra: Egon Publishers Ltd.
  - (2001). A Clarinet Dynasty. En C. Bradbury y T. King (Eds.), *Frederick Thurston 1901-53: A Centenary Celebration* (pp. 12-15). Londres, Gran Bretaña: Clarinet and Saxophone Society of Great Britain.
  - (2002a). Pedigrees of Consequence. *The Clarinet*, 29 (4), pp. 66-69.
  - (2002b). *Yesterday´s Clarinettists: a sequel*. Yorkshire: Emerson Edition Ltd.
  - (2008). *Heroes & Heroines of Clarinettistry*. Gran Bretaña: Trafford Publishing.



- Weston, P., Davis, O. y Bradbury, C. (1996). Libreto en *The Bel Canto Clarinetist*. Colin Bradbury (clarinet); Oliver Davis (piano) [CD]. Gran Bretaña: Clarinet Classics CC0014.
- Wetherell, E. (1995). *Gordon Jacob: A Centenary Biography*. Gran Bretaña: Thames Publishing.
- Whewell, M. (1957). 'Clarinet Technique.' By Frederick Thurston. *The Musical Times*, 98 (1377), p. 610.
- Willey, E. L. (1984). British clarinet sonatas published since 1880. *The Clarinet*, 11 (2), pp. 10-11.
- (1985). British Clarinet Concertos. *The Clarinet*, 12 (2), pp. 14-17.
- Williams, E. B., (1968). *The Batman New College. Spanish & English Dictionary*. Estados Unidos y Canada. Bantam Books
- Wright, D. C. F. (1989-2010). Dennis ApIvor. Recuperado de <http://www.wrightmusic.net/pdfs/denis-apivor.pdf>
- (1990). Adrian Cruft. Recuperado de <http://www.wrightmusic.net/pdfs/adrian-cruft.pdf>
- Wood, H. (1938). *My Life of Music*. Londres: Victor Gollancz Ltd
- Wood, Hugh (1985). Libreto en *The Thurston Connection. English Music for Clarinet and Piano* [CD]. England: British Music Society, 2011.

## **Webgrafía**

- AllMusic (a). (2017). Darius Milhaud. Concerto, for clarinet & orchestra (or piano), op. 230 by Franklin Stover. Recuperado de <http://www.allmusic.com/composition/concerto-for-clarinet-orchestra-or-piano-op-230-mc0002403380>

- AllMusic (b). (2017). Gordon Jacob: Quintet for clarinet & strings by Joseph Stevenson. Recuperado de <http://www.allmusic.com/composition/quintet-for-clarinet-strings-mc0002454000>
- AllMusic (c). (2017). Malcolm Arnold Clarinet Concerto No. 2 Op. 115. Recuperado de <http://www.allmusic.com/composition/clarinet-concerto-no-2-op-115-mc0002410645>
- AllMusic (d). (2017). Malcolm Arnold. Divertimento for flute, oboe & clarinet, op. 37 by Chris Morrison. Recuperado de <http://www.allmusic.com/composition/divertimento-for-flute-oboe-clarinet-op-37-mc0002373313>
- AllMusic (e). (2017). Malcolm Arnold Fantasy for clarinet, op. 87 by Chris Morrison. Recuperado de <http://www.allmusic.com/composition/fantasy-for-clarinet-op-87-mc0002416086>
- Australian Music Examination Board. Clarinet series 3. Recuperado 3 abril 2017 de <https://www.ameb.edu.au/clarinet-serie-3-grade-book-third-grade.html>
- BBC (a). (2017). About the BBC: History of the BBC: 5. This is the BBC 1922-1926. Recuperado de <http://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/research/culture/reith-5>
- BBC (b). (2017). About the BBC: History of the BBC: General. Recuperado de <http://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/research/general>
- BBC (c). (2017). Composer of the Week. Music for the Radio and the Stage: Gordon Jacob and Joseph Horowitz (1895-1984 and 1926-). Recuperado de <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01rw1mt>
- BBC (d). (2017). Genome: Radio Times 1923-2009. Music for clarinet and piano: Roger Fiske. Recuperado de <http://genome.ch.bbc.co.uk/schedules/bbchomeservice/basic/1943-01-05>
- BBC (e). (2017). Genome: Radio Times 1923-2009. Contemporary British Composers: Herbert Howells. Recuperado de <http://genome.ch.bbc.co.uk/d2b9de1977124dfa9c553f9a237616d6>

- BBC (f). (2017). Genome: Radio Times 1923-2009. New Music. Iain Hamilton. Recuperado de <http://genome.ch.bbc.co.uk/schedules/third/1952-04-19>
- BBC (g). (2017). Genome: Recital. Third Programme (28 marzo 1952). Recuperado de <http://genome.ch.bbc.co.uk/cdab1cf2f9184e4289a2920364f37485>
- BBC (h). (2017). Proms: Prom 28 1901. Recuperado de <https://www.bbc.co.uk/proms/events/works/9e98f4e6-30a0-4be5-bf33-c1c8a2526e37?lang=cy> 3.10.2017
- BBC (i). (2017i). Proms: Prom 37 1897. Recuperado de <https://www.bbc.co.uk/events/ecvbj5>
- Bradbury, C. *The Victorian Clarinet Tradition*. Recuperado 26 septiembre de 2016 de <http://www.clarinet.demon.co.uk/vicltrad.htm>
- British Classical Music: The land of Lost. [Entrada de Blog] Recuperado 14 abril 2017 de <http://landofflostcontent.blogspot.com.es/2016/09/>
- Clarinet Classics. Historical Recordings volume 2. Recuperado 12 febrero 2017 de <http://www.clarinetclassics.com/shop/historical-recordings-volume-2/>
- Classic FM. (2017). A burgeoning composer. Gerald Finzi: 15 facts about the Great Composer. Recuperado de <http://www.classicfm.com/composers/finzi/facts-gallery/painswick-finzi/>
- Classical Source. (2017). Toscanini at the Queen's Hall by Rob Pennock. Recuperado de [http://www.classicalsource.com/db\\_control/db\\_features.php?id=10729](http://www.classicalsource.com/db_control/db_features.php?id=10729)
- Colin Day. Orchestra Personalities. Recuperado 21 octubre 2017 de <http://www.colindaylinks.com/dayspast/bbcpersonalitiesorch1.html>
- Commonwealth War Graves Commission. (2017). Recuperado de <https://www.cwgc.org/find-war-dead/casualty/3144309/gomez,-adela/>
- Composers Edition. (2016). Thea Dances. Gina Fullerlove. Recuperado de <http://composersedition.com/ian-stephens-thea-dances>

Concert Programmes. Humphrey Searle Collection (1936-58). Recuperado 7 de junio 2017 de <http://www.concertprogrammes.org.uk/html/search/verb/GetRecord/4837/>

Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española (2005). Recuperado de <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=premier>

The Guardian. Dame Thea King. Recuperado 20 febrero 2017 de <https://www.theguardian.com/news/2007/jul/02/guardianobituaries.obituariesDameTheaKing>

Discogs (a). (2017). Benny Goodman – Concert in London. Recuperado de <https://www.discogs.com/Benny-Goodman-Concert-In-London/release/8512382>

Discogs (b). (2017). Rawsthorne, Jacob, Cooke, Thea King, Northwest Chamber Orchestra Seattle, Alun Francis – Clarinet Concertos. Recuperado de <https://www.discogs.com/es/Rawsthorne-Jacob-Cooke-Thea-King-Northwest-Chamber-Orchestra-Seattle-Alun-Francis-Clarinet-Concertos/release/9951283>

Discogs (c). (2017). Thea King. Recuperado de <https://www.discogs.com/artist/954705-Thea-King>.

Earsense. (2017). Freda Swain (1902-1985). Recuperado de <http://www.earsense.org/chamberbase/works/?newquery=1&nolq=1&composerKey=2361>

Edinburgh International Festival. Recuperado 5 agosto 2017 de <https://www.eif.co.uk/about-us/our-mission-and-history#.WYX184jyi00>

Edition Silvertrust Presents John Ireland. Recuperado 27 mayo 2017 de <http://www.editionsilvertrust.com/ireland-sextet.htm>

El Periódico de Yecla.com. Recuperado de 3 de octubre de 2017 de <http://www.elperiodicodeyecla.com/pedro-rubio-clarinetista-manuel-gomez/>

- Fernández de la Vega, F. (2012, mayo 24). La biblioteca de Alejandría. Finzi: Five Bagatelles op. 23. Recuperado 10 julio 2017 de <https://fcofdez.wordpress.com/?s=Finzi>
- France, J. (2016, septiembre 27). [Entrada de Blog] British Classical Music: The Land of Lost Content. John Ireland: Donald Brook's Pen-Portrait from 'Composer's Gallery' Part II. Recuperado de <http://landoflostcontent.blogspot.com.es/2016/09/>
- Forces War Record. Unit History: South Staffordshire Regiment Recuperado 14 septiembre 2016, de <https://www.forces-war-records.co.uk/units/321/south-staffordshire-regiment/>
- Fox, Stephen. (2008). The Clarinet Trio of John Ireland. Recuperado 27 de mayo 2017 de <http://www.sfoxclarinets.com/Ireland.html>
- Gettyimages. (2017). Benny Goodman Performance. Recuperado de <http://www.gettyimages.ae/license/105809138>
- Gramophone (a). (2017). British Clarinet Concertos. Recuperado de <https://www.gramophone.co.uk/review/british-clarinet-concertos>
- Gramophone (b). (2017). Howells Chamber Music. Recuperado de <https://www.gramophone.co.uk/review/howells-chamber-music>
- Gramophone (c). (2017). Which is the best recording of Finzi's Clarinet Concerto? Recuperado de <https://www.gramophone.co.uk/feature/which-is-the-best-recording-of-finzis-clarinet-concerto>
- Great-British. (2017). Phyllis Tate. Recuperado de <http://great-british.co.uk/wordpress/?p=4896>
- Gordon Jacob. Quintet for Clarinet and String Quartet. Recuperado 12 febrero 2017 de [http://www.gordonjacob.org/w\\_clarinet\\_quintet.html](http://www.gordonjacob.org/w_clarinet_quintet.html)

- Hackbridge Johnson, D. (2004). Denis ApIvor. An Unsung Modernist. An Introduction to the music of Denis ApIvor [Entrada Blog]. Recuperado 10 junio 2017 de <http://dhackj.blogspot.com.es/2013/03/denis-apivor.html>
- Harris, P. (2008, septiembre 30). John Davis plays Iain Hamilton [Entrada de Blog]. Recuperado de <http://www.paulharristeaching.co.uk/blog/2016/7/7/john-davies-plays-iain-hamilton>
- Hyperion (a). Arnold Bax: Nonet & other chamber music. Recuperado 13 febrero 2017 de [http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA66807](http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA66807)
- Hyperion (b). Clarinet Quintet, Op. 28 Benjamin Frankel. Recuperado de 25 julio 2017 de [http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W1457\\_66428](http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W1457_66428)
- Hyperion (c). English Music. Herbert Howells. Recuperado 5 marzo 2017 de [http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDD22027](http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDD22027)
- Hyperion (d). Finzi & Stanford: Clarinet Concertos. Recuperado 20 junio 2017 de [http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDH55101](http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDH55101)
- Hyperion (e). Rhapsodic Quintet, Op. 31, Herbert Howells. Recuperado 21 julio 2017 de <http://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W1454>
- Hyperion (f). Sonata for clarinet and piano. Herbert Howells. Recuperado 20 julio 2017 [http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W8294\\_66044](http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W8294_66044)
- Hyperion (g). Sonata for clarinet and piano, Op 129. Recuperado 21 julio 2017 de [http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W8290\\_66014](http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W8290_66014)
- International Society for Contemporary Music. (2017). Recuperado de <http://www.iscm.org/activities/wmds/iscm-wmd-1932-vienna>
- Internet Archive. Arturo Toscanini – Beethoven Symphony No. 5 BBC Symphony 1939. Recuperado 10 diciembre de 2017 de <https://archive.org/details/ToscaniniBeethoven5thBBC>

- Jeanné. (2017). Stanford: Three Intermezzi, op. 13 for clarinet and piano. Recuperado de <http://www.jeanne-inc.com/product/JP2125.html>
- John Ireland Trust. Recuperado 10 junio 2017 de <http://www.johnirelandtrust.org/index.htm>
- Kaufmann, M. The Oxford Companion to Black British History. Dunbar, Rudolph (1899-1988). Recuperado 13 febrero 2017 de <http://www.mirandakaufmann.com/oxfordcompanion.html>
- Laplana, Manuel. *Radios en miniatura: el apasionante mundo de las radios de época*. Recuperado 14 octubre 2016 de <https://radiosenminiatura.wordpress.com/tag/bbc/>
- Lazarus Edition: Lorito Caprice. Recuperado 4 octubre 2017 de <http://www.clarinet.demon.co.uk/lorito.htm>
- Matthews, D. (2017). The Music of English Pastoral. Recuperado 20 junio 2017 de <http://www.david-matthews.co.uk/writings/article.asp?articleid=14>
- MUGI (Musik and Gender Im Internet). (2014). Elisabeth Lutyens. Recuperado de [https://mugi.hfmt-hamburg.de/en/Artikel/Elisabeth\\_Lutyens](https://mugi.hfmt-hamburg.de/en/Artikel/Elisabeth_Lutyens)
- MyHeritage. (2017). En periódicos australianos: News (Adelaide, South Australia). Recuperado de <https://www.myheritage.es/research/collection-10450/periodicos-australianos?itemId=32190668&action=showRecord>
- Music Sales Classical. (2014). Arthur Bliss. Programme Note. Recuperado de <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/13022>
- MusicWeb (a). Denis ApIvor. Recuperado 17 abril 2017 de <http://www.musicweb-international.com/apivor/biog2.htm>
- MusicWeb (b). Elisabeth Maconchy DBE (1907-1994). Recuperado 1 agosto 2017 de [http://www.musicweb-international.com/classrev/2007/Oct07/Maconchy\\_LeFanu.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2007/Oct07/Maconchy_LeFanu.htm)

- MusicWeb (c). Gerald Finzi – A Brief Biography. Recuperado 12 julio 2017 de <http://www.musicweb-international.com/finzi/biography.htm>
- MusicWeb (d). Gordon Jacob by Dr Geoff Ogram. Recuperado 12 febrero 2017 de [http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Feb04/Gordon\\_Jacob.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Feb04/Gordon_Jacob.htm)
- MusicWeb (e). Humphrey Searle. Recuperado 21 febrero 2017 de <http://www.musicweb-international.com/routh/tradition.htm>
- MusicWeb (f). John France: Review. The Thurston Connection. Recuperado 30 enero 2017 de [http://www.musicweb-international.com/classrev/2012/Feb12/Thurston\\_BMS440CD.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2012/Feb12/Thurston_BMS440CD.htm)
- MusicWeb (g). Jonathan Woolf. Frederick Thurston. Recuperado 25 julio 2017 de <http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/jan04/thurston.htm>
- MusicWeb (h). Paul Serotsky. Arnold (1921-) – Clarinet Concerto No.2. Recuperado 7 agosto 2017 de [http://www.musicweb-international.com/Programme\\_Notes/arnold\\_clarconcerto2.htm](http://www.musicweb-international.com/Programme_Notes/arnold_clarconcerto2.htm)
- MusicWeb (i). Review: Michael Collings: British Clarinet Sonatas. Recuperado 20 febrero 2017 de [http://www.musicweb-international.com/classrev/2013/June13/British\\_clarinet\\_v2\\_CHAN10758.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2013/June13/British_clarinet_v2_CHAN10758.htm)
- MusicWeb (j). Rob Barnett. Iain Hamilton (1922-2000) by Paul Conway. Recuperado 6 marzo 2017 de [www.musicweb-international.com/Hamilton/](http://www.musicweb-international.com/Hamilton/)
- MusicWeb (k). The English Clarinet. Recuperado 8 marzo de 2017 de [http://www.musicweb-international.com/classrev/2008/Aug08/English\\_Clarinet\\_8570539.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2008/Aug08/English_Clarinet_8570539.htm)
- National Youth Orchestra of Great Britain. Explore the History of NYO. Recuperado 1 marzo 2017 de <https://www.nyo.org.uk/history#>
- Naxos. The Thurston Connection. English Music for Clarinet and Piano. Recuperado 20 febrero 2017 de



[https://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.571357&catNum=571357&filetype=About%20this%20Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.571357&catNum=571357&filetype=About%20this%20Recording&language=English)

New World Encyclopedia (2016). John Reith. Recuperado de [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/John\\_Reith](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/John_Reith)

Nicola LeFanu. Recuperado 18 junio 2017 de <http://www.nicolalefanu.com/music/>

Norman Parkinson. Recuperado 22 octubre 2017 de <http://www.normanparkinson.com/archive/frederick-thurston/>

Omics International. (2014) Edward Clark (conductor). Recuperado de: [http://research.omicsgroup.org/index.php/Edward\\_Clark\\_\(conductor\)](http://research.omicsgroup.org/index.php/Edward_Clark_(conductor))

Online Archive of California. Guide to the William C. Lynch Dennis Brain Collection ARS.0138. Recuperado 22 octubre 2017 de [http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8h996vc/entire\\_text/](http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8h996vc/entire_text/)

Oxford Index. (2017). The Crawford Committee. Recuperado de <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/acprof:oso/9780192129260.003.0022>

Harris, P. (2008). Great goings-on in the war years. Recuperado 21 julio 2017 de <http://www.paulharristeaching.co.uk/blog/2016/7/7/great-goings-on-in-the-war-years>

Pinterest. Arturo Toscanini. Recuperado 7 febrero 2017 de <https://es.pinterest.com/pin/359302876502246827/>

Primephonic. (2017). The Thurston Connection. Recuperado de <https://www.primephonic.com/album/5714>

Prodigital Records. (2000). Program Notes: PRO: Gordon Jacob: Chamber Music for Clarinet. Recuperado 3 de abril de 2017: <http://prodigitalrecords.com/ProgNotes9226.html>

- Presto Classical (a). (2017). Ireland – Sextet & Clarinet Trio. Recuperado de <http://www.prestoclassical.co.uk/w/22465/John-Ireland-Sextet-for-Clarinet-Horn-and-String-Quartet>
- Presto Classical (b). (2017). Malcolm Arnold Concerto No. 2 op. 115. Recuperado 7 agosto 2017 de <http://www.prestoclassical.co.uk/w/26320/Malcolm-Henry-Arnold-Clarinet-Concerto-No-2-Op-115>
- Phyllis Tate (a). Sonata for Clarinet and Cello. Recuperado 28 febrero 2017 de <http://www.phyllis-tate.com/instrumental-and-chamber-music.html>
- Phyllis Tate (b). A Potted Autobiography. Recuperado 12 junio 2017 de <http://www.phyllis-tate.com/autobiography.html>
- Revolvy. R.O. Morris. Recuperado 10 julio 2017 de <https://www.revolvy.com/main/index.php?s=R.%20O.%20Morris>
- Royal Albert Hall. (2017). 10 August 1895: The first ever ‘First Night of the Proms’. Recuperado de <http://www.royalalberthall.com/about-the-hall/news/2015/august/10-august-1895-the-first-ever-proms-concert/>
- Sur.es. Los Gómez, una estirpe de clarinetistas que arrasó fuera de España. Recuperado 2 octubre 2017 de <http://www.diariosur.es/agencias/andalucia/201704/17/gomez-estirpe-clarinetistas-arraso-941488.html>
- The Arethusa Ensemble. (1999) Sir Malcom Arnold. Three Shanties op. 4. Recuperado de <http://www.arethusa-ensemble.co.uk/repertoire/arnoldshantiesen.html>
- The British Postal Museum & Archive Blog. The Post Office and British Broadcasting [Entrada Blog]. Recuperado 22 noviembre 2016 de <https://postalheritage.wordpress.com/tag/crawford-committee/>
- The Clarinet Quintet. A reference tool for strings quartet with clarinet. ApIvor Clarinet Quintet. Recuperado 10 junio 2017 <http://clarinetquintet.web.unc.edu/composition/aplvor-clarinet-quintet/>

The Clarinet BBoard. Arnold Sonata. Recuperado 6 agosto 2017 de <http://test.woodwind.org/clarinet/BBoard/read.html?f=1&i=38627&t=38442>

The Lutyens Trust. Recuperado 4 agosto 2017 de <http://www.lutyenstrust.org.uk/contact/>

The Staffordshire Regiment Museum: Still Making History. (2010). Recuperado 18 marzo 2016 de <http://staffordshireregimentmuseum.com/>

The Galpin Society. An Icon of the English Clarinet School: Boosey & Hawkes and the Symphony 1010. Recuperado 17 abril 2017 de <http://www.euchmi.ed.ac.uk/gxhta.html>

The Guardian. Thea King. Recuperado 20 febrero 2017 de [https://www.theguardian.com/news/2007/jul/02/guardianobituaries.obituariesD  
ameTheaKing](https://www.theguardian.com/news/2007/jul/02/guardianobituaries.obituariesDameTheaKing)

The Guardian. Denis ApIvor. Recuperado 31 mayo 2017 de [https://www.theguardian.com/news/2004/jun/14/guardianobituaries.artsobituari  
es1](https://www.theguardian.com/news/2004/jun/14/guardianobituaries.artsobituaries1)

The Guardian. Howard Ferguson. Recuperado 12 julio 2017 de <https://www.theguardian.com/news/1999/nov/03/guardianobituaries1>

The LiederNet Archive. The ragwort. Recuperado 13 marzo de 2017 de [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=4070](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=4070)

The Musicians' Company Archive. The Walter Wilson Cobbett Medal. Recuperado 6 marzo 2017 de <http://www.wcomarchive.org.uk/--walter-willson>

The National Archives. "Suite for Clarinet and Piano" Priaux Rainier. Recuperado 23 julio 2017 de [http://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/b88bc48c-55a5-  
49c2-bc6b-cb54ba2928a0](http://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/b88bc48c-55a5-49c2-bc6b-cb54ba2928a0)

The New York Times. (2017). Champions of the Clarinet Display its Literature and Its Virtues by Allan Kozin. Recuperado de [http://www.nytimes.com/1983/11/13/arts/champions-of-the-clarinet-display-its-  
literature-and-its-virtues.html?pagewanted=all](http://www.nytimes.com/1983/11/13/arts/champions-of-the-clarinet-display-its-literature-and-its-virtues.html?pagewanted=all)

The Peter Warlock Society. Philip Heseltine. Recuperado 31 mayo 2017 de <http://www.peterwarlock.org/WARLOCK.HTM>

The University of Arizona. UA Campus Repository. Benny Goodman. Recuperado 5 marzo 2017 de <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/185539>

The Independent. John Gardner. Obituary: Alan Frank (28 junio 1994). Recuperado 11 junio 2017 de <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-alan-frank-1425834.html>

The Telegraph. (2017). Sir Malcolm Arnold. Recuperado de <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1529701/Sir-Malcolm-Arnold.html>

National Library of Australia. Trove. Music of Arnold Bax. Recuperado 13 febrero 2017 de <http://trove.nla.gov.au/version/40224053>

What Hi Fi. (2017). 90 Years after its first transmission BBC radio – from Arthur Burrows to Danny Baker. Recuperado de <http://www.whathifi.com/news/90-years-after-its-first-transmission-bbc-radio-arthur-burrows-to-danny-baker#uhwkZvwKrRpTLYUE.99>

## **Wikipedia**

Arthur Burrows. Recuperado 15 de octubre 2016 de [https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur\\_Burrows\\_\(radio\\_broadcaster\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Burrows_(radio_broadcaster))

Asedio de Jartum. Recuperado 18 marzo 2016 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Asedio\\_de\\_Jartum](https://es.wikipedia.org/wiki/Asedio_de_Jartum)

Ashmansworth. Recuperado 13 julio de 2017 de <https://en.wikipedia.org/wiki/Ashmansworth>

Charles Villiers Stanford. Recuperado 21 julio 2017 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Villiers\\_Stanford](https://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Villiers_Stanford)

Concierto para Clarinete (Hindemith). Recuperado 5 marzo 2017 de  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Concierto\\_para\\_clarinete\\_\(Hindemith\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Concierto_para_clarinete_(Hindemith))

ENSA (Entertainments National Service Association). Recuperado 21 febrero 2017 de  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Entertainments\\_National\\_Service\\_Association](https://en.wikipedia.org/wiki/Entertainments_National_Service_Association)

Douglas Cameron. Recuperado 1 marzo 2017 de  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Douglas\\_Cameron](https://de.wikipedia.org/wiki/Douglas_Cameron)

Gerald Finzi. Recuperado 12 julio 2017 de [https://en.wikipedia.org/wiki/Gerald\\_Finzi](https://en.wikipedia.org/wiki/Gerald_Finzi)

Guglielmo Marconi. Recuperado 18 de diciembre de 2016 de  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo\\_Marconi](https://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_Marconi)

Herbert Howells. Recuperado 21 julio 2017 de  
[http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W8294\\_66044](http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W8294_66044)

Howard Ferguson. Recuperado 12 julio 2017 de  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Howard\\_Ferguson\\_\(composer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Howard_Ferguson_(composer))

Hubert Parry. Recuperado 2 diciembre 2017 de  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Hubert\\_Parry](https://en.wikipedia.org/wiki/Hubert_Parry)

Hugh Allen. Recuperado 29 septiembre 2016 de  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Hugh\\_Allen\\_\(conductor\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Hugh_Allen_(conductor)) 2/2

Humphrey Searle. Recuperado 1 marzo 2017 de  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Humphrey\\_Searle](https://es.wikipedia.org/wiki/Humphrey_Searle)

Malcolm Arnold. Recuperado 5 marzo 2017 de  
<http://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/b88bc48c-55a5-49c2-bc6b-cb54ba2928a0>

Michael Henry Wilson. Recuperado 9 octubre 2016 de  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Henry\\_Wilson](https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Henry_Wilson)

Nursery Rhyme. Recuperado 13 marzo 2017 de  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Nursery\\_rhyme](https://en.wikipedia.org/wiki/Nursery_rhyme)

Queen's Hall. Recuperado 6 noviembre de 2016 de

[https://es.wikipedia.org/wiki/Queen%27s\\_Hall](https://es.wikipedia.org/wiki/Queen%27s_Hall)

R. O. Morris. Recuperado 12 julio 2017 de [https://en.wikipedia.org/wiki/R.\\_O.\\_Morris](https://en.wikipedia.org/wiki/R._O._Morris)

Regimiento The South Staffordshire. Recuperado 18 marzo 2016 de

[https://en.wikipedia.org/wiki/South\\_Staffordshire\\_Regiment](https://en.wikipedia.org/wiki/South_Staffordshire_Regiment)

Robert Newman. Recuperado 7 noviembre 2016 de

[https://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Newman\\_\(impresario\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Newman_(impresario))

Walter Legge. Recuperado 21 febrero 2017 de

[https://es.wikipedia.org/wiki/Walter\\_Legge](https://es.wikipedia.org/wiki/Walter_Legge)

Whittington, Staffordshire. Recuperado 18 marzo 2016 de

[https://en.wikipedia.org/wiki/Whittington,\\_Staffordshire](https://en.wikipedia.org/wiki/Whittington,_Staffordshire)

William Pleeth. Recuperado 28 febrero 2017 de

[https://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Pleeth](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Pleeth)

## **Prensa**

### **Aberdeen Press and Journal**

(1927a, febrero 21). Clarinet Concerto. *Aberdeen Press and Journal*, p. 6.

(1927b, octubre 3). *Aberdeen Press and Journal*, p. 4.

(1927c, noviembre 16). *Aberdeen Press and Journal*, p. 4.

(1932, julio 25). *Aberdeen Press and Journal*, p. 3

(1933, mayo 10). Broadcasting. Home and Foreign Programmes. *Aberdeen Press and Journal*, p. 3.

(1934, abril 23). Broadcasting. Home and Foreign Programmes: National Programme. *Aberdeen Press and Journal*, p. 3.

(1935, enero 28). National Programme. *Aberdeen Press and Journal*, p. 3.

(1938a, abril 13). To-day's Radio Programmes. *Aberdeen Press and Journal*, p. 2.

(1938b, diciembre 14). To-day's Radio. *Aberdeen Press and Journal*, p. 3.

### **Bath Weekly Chronicle & Herald**

(1940, enero 27). B.B.C. Orchestra's Visit. Enthusiasm at Bath Pavilion. *Bath Weekly Chronicle & Herald*, p. 8.

(1948, abril 17). *Bath Weekly Chronicle & Herald*, p. 6.

(1950a, marzo, 11). *Bath Weekly Chronicle & Herald*, p. 14

(1950b, mayo 13). Jacques Orchestra's Assembly Triumph. *Bath Weekly Chronicle & Herald*, p. 14.

### **Bedfordshire Times**

(1946, mayo 12). Mr. Frederick Thurston Leaves B.B.C. *Bedfordshire Times*.

### **Bedfordshire Times and Independent**

(1945, julio 20). The Music: Symphony Orchestra at its Best. *Bedfordshire Times and Independent*, p. 5.

### **Bedfordshire Times and Standard**

(1942, enero 30). A Chamber Concert. More Funds for the Red Cross. *Bedfordshire Times and Standard*, p. 6.

(1944a, enero 7). Forthcoming Concerts. *Bedfordshire Times and Standard*.

(1944b, enero 14). Symphony Concert. Memorable Evening with Mozart and Brahms. Mozart's Clarinet Concerto. *Bedfordshire Times and Standard*.

(1944c, enero 21). Corn Exchange Bedford. Frederick Thurston and the Griller String Quartet. *Bedfordshire Times and Standard*, p. 9.

(1944d, junio 2). A New Musical Venture. *Bedfordshire Times and Standard*, p. 7.

(1944e, junio 2). Bedford Modern School Hall. Frederick Thurston and Clarence Raybould. Bedford String Orchestra. *Bedfordshire Times and Standard*, p. 9.

(1944f, junio 16). Bedford String Orchestra. New Venture Makes a Good Start A Clarinet Concerto. *Bedfordshire Times and Standard*, p. 8.

(1944g, octubre 13). A Symphony Seldom Heard. *Bedfordshire Times and Standard*, p. 5.

(1945, enero, 26). A Satisfying Evening: This Week Symphony Concert. The Stravinsky Capriccio. *Bedfordshire Times and Standard*, p. 7.

### **Bedfordshire Times & Standard**

(1945, julio, 20), *Bedfordshire Times & Standard*, p. 5

(1947, mayo 17). Mr. Frederick Thurston Leaves B.B.C. *Bedfordshire Times & Standard*, p. 7.

(1951 noviembre 30). Bedford Music Club. An Unconventional Evening. Mr. Thurston Artistry. *Bedfordshire Times & Standard*, p. 5.

(1953a, mayo 22), Virtuosity on the Clarinet. *Bedfordshire Times & Standard*, p. 7.

(1953b, diciembre 18). The Late Mr. F. J. Thurston: His Links with Bedford. *Bedfordshire Times & Standard*, s.p.

### **Belfast News-Letter**

(1943, junio 22). To-day's Radio. *Belfast Newsletter*, p. 4.

(1944, agosto 21). Around and About. Sir Henry Wood. *Belfast News-Letter*, p. 4.

(1950, marzo 27). Music Notes: Works by Brahms. *Belfast News-Letter*, p. 6.

### **Birmingham Gazette**

(1942, noviembre 30). The Appeal of Mozart by Clef. *Birmingham Gazette*, p. 3.



### **Birmingham Weekly Post**

(1947, enero 31). Music and Musicians. A New Magazine. *Birmingham Weekly Post*.

### **Bristol Evening Post**

(1947, octubre 18). Rarely Heard. Music Performed at Victoria Rooms. *Bristol Evening Post*.

### **Burnley Express and News**

(1949, abril 2). Clarinet Trio. *Burnley Express and News*, p. 6.

### **Bury Free Press**

(1948a, agosto 20). A Treat for Music Lovers. *Bury Free Press*, p. 11.

(1948b, septiembre 24). 1948/49. *Bury Free Press*, p. 10.

(1948c, noviembre 26). *Bury Free Press*, p. 10.

### **Cheltenham Chronicle and Gloucestershire Graphic**

(1925, enero 24). Cheltenham & County. "Gifted Cheltenham Musicians". *Cheltenham Chronicle and Gloucestershire Graphic*, p. 4.

### **Daily Herald**

(1939, mayo 12). Two Arts Beat As One. National Gallery: Chamber Music. *Daily Herald*, p. 9.

### **Daily Telegraph**

(1933, febrero). H. E. Wortham. Mr. Bliss's New Quintet. Work of Brilliance and Beauty, *Daily Telegraph*, s.p.

(1947, mayo 14). Clarinet Concertos. *Daily Telegraph*.

### **Daily Times**

(1944, enero 29). Boosey and Hawkes Concert. John Ireland's Clarinet Sonata. *Daily Times*.

### **Edinburgh Evening News**

(1933, febrero 4). Scottish Regional. *Edinburgh Evening News*, p. 10.

### **Evening Post**

(1948, marzo 1). A novelty at Y.S.O. concert. *Evening Post*, p. 3.

### **Evening Sentinel**

(1939, mayo 3). Broadcasting To-night. The King and Queen at Queen's Hall Concert: Opening of Beethoven Symphony Series. *Evening Sentinel*, p. 9

### **Evening Telegraph and Post**

(1937, octubre 28). Toscanini Stops B.B.C. Rehearsal. *Evening Telegraph and Post*, p. 1.

### **Evening Express**

(1940, octubre 3). Sir John Reith. *Evening Express*, p. 3.

### **Gloucestershire Echo**

(1938, septiembre 27). Regional. *Gloucestershire Echo*, p. 4.

(1943a, enero 4). For the Forces. *Gloucestershire Echo*, p. 3.

(1943b, enero 5). To-Day's Broadcasting. Home Service. *Gloucestershire Echo*, p. 4.

(1946, mayo 14). Noted Musician. *Gloucestershire Echo*, p. 3.

(1948a, enero 8). To-day's Broadcasting. *Gloucestershire Echo*, p. 3.

(1948b, agosto 10). To-day's Broadcasting. *Gloucestershire Echo*, p. 3.

(1950, marzo 8). Chamber Music club ends season. *Gloucestershire Echo*, p. 3.

### **Herald & Express**

(1939, noviembre 25). *Herald & Express*, p. 5.

### **Hasting & St. Leonards Observer**

(1945, agosto 31). Broadcast Concert. A Clarinet Virtuoso. *Hasting & St. Leonards Observer*, p. 5.

### **Leinster Leader**

(1946, agosto 3). *Leinster Leader*, p. 2.

### **Liverpool Daily Post**

(1942a, abril 9). New Issues. *Liverpool Daily Post*, p. 2.

(1942b, septiembre 24). Concert Novelties. *Liverpool Daily Post*, p. 2.

(1943, abril 30). Britten not Slavish. *Liverpool Daily Post*, p. 2

(1944, enero 31). On Balance. *Liverpool Daily Post*, p. 2.

### **London Evening Standard**

(1895, julio 4). Yesterday's Concert. *London Evening Standard*, p. 3

(1898, septiembre 26). Queens Hall. *London Evening Standard*, p. 3.

### **Morning Post**

(1928, febrero 10). *Morning Post*, s.p.

(1933, febrero). Kutcher Quartet. Arthur Bliss's Clarinet Quintet. *Morning Post* s.p.

### **Musical Mail**

(1946, julio). *Musical Mail*, s.p.

### **New Chronicle**

(1947, mayo 14). Scott Goddard. Clarinet Virtuoso. *News Chronicle*, s.p.

### **Norfolk and Suffolk Journal and Diss Express**

(1938, noviembre 24). Sunday. *Norfolk and Suffolk Journal and Diss Express*, p. 7.

### **Northern Daily Mail**

(1930, octubre 22). To-Day's Broadcasts. Symphony Orchestra Debut. *Northern Daily Mail*, p. 2.

(1935, junio 3). London Musical Festival 1935. *Northern Daily Mail*, p. 6.

(1937a, noviembre 13). *Northern Daily Mail*, p. 3.

(1937b, diciembre 3). Tonight's Broadcast: Entertainment at St. George's Hall, 1867-1937. *Northern Daily Mail*, p. 2.

### **Oxford Times**

(1946, noviembre 8). Subscription Concert. *Oxford Times*, s.p.

### **Oxford Mail**

(1946, noviembre 8). Griller String Quartet. Brahms and Bloch Works at Oxford. *Oxford Mail*, s.p.

### **Radio Times**

(1942, abril 5). *Radio Times*, s.p.

(1949, julio). *Radio Times*, s.p.

### **Scottish Regional Programme and Aberdeen**

(1932, agosto 18). *Scottish Regional Programme and Aberdeen*, p. 11.

### **Sheffield Telegraph**

(1946, noviembre 15). Griller in Quartet and Quintet Too. *Sheffield Telegraph*.

### **Suffolk & Essex Free Press**

(1948, septiembre 2). For Music-Lovers' Concert. *Suffolk & Essex Free Press*, p. 5.

### **Surrey Mirror and County post**

(1929a, mayo 31). Need for organisation. *Surrey Mirror and County post*, p. 13

(1929b, mayo 31). What a permanent orchestra means. *Surrey Mirror and County post*,  
p. 13

### **The Birmingham Mail**

(1918, octubre 8). Death of Sir Hubert Parry: Services to English Music. *The Birmingham Mail*.

(1942, noviembre 30). Mozart Programme at City Orchestra's Concert. *The Birmingham Mail*, p. 3.

### **The Bedfordshire Times and Bedfordshire Standard**

(1943, enero 15). Voices, Piano and Clarinet: C.E.M.A. Concert at the Modern School. *The Bedfordshire Times and Bedfordshire Standard*, p. 1

### **The Birmingham Post**

(1939a, marzo 18). Music Variety and Excerpt from "Black and Blue". *The Birmingham Post*, p. 7.

(1939b, diciembre 1). The Week's Musical Broadcast. Decided Improvement in the Programmes. *The Birmingham Post*, p. 1.

(1939c, diciembre 30). Musical Activities of the B.B.C. Variety of Interesting Works. *The Birmingham Post*, p. 4.

(1942a, noviembre 26). City of Birmingham Orchestra. *The Birmingham Post*, p. 1

(1942b, noviembre 30). City Orchestra's Concert. A Mozart Programme. *The Birmingham Post*, p. 2.

(1943, diciembre 3). Broadcasting. Home Service. *The Birmingham Post*, p. 1.

(1944, agosto 17). Midland Music Club. Works for clarinet and piano. *The Birmingham Post*, p. 3.

### **The Citizen**

(1924, octubre 25). Sunday's Programme: London. *The Citizen*, p. 5.

(1926, abril 19). Broadcasting. To-day's Programmes. *The Citizen*, p. 5.

(1942, marzo, 28). Radio Programmes for the Week-End. *The Citizen*, p. 7.

(1946, mayo 14). Gloucester Day by Day. *The Citizen*, p. 4.

(1949a, febrero 8). Hereford Innovation. *The Citizen*, p. 4.

(1949b, septiembre 6). New Concerto. *The Citizen*, p. 6

(1949c, septiembre 10). Last Day of Three Choirs Festival. The "Creation" and a Gay New Work. *The Citizen*, p. 4

### **The Courier**

(1924, julio 12). London 2LO. *The Courier*, p. 5.

(1925, enero 3). Dance Music by Radio. Programmes for the Week-End: London 2LO. *The Courier*, p. 3.

### **The Coventry Evening Telegraph**

(1944, enero 11). Symphony Concerts. *The Coventry Evening Telegraph*, p. 6.

### **The Daily Independent**

(1933, febrero 27). Radio Items and Gossip. Eight Distinguished Musicians In Chamber Music Concert. *The Daily Independent*, p. 2

(1937, octubre 11). *The Daily Independent*, p. 9

### **The Daily Mail**

(1933, noviembre 24). To-Day's Broadcasting. Contemporary Music: First of the Season's Concerts by the B.B.C. *The Daily Mail*, p. 18.

(1935, noviembre 16). Ginger, Jessie and Fred. *The Daily Mail*, p. 5.

(1937, noviembre 13). Week-end Programmes. Sunday Northern. *The Daily Mail*, p. 3.

(1942, abril 13). Griller Quartet in Hull. *The Daily Mail*, p. 4.

(1946, julio 9). All Masters of their Craft. *The Daily Mail*.

(1947a, mayo 14). Blues in a Concerto. *The Daily Mail*.

(1947b, diciembre 10). *Daily Mail*, s.p.

(1948, febrero 28). Clarinet Solo Feature of Y.S.O. Concert. *The Daily Mail*, p. 3.

(1949, julio 19). Jan Coster Reporting. *The Daily Mail*, s.p.

### **The Daily News**

(1907, abril 29). Nikisch at Queen's Hall. Some Remarkable Performances. *The Daily News*, p. 2.

### **The Derby Daily Telegraph**

(1924, abril 28). Broadcasting. *The Derby Daily Telegraph*, p. 4.

### **The Derry Journal**

(1952, agosto 8). Third Programme. *The Derry Journal*, p. 5.

### **The Echo**

(1923, noviembre 3). To-Morrow (Broadcasting). *The Echo*, p. 5

(1924, octubre 25). To-Morrow (Broadcasting). *The Echo*, p. 4.

## **The Era**

(1922a, abril, 5). Concerts of the week: Royal College of Music. Students' Orchestral Concert. *The Era*, p. 6.

(1922b, abril 12). The Realm of Music: Concert of the Week. The Wood-Smith String Quartette. *The Era*, p. 6.

(1923a, marzo 14). The Realm of Music: Students Chamber Concert. *The Era*, p. 7.

(1923b, noviembre 28). The Realm of Music: Royal College of Music. *The Era*, p. 9.

(1925, febrero 21). B.B.C. Concert at Covent Garden. *The Era*, p. 10.

(1927, julio 20). The Tale of the Soldier. *The Era*, p. 1.

(1936, diciembre 23). Music and Broadcasting. Meet the First 'Discographer'. *The Era*, p. 8.

(1937a, abril 15). Music and Broadcasting. B.B.C. Musicians for Coronation Orchestra: Toscanini's "Season". *The Era*, p. 6.

(1937b, mayo 14). *The Era*, p. 8.

(1937c, junio 17). *The Era*, p. 15.

(1937d, noviembre 13). Clarinet and String Quartet. *The Era*, p. 6.

## **The Evening News**

(1922, octubre 19). Eve of Broadcasting. Company Formed with £ 100.000 capital. *The Evening News*, p. 5.

(1926, abril 19). Broadcasting. Some of the Leading Programmes. *The Evening News*, p. 6.

(1929, mayo 7). Broadcasting. Some of the Leading Programmes. *The Evening News*, p. 9.

(1938, mayo 26). London Musical Festival Opens. *The Evening News*, p. 4.



### **The Evening Sentinel**

(1939, mayo 3). Broadcasting To-night. The King and Queen at Queen's Hall Concert. *The Evening Sentinel*, p. 9.

### **The Journal Saturday**

(1936, junio 27). Week-End Wireless. To-day (Friday). *The Journal Saturday*, p. 22.

(1937, diciembre 18). *The Journal Saturday*, p. 22.

### **The Lancashire Daily Post**

(1918, octubre 8). Sir H. Parry Dead. *The Lancashire Daily Post*, p. 3.

(1929, diciembre 4). The Composition of the B.B.C. Symphony Orchestra. *The Lancashire Daily Post*, p. 9.

(1930, marzo 3). Daventry Experimental. *The Lancashire Daily Post*, p. 6

(1931, mayo 27). National Programme. *The Lancashire Daily Post*, p. 6.

(1937, agosto 7). Promenade Concerts again. *The Lancashire Daily Post*, p. 7

### **The Leeds Mercury**

(1926, julio 9). To-Day's Wireless Programmes. *The Leeds Mercury*, p. 9.

(1927, noviembre 16). Wireless Programmes for To-Day: Radio Favourites and the Arcadians. *The Leeds Mercury*, p. 7.

### **The Listener**

(1948, enero). *The Listener*, s.p.

### **The Mercury**

(1946, mayo 17). One of First Musicians to Broadcast: Frederick Thurston Leaving B.B.C. Orchestra. *The Mercury*, p. 4.

### **The News**

(1951, julio 7). Music: Noted Concerto. *The News*, p. 4.

### **The Newsman**

(1927, diciembre 24). London and Daventry. *The Newsman*, p. 3.

### **The Northern Whig and Belfast Post**

(1924, febrero 21). Broadcasting. Programme for to-day. *The Northern Whig and Belfast Post*, p. 12.

(1933, mayo 1). Daventry National. *The Northern Whig and Belfast Post*, p. 10.

(1938, enero 7). Famous Musician Dies in Belfast. "Father of Orchestra Players." Mr. Francis Gomez. *The Northern Whig and Belfast Post*, p. 8.

(1948, enero 27). Third Programme. *The Northern Whig and Belfast Post*, p. 2.

### **The Nottingham Evening Post**

(1924, septiembre 24). Broadcasting. Chamber Music Evening for Nottingham. To-Day's Programmes. *The Nottingham Evening Post*, p. 7.

(1926, abril 26). Broadcasting. First of Series of Chamber Concerts. *The Nottingham Evening Post*, p. 7.

(1929, enero 3). Sir Thomas Beecham and the B.B.C. *The Nottingham Evening Post*, p. 4.

(1933, noviembre 24). Home Programmes. *The Nottingham Evening Post*, p. 8.

(1934, noviembre 29). National. *The Nottingham Evening Post*, p. 8.

(1935, noviembre 25). On The Gramophone. *The Nottingham Evening Post*, p. 10.

(1937, octubre 11). Regional. *The Nottingham Evening Post*, p. 6.

### **The Press and Journal**

(1950, noviembre 22). Brilliance in Clarinet Quintet by Rowntree Harvey. *The Press Journal*, p. 6.

### **The Scotsman**

(1932, noviembre 24). Death of Mr Percy Pitt. B.B.C.'s First Musical Director. *The Scotsman*, p. 11.

(1933, abril 25). Scottish National Programme. *The Scotsman*, p. 14.

(1935, julio 1). *The Scotsman*, p. 15.

(1937, mayo 26). Wireless Programmes. First Concert of London Music Festival. *The Scotsman*, p. 4.

(1938a, marzo 18). Scottish National. *The Scotsman*, p. 13.

(1938b, noviembre 15). *The Scotsman*, p. 18.

(1939a, enero 12). *The Scotsman*, p. 13.

(1939b, junio 22). Scottish. *The Scotsman*, p. 17.

(1944, enero 31) Contemporary Music. New Clarinet Sonata: From our London Music Critic. *The Scotsman*, p. 4.

(1949, agosto 6). Festival Preview. Chamber, Vocal, and Operative Music. Three Scottish Concerts. *The Scotsman*, p. 4.

(1950, abril 6). Music Notes. Edinburgh Festival. Morning Concert. *The Scotsman*, p. 9.

### **The Sheffield Daily Independent**

(1922, octubre 19). Broadcasting. Wireless Firms Approve Combine: Terms of Monopoly. *The Sheffield Daily Independent*, p. 3.

(1928, diciembre 18). Radio Programmes. *The Sheffield Daily Independent*, p. 2.

(1930, enero 11). *The Sheffield Daily Independent*, p. 9

### **The Stage**

(1928a, octubre 18). *The Stage*, p. 17.

(1928b, diciembre 20). The Music Box by James M. Glover. *The Stage*, p. 17.

(1929, mayo 9). *The Stage*, p. 15.

(1948, junio 10). Musicians. *The Stage*, p. 6.

(1950a, mayo 4). Viewpoint. Frederick Thurston. *The Stage*, p. 12.

(1950b, octubre 12). The World of Music. New Works. *The Stage*, p. 12.

(1951a, febrero 22). The World of Music. Scandinavian Novelties. *The Stage*, p. 12.

(1951b, marzo 8). The World of Music. Twentieth-century Music. *The Stage*, p. 12.

(1951c, mayo 17). The World of Music. Modern Chamber Works. *The Stage*, p. 12.

(1951d, junio 7). The World of Music. Copland's Clarinet Concerto. *The Stage*, p. 12.

(1951e, agosto 23). The World of Music. Hindemith's Clarinet Concerto. *The Stage*, p. 12.

(1952a, febrero 14). The World of Music. Israeli Concert. *The Stage*, p. 12.

(1952b, agosto 28). World of Music. *The Stage*, p. 7.

(1957, enero 24). Obituary. Arturo Toscanini. *The Stage*, p. 13.

### **The Standard**

(1926, marzo 6). The Beauty of Debussy. *The Standard*, p. 17.

### **The Star**

(1947, mayo 16). *The Star*.

### **The Sunday Post**

(1924, mayo 4). Broadcasting. *The Sunday Post*, p. 7.

### **The Telegraph**

(1938, septiembre 28). Mozart Concert. Queen's Hall Evening of Masterpieces. *The Telegraph*, s.p.

(1939, mayo 11). Music at National Gallery. Schubert & Ghirlandaio. *The Telegraph*, s.p.

(1948, noviembre 10). New Rawsthorne Quartet: Clarinet & Strings. *The Telegraph*, s.p.

(1952a, febrero 6). *The Telegraph*, s.p.

(1952b febrero 11). Three Israeli Composers. Near-Eastern Rhythms. *Telegraph*, s.p.

### **The Times**

(1922a, marzo 8). Varieties. *The Times*, p. 10

(1922b, marzo, 29). Stanford's Clarinet Concerto: R.C.M. Students' Concert. *The Times*, s.p.

(1924a, noviembre 10). Music this week. *The Times*, p. 17.

(1924b, noviembre 13), Eastbourne Musical Festival. Classical and Contemporary Works: The Snow String Quartet. *The Times*, p. 12.

(1924c, diciembre 10). Broadcasting. Programmes, Dec. 10. *The Times*, p. 26.

(1925, diciembre 18). Programmes. *The Times*, p. 20.

(1926a, marzo 8). Week-End Concerts. Symphony Programme at Queen's Hall. London Chamber Orchestra. *The Times*, p. 21.

(1926b, agosto 30). Broadcasting. *The Times*, p. 18.

(1926c, septiembre 27). Broadcasting. The Programmes. New Zealand Day. *The Times*, p. 19.

- (1927a, enero 17). Music This Week. *The Times*, p. 10.
- (1927b, febrero 11). Programmes. *The Times*, p. 7.
- (1927c, noviembre 16). Broadcasting. The Programmes. *The Times*, p. 25.
- (1928a, marzo 10). Programmes For The Week-End. *The Times*, p. 17.
- (1928b, junio 19). Programmes. *The Times*, p. 27.
- (1928c, noviembre 19). Programmes. *The Times*, p. 8.
- (1928d, diciembre 18). Programmes. *The Times*, p. 9.
- (1929a, enero 19). Programmes for the Week End. Sunday Programmes. *The Times*, p. 6.
- (1929b, diciembre 11). Programmes. *The Times*, p. 26.
- (1930a, marzo 31). Music This Week. *The Times*, p. 9.
- (1930b, diciembre 29). Programmes. *The Times*, p. 6.
- (1947, marzo 31). Wigmore Hall. Two Clarinet Concertos. *The Times*, s.p.
- (1948a, marzo 25). Royal College of Music, *The Times*, s.p.
- (1948b, noviembre 10). Royal College of Music: Four New Concertos. *The Times*, s.p.
- (1949, julio 30), *The Times*, s.p.
- (1951, agosto 18). Promenade Concert. Hindemith's Clarinet Concerto. *The Times*, s.p.
- (1952, febrero 11). Philharmonia Orchestra. Jewish Composers. *The Times*, s.p.

### **The Western Morning News**

- (1948, noviembre 11). Dutch Choir's Visit. *The Western Morning News*, p 2.

### **The Western Morning News and Daily Gazette**

(1933, febrero 27). Broadcasting. Chamber Music Concert. Artistes from the B.B.C. Symphony Orchestra. *The Western Morning News and Daily Gazette*, p. 8.

(1937, septiembre 1). Toscanini to Return. *The Western Morning News and Daily Gazette*, p. 6.

### **The Western Morning News and Mercury**

(1925, marzo 26). High Power Station. *The Western Morning News and Mercury*.

(1927, mayo 26). Broadcasting. "The Magic Flute" From London. *The Western Morning News and Mercury*, p. 8.

### **The Wiltshire Times**

(1948, febrero 21). Music Society: Poor Support. *The Wiltshire Times*, p. 3.

### **The Whitstable Times and Tankerton Press**

(1929, agosto 24). Chamber Music. *The Whitstable Times and Tankerton Press*, p. 6

### **The Yorkshire Post**

(1928, julio 28). Sir Thomas Beecham's New Scheme. Permanent Orchestra of the Highest Class. Yorkshire Interests. *The Yorkshire Post*, p. 9

(1929, diciembre 10). Broadcasting. *The Yorkshire Post*, p. 2

(1933, diciembre 1). Clarinet and Pianoforte: Mid-day Recital at Leeds University. *The Yorkshire Post*, p. 5.

(1935, junio 14). Broadcasting Features. Toscanini Conducts at Last Concert of London Music Festival. *The Yorkshire Post*, p. 2.

(1937a, marzo 18). Gramophone Records. *The Yorkshire Post*, p. 8.

(1937b, julio 15). Gramophone Records. *The Yorkshire Post*, p. 8.

(1939, agosto 24). National. *The Yorkshire Post*, p. 2.

(1948, marzo 1). Stanford work at Y.S.O. concert. *The Yorkshire Post*, p. 1.

### **The Yorkshire Evening Post**

(1937a, abril 23). The New Grenadiers. *The Yorkshire Evening Post*, p. 10.

(1937b, junio 25). Worthy of the Theme. *The Yorkshire Evening Post*, p. 7

### **The Yorkshire Post and Leeds Mercury**

(1940, junio 21). No serious Damage in Big Air Raid on Britain. *The Yorkshire Post and Leeds Mercury*, p. 1.

(1944a, enero 10). First Opera Broadcast. *The Yorkshire post and Leeds Mercury*, p. 2.

(1944b, agosto 21). A loss to Music. *The Yorkshire Post and Leeds Mercury*, p. 2.

(1944c, octubre 18). To-day's Radio. Symphony Concert. Home Service. *The Yorkshire Post and Leeds Mercury*, p. 4.

### **Western Daily Press**

(1925, marzo 26). Broadcasting To-Day. *Western Daily Press*, p. 5.

(1930, marzo 3). Daventry Experimental. *Western Daily Press*, p. 8

### **Western Daily Press and Bristol Mirror**

(1933a, abril 21). Novello's New Music. *Western Daily Press and Bristol Mirror*, p. 7.

(1933b, mayo 9). To-day's Broadcasting. Romantic Drama with Music. National Programmes. *Western Daily Press and Bristol Mirror*, p. 9.

(1935, enero 23). Why the B.B.C. Orchestra is always good. No "Deputies" and £10.000 for instruments. *Western Daily Press and Bristol Mirror*, p. 9.

(1937, noviembre 11). B.B.C. Orchestral Concert. *Western Daily Press and Bristol Mirror* p. 9.



(1939, noviembre 16). B.B.C. Symphony Orchestra. Sir Henry Wood Conducts: Solomon as Soloist. *Western Daily Press and Bristol Mirror*, p. 4.

(1940a, junio 19). Things you should know to-day. Public Instruction in air raid precautions. *Western Daily Press and Bristol Mirror*, s.p.

(1940b, octubre 31). Museum Lunch-Hour Concert. B.B.C. Chorus in a Bach Motet and Lighter Works. *Western Daily Press and Bristol Mirror*, p. 2.

(1941, febrero 8). Concert of Music by Mozart. B.B.C. Orchestra, Sir A. Boult and Two Soloist. *Western Daily Press and Bristol Mirror*, p. 6

(1946, octubre 18). Engaging Surprises. *Western Daily Press and Bristol Mirror*, p. 3

(1949, septiembre 7). Zoltan Kodaly. *Western Daily Press and Bristol Mirror*, p. 3.

(1950, enero 28). Concerts. Bristol Philharmonic Society. Recital of Music. *Western Daily Press and Bristol Mirror*, p. 6.

### **Yorkshire Evening News**

(1933, noviembre 30). Clarinet and Piano in Leeds Recital. Music at University. *Yorkshire Evening News*, s.p.

### **Discografía**

*Frederick Thurston (1901-1953): Archive Recording of Live Performances 1948 & 1952* [CD]. England: Symposium 1259, 2003.

Frederick Thurston (1901-1953): Centenary Tribute [CD]. England: Clarinet Classics CC0037, 2001.

Bax, Bliss, Vaughan Williams. Janet Hilton [CD] Chandos Records, 1983

Frederick Thurston. Griller Quartet: Brahms. Bliss [CD]. England: Testament, 2005.

John Ireland Plays John Ireland. Broadcast and Concert Performances [CD]. Austria: Dutton, 2010.

The Bel Canto Clarinettist. Colin Bradbury (clarinet); Oliver Davis (piano) [CD]. Gran Bretaña: Clarinet Classics CC0014, 1996.

The Clarinet: Historical Recordings, volume I [CD]. Londres: Clarinet Classics CC0005, 1993.

The Clarinet: Historical Recordings, volume II [CD]. Londres: Clarinet Classics CC0010, 1994.

The Thurston Connection. English Music for Clarinet and Piano. Nicholas Cox [CD]. Gran Bretaña: British Music Society, 2011.

100 Years of the Simple-System Clarinet. Colin Lawson (clarinet); Francis Pott (piano) [CD]. Londres: Clarinet Classics CC0044, 2003.

## **YouTube**

The BBC Symphony Orchestra at 80. Recuperado 9 enero 2015 de [https://www.youtube.com/watch?v=TsWL6jb\\_fro](https://www.youtube.com/watch?v=TsWL6jb_fro)

Sir Henry Wood and members of the BBC Symphony Orchestra (1938). Recuperado 9 enero 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=SxhNs7SS9pI>

Land of Hope and Glory, sir Adrian Boult & BBC Symphony Orchestra (1932). Recuperado 9 enero 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=QctZ-56tKIA>

1920's British Radio Broadcasts (BBC Radio 1922 - 1929). Recuperado 9 enero 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=DOThgMfP5rM>

Arturo Toscanini: Beethoven's Symphony No. 1 in C Major, Op. 21 (1939). Recuperado 16 febrero 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=gJxCS6S8EiE>

Iain Hamilton Clarinet Quintet. Recuperado 23 julio 2017 de  
<https://www.youtube.com/watch?v=APVyivvth9A>

Jack Brymer/ BBC Television Masterclass. Recuperado 13 octubre 2017 de  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_urLkEn\\_1dY&sns=em](https://www.youtube.com/watch?v=_urLkEn_1dY&sns=em)



## **ANEXO I: Entrevistas**

### **Entrevista a Colin Bradbury (3 de mayo de 2014)**

**Colin Bradbury:** The RCM, the professors used to have register books (they don't now. They use a piece of paper) where all their students were written down and they will mark their attendances, this will go on the whole book. Unfortunately, the College, threw away a lot of old ones. But I have Frederick Thurston's last one, which is just the last two or three years. I'll get it for you now.

(With Thurston's register book in his hands)

This was just the very end of his life. 1952 Easter term. So, here I am. My first name was James. This was when he was away and Bernard Walton was he deputy.

This was when he was ill, of course. Went on after this. That was his last lessons there, then he was taken ill. And Bernard Walton get all the lessons there. But after there all lessons where given [...].

That must be when he went away for the operation. Then he came back in the summer. He was teaching all the way through summer. I was away then. I joined the army for a year. I came back that's right [...] after my national service I did one year. And then I did all the two together. But that's when I came back there and I had those lessons from him and then he was off finally. So those are the people he was teaching right at the end. Yes that's it. He died in December. Anyway, I don't think you know many of those names. Now is the case of everybody.

**Cristina Strike: When did you start playing the clarinet and if you have any influences of another clarinet player?**

**C. B.:** No, no, no. I started at school, when I was about ten years old, I suppose. I started with a very keen headmaster school, (recorder of course). And he played the clarinet, not very well. But he encouraged us to start. I got lessons from a local. And then the turning point came in 1948, when the NYO started. And I auditioned for it, to go in. And that was when I met him first. So that was in April 1948. (Laughs) I was in the NYO then until 1951. In 1951 I was chosen to play a concerto with them at Edinburgh Festival.

So I left school early, and travelled to London to have lessons from Thurston during that summer, that was in 1951. I played the concerto in Edinburgh. And then came to College then to study with him.

**C. S.: What was your experience at the RCM?**

**C. B.:** The RCM then was much less intense, it was a much more part time thing in those days. We had one lesson a week fifty minute. We also had in those days a second study. I was the organ. [...]. Actually we had more private tuition then one to one than they do now. But there was one examination every year. This was very much up to one wanted to do oneself. You went in there and you had one first study lesson, one second study, one harmony lesson. Then chose what you need to go to or don't need to go to. (Laugh)

I've always found his lessons were very inspirational musically. Technically he wasn't very interested in teaching technique. He was a natural player. And I had all kind of problems which he never solved (laugh). I still working on them now (laugh). It was his musical inspiration, oh yes!

**C. S.: Did you have other clarinet teachers at the RCM?**

**C. B.:** Only after he died. Sidney Fell. And Thea used to come occasionally and deputise.

**C. S.: And was different from his way of teaching?**

**C. B.:** Yes, it was no more technical, I'm afraid. Again, it was musical more than anything else. We were left to our self technically more. It's much more strict now.

**C. S.: And did he use any method or just music?**

**C. B.:** Oh yes, he was bored of scales and studies and things like that. Thea used to have a theory about this. She thought that Thurston's own father was very strict with him, with technical works and scales and studies. And he reacted against that. And Thea reacted the other way. When Thea came in she was very insisted on scales and studies. So that was our theory.

**C. S.:** You have told me that you have received lessons from Frederick Thurston and you are very important teacher as well. Have you changed anything from his way of teaching? Do you offer other things?

**C. B.:** Oh, we are all individuals. Aren't we? I have to work a lot of things out myself. And when I teach now, I've changed a lot from what I taught twenty years ago (laugh). I hope that what I inherited from Thurston, oh it's sound very fond of, is kind of musical integrity. He couldn't dare chance superficial playing. In those days, in fact so much so he was so insisted in rhythm. Now days, I think, what we would do now, in more romantic freedom and interpretation and about he would frown on a little bit, perhaps...

But there again, you see you can't make rules about this. I spoke with a cellist who was in a quartet which worked with Thurston a lot, the Bleth Quartet. And he said towards the end that Jack Thurston's interpretation of the Brahms's was very free and Hungarian. You see?

So, in some ways, he was very, very hard on rhythmic integrity and strictness. In other ways, I can remember in the NYO, if somebody used to say: "well, there is a slur there or a dot there", he would say: "oh well that's an editor marking". There was no real scholarship then as we know it today. [...] So when he or his contemporaries would edit a piece of music they would put in hair pins all over the place, dynamics and all that. And now if you look at that...Have you seen his editions?

**C. S.:** The other day we saw the Mozart.

**C. B.:** All the crescendos and diminuendos and the Brahms's Quintet the accelerandos. We've never dreamed of that in these days. So in some way, you see, is a paradox.

That if you listen to a recording of his of the Brahms Eb, it is almost wooden. Because he didn't like recording anyway and everything had to be so, it's not inspirational at all. It is very, very flat. And yet you hear what he said about freedom and about editors. It's completely opposite. So it's very very hard. One thing you can say that the kind of mannered playing, which I supposed Reginald Kell is an example, even though he never mention the name (he was very professional), but the kind of playing where a player

would put his or her own personal style on the piece of music regardless of what it was. That he couldn't stand (sing, laugh).

I remembered much, much later somebody playing like that, and me talking with Pierre Boulez about it: "Yes Colin is like Hollywood in the Thirties" (Laughs)

So there is a difference between dislike a mannerism and artistic freedom. It is very very hard without listening. Because when you hear the recordings that he did now days some of them sounds very, very stiff because he was very conscious. He didn't like the idea of recording, except the Bliss Quintet recording...

**C. S.:** Why he didn't like recording?

**C. B.:** I don't know, he never talked to me about it. I talked a bit about this of that on the cd. Very very hard... You see... Just listening to what he did and knowing how he played and then imagining this idea of putting something down to posterity and I think he will find very inhibiting, as we all do in some ways. Some people, actually, can use the freedom the recordings studio really to have a go at something but if doesn't work, you do it again.

But, of course, recording wasn't like that in his days. Recording was all in the 78s and you have to do the whole thing and it went wrong you have to do it all again. Can you imagine? Long before tape recording, long before edit. So that was must been a very inhibited process.

And when he was in the BBC, of course, everything that they did was live. Now, when I joined the BBC in 1960, everything we did was live. We recorded one programme a year, and that was a transmission on Christmas day. And before I joined the orchestra, the orchestra [...] to do a live broadcast. You see recording, only came much later, while broadcast was always live. Is coming back in some ways. When I was first we used to do three live broadcast a week in the studio without audience, three every week, different, all modern music too.

**C. S.:** What was like being principal clarinet of the BBC?



**C. B.:** I answer that in five minutes (laughs). I was very young when I joined. It is changed so much when I was there. Gosh it is all written down. There is a book by Nicholas Kenyon which is extremely good. It was published in 1980 for the fiftieth anniversary of the orchestra, that's worth reading and of course book about the promenade concerts as well.

1945, at the end of the war, the BBC, the head of sound broadcasting there, there was a man called Lindsay Wellington, head of Programme, the orchestra was in Bedford. And instead of bringing the Orchestra back from Bedford to London straight away, and restoring the pre-war conditions, he tried to keep them in Bedford. The salaries stayed the same, that there were very good before the war, but after the war of course there weren't very good. And the freelance world started to flourish, the Philharmonia Orchestra started. And the BBC, nearly all the principal left.

**C. S.: Thurston left?**

**C. B.:** Oh Thurston was on the first to go! Oh yes! Because the BBC were very, very restrictive. There was a clause in the contract of the BBC Orchestra. You can imagine in the 1930, when they were paying 11 pound per week (which is a huge amount of money), which forbid them to work anywhere else without permission, and such permission could not be granted more than six week before the event. You couldn't take any solo dates. You would have a solo engagement and Frederick Thurston advertised subject to the BBC: availability or something like that.

I have letters there, when he was trying to get more freedom from the thing and the control of the musical write back and say we are very sorry you must realise that... so he left.

The only one to stay, really was Thurston's great friend Ernest Hall, first trumpet. He stayed for some time after that. But nearly all the rest left. So that was a stage. Of course they came back to London, but the orchestra never gained the prestige that had before the war. The LSO wasn't all that, the LSO wise came later.

But, it wasn't until William Glock became controller of music of the BBC in 1959, and he set about to restore the orchestra. And I was very lucky because when I came in

1960. And at that time the orchestral job wasn't a very attractive one to the really top players. Because as I said, they worked very hard they had three days off a fortnight. Three live broadcast a week (it was a work-horse orchestra) and it wasn't very well paid. And so Glock was about to change all that. And I just got it in the right time. I auditioned for the orchestra and things started to change very soon after that. Three year after having been there, they realised that, as Boulez used to say many years later: "the orchestra must not be a prison"... So we had two principal and we could have so much time off. And that changed again later on in 1970, and it became a little more restrictive but we still had a much more free time and a bit more flexibility. It's like being in three or four different orchestras, a huge change of personnel.

**C. S.: You share there with Jack Brymer?**

**C. B.:** Yes we share the job for seven years. Yes that's right.

And then the job changed, it was more restricted again. So they offered me... Boulez and I got on very well together and the modern music (Jack didn't like that). And all worked for the best. And so instead of 50% - 50% became 70% - 30% principal and co-principal and Jack left, and he went to the LSO. [...] And still the system that they have today: principal and co-principal. 31minWell most orchestra, except of course in Germany when sometimes you get equal principals [...].

**C. S.: You worked with Boulez and with Glock?**

**C. B.:** Oh yes. Yes Glock was there and then Glock brought in Boulez. I was very closed to him. The first conductor, the one who appointed me, was never very popular with the audiences and Glock didn't like him. I find him a very fine musician. He was Viennese. He suffered during the war. He was Jewish. Luckily that he survived. And then he came to England. [...]. Then he came to the BBC. He was never very happy with the BBC... And he was not an audience conductor... But I learnt more from him than many other people.

**C. S.: Now I would like to speak about chamber music. And you have recorded several cds about nineteen century clarinet music. Why did you decide to do this project?**

**C. B.:** Interesting... why... It was 1978 or thereabouts. In those days the making of gramophone records, we used to call then, it was a very big adventure. Now days everybody makes cds. Not then, it was much more complicated affair and much more expensive affair, of course. But it was something it was suggested to me, I thought well what's the point of doing this if seventy people had done the standard repertoire. And then I started to think, when I was very young I was brought up with a teacher in Blackpool, who himself was brought up in the kind school which Henry Lazarus would have recognised, playing a lot of music, which perhaps was not of a very high quality as Air variations, and Andantes and Polacas, this kind of thing, it was a mixture really. But I became, when I came to College with Thurston, Thurston himself, I didn't realise at the time, had reacted very much against this kind of playing. His father being a military man, must have brought him this kind of nineteenth century ordinary repertoire. And I realise now that Thurston was always never really got us to play Weber for example. He didn't like it very much.

I can remember, once I was asked to play on a broadcast of young people artist. I was asking him what I should play, what about the Weber Concertino? Oh no, no. What about Malcolm Arnold? Mozart, yes Brahms, yes... But this was a general opinion in this country. There was really nothing here in this country, until it became to revive with Stanford of course, and Thurston himself, was very much for that and established the concerto because he played it when he was a student. I have got a letter there when you see him thanking him by Stanford.

I was, of course, at that age very [early] influenced. It was only much, much later, I thought a lot of this music will be fun to play. Eventually, I was working with Bernard Roberts at the time, and so we decided to make a demonstration tape of some of these two or three of these pieces. And so, I had a College concert hall, and I got a BBC engineer and he managed to help us and we made this tape. [...] They weren't very interesting in that (the record company).

Until I heard, just speaking to a recording engineer, and he pointed out a firm which specialised in doing records jointly financed by the artist [...]. Anyway he was interested in the project. Bernard Roberts then he was beginning to get more of his own

solo work and he said I didn't want to get too involved. He suggested this other man Oliver Davis.

And Oliver of course is a tremendous scholar and was really interested in nineteenth century music. He took the whole thing and from what I thought was just a fun project, he turned it into something very serious (introduced me to all kinds of music, we worked hard, day and night rehearsing. And we eventually came out with this LP which it's called the Victorian Clarinetist. It's the only record that I've made money of (laugh). It's produced by him and it was successful. It was played on the BBC quite a bit, and it was going for repressing. And a bigger company got interested and we produced three more and then the whole project grew and grew. And then Victoria Soames started Clarinet Classics [...] That's how started [...], as a kind of fun project.

**C. S.: So you were a bit influenced by Frederick Thurston?**

**C. B.:** The other way round in some ways, because his reaction against that.

[...]

Also other things that we did we never recorded. In those days the BBC used to do a lot of Chamber music recital on the air. So I got quite a few of those on tape. We did the first performance in this country of the *Sonata* of Tedesco, Tom Tovey *Sonata*...

**C. S.: And how is the Francisco Gomez? The Lorito?**

**C. B.:** Oh the Lorito. We recorded that, of course. That's right

**C. S.:** Is that the only music that he wrote?

**C. B.:** Oh Fran Gomez? I don't know. My second clarinet in the BBC when I joined, much older than I am, he had been in Northern Ireland and had known Fran Gomez, because Fran Gomez didn't die on that early age. He ended up as a principal clarinet in Belfast, I think. He was specialist on the bass clarinet. But he wasn't. Standards has gone up since then. There was a lot of squeaks in those days. But he himself made fun of it. He called the Goose. (Laugh)

**C. S.: I think he died in 1927?**

**C. B.:** No, that was Manuel. Francisco, he died in 1938. I know that because I have to pay copyright to Boosey and Hawkes for fifty years after his death... But I had to pay the copyright when I did it.

**C. S.:** So you didn't meet him?

**C. B.:** Oh no no. I was far too young

**C. S.:** And Thurston spoke to you about him?

**C. B.:** Thurston never mention it, even Draper didn't talk about his own past.

**C. S.:** Reading through the lives of Thurston, your life, Thea's, there are a lot of similarities. You are teachers, chamber music players, orchestra players, and researchers...

**C. B.:** But his idea of contemporary music and mine were very different. I was on the forefront of Boulez's revolution which is very different from you're in the 1940s. The kind of modern music we thought, the modern composers were John Ireland, Vaughan Williams. Even, at this country the BBC before the War, when the BBC was founded and the BBC SO was founded, Reith appointed Boult not only as a Chief conductor but as Director of music of the BBC and he used to say: I don't expect you to be resting for the concert when you should be in your office (laughs). That didn't last! It's all in the book actually, in Kenyon's book.

And so they appointed a Head of Music called Edward Clark, he married Elisabeth Lutyens. He actually introduced a lot of really new music to the BBC. But before the War, they were playing Schönberg *Orchestral Pieces*, this kind of thing, Schönberg, Berg... I don't know if Thurston liked them very much or any of his contemporaries but at least they were doing this kind of thing. But soon after the War, when all that was finished, the modern music became Vaughan Williams and if I've had heard the word Webern, when I was a College I would have thought that was a misprint.

It was only much later on, when in the Glock era, when I was involved in chamber music group started by a young conductor called John Curu New Music Ensemble. [...] and I found that even before I joined the orchestra I found myself doing a live performance

of Pierrot Lunaire on the air, live (laugh). And that was absolutely new music to everybody [...]. That was 1959-1960

By the time Boulez came along, when Boulez had been in two or three years, he recorded complete works of Webern to CBS. He chose quite a lot of us from the orchestra. [...] And that was in less than five years. It was a revolution in some ways, it was coming to what was up going on in Germany. But you just had to play it with an open mind...

**C. S.: Frederick Thurston didn't like that?**

He never talked about things like the new Viennese School. No one did. He was doing contemporary works but the contemporary works were all the kind of things like the Ireland and Bax, Elisabeth Maconchy. He did the first performance of the Nielsen in this country. I was there, in the Wigmore Hall.

**C. S.: As a performer why was he different?**

**C. B.:** We must look at it in the context of other people of the time, I think. It's very difficult because one wasn't there. I think the only performer really of any status of that time must have been Draper. And Draper was much older than he was, of course.

**C. S.:** I have read that there is Haydn Draper.

**C. B.:** They used to call him the amazing Draper as well.

**C. S.: And they were related?**

**C. B.:** Yes, Haydn Draper was principal of the Queen Hall Orchestra. He drank a lot really. Who didn't? (Laughs).

But I think, from what I gather that Thurston was head and shoulders, he started with beautiful things, and wonderful stimulus, people like Stanford... It's very hard to say why.

When BBC founded the Symphony Orchestra, they looked for the string players for experienced players from other symphony orchestras. But for the wind players they looked for individual soloist, and that's why they got Thurston, Camden, Aubrey Brain... And Thurston was very young but he was the one it was chosen, so he must had been...

And of course he was in even before that. He was in the Wireless orchestra, which preceded the BBC. Then they had to pick with the money that they offering and the conditions, they could choose who they wanted and the fact that they chose him, speaks for itself.

**C. S.:** And could you tell me your opinion about the English music that was written for him? For example John Ireland, Herbert Howells. What is different about that music?

**C. B.:** Different from what?

**C. S.:** For example, French music?

**C. B.:** You see, English music started, I think, from a very different kind of base line. Herbert Howells used to say that was not English music before Stanford. And of course, if you look at the whole history of the music in Europe, the new music Wagner, Liszt, was more or less passed by ... Oh gosh!

English music in this country was so much founded on Oratorio, Choral tradition, the Mendelssohn. There's so much. Stanford of course grow up at Brahms, not as much as some people like to say. Herbert Howells of course, he was one of Stanford pupils, John Ireland, Arnold Bax, Vaughan William himself, you know. I mean, Benjamin Britten in the 1930s, wanted to go and study with Berg and the RCM stopped him. It's no need for that, there are plenty of good people here, you have Herbert Howells. That was the English attitude, I think.

It meant, that to Thurston and to people like me in the 1950s, modern music was things like Bax. Not he did, he was open to more. I mean, Nielsen must had been a lot of more revolutionary. And that was much earlier.

I remember him doing Three Nocturnes by Iain Hamilton. Did you come across those?

**C. S.:** No.

**C. B.:** I walked into a lesson once and it was on the stand. He had been practising and he said "this is what they are writing for me" and he said: "God knows what they're

going to be writing for you” (laughs). I remember that very distinctive. So he was open, so he certainly was open.

**C. S.:** What was the relation like between you and your colleagues students of Frederick Thurston?

**C. B.:** Friend and rivalry (laughs). I used to have a theory that nobody could have a really friend who was someone who plays the same instrument. Do you agree?

**C. S.:** Yes!

**C. B.:** Although I nearly marry a clarinet player but I didn't! (Laughs)

**C. S.:** Good for you! (Laughs)

**C. B.:** The relation with Thea, with Gervase the Peyer. I don't know Gervase very well. When I gave the birthday concert he actually came to it [...]. He was senior to me.

Thea I got to know as a contemporary much, much later. But she was older than I was, she was more authoritarian. And then we worked alongside much more, we did some session together eventually and that kind of thing. And then of course the final collaboration was when we put this thing in 2001, where I got very closed to her on that.

**C. S.:** She might be one of the first woman playing in an orchestra.

**C. B.:** Yes there were two or three. There is a very fine player who actually gave it all up, called Pauline Juler. You heard that name?

**C. S.:** Yes.

**C. B.:** She was the one for who Finzi wrote the *Bagatelles*. Have you got the history of the Bagatelles?

**C. S.:** No I don't have it.

**C. B.:** A recital I gave. I wrote a programme note and I did a bit quite of research with Michael Bryant.

[...]



We were talking about Pauline Juler and Thea. Another clarinet player, she wasn't very good on, Judy Wilkings, who married Charles Mackerras. Charles Mackerras just died, she is in her nineties now. Olive Right, she was first clarinet at the Covent Garden. I went to her funeral about five years ago. But there weren't many of them.

**C. S.:** And Pamela Weston?

**C. B.:** Yes, she was never an orchestral player.

**C. S.:** She was a student also...

**C. B.:** I think she was...

**C. S.:** Did you meet her?

**C. B.:** Oh yes a lot. In fact, when we started doing these recordings she did quite a lot of the programme notes for us. I acknowledged her quite a bit in what we did.

**C. S.:** I think all the good books that I have written for clarinet she is in all of them.

**C. B.:** Oh yes, she did an enormous amount of work. Yes, that's right.

[...]

**C. S.:** **I believe that there is an English clarinet school. And when the English school begins? If there is one? And have you played a role in establishing the English school?**

**C. B.:** I don't think there is such a thing.[...] The English School of clarinet playing mainly typify by Brymer in the kind of sound he made, creamy sound a bit of vibrato, was to do with the 1010. We all think of Thurston's playing as being very straight down the middle, very discipline pure sound. And you think of Kell, with vibrato. Kell played the narrow bore instruments, and Thurston played the wide bore instruments. Thurston and Brymer played on identical instruments and they were so, so different [...]. If there was any English School of clarinet playing, you could say it really started, I think, with Willman, Lazarus...Have you read what Bernard Shore said about Lazarus?

**C. S.:** I cannot remember now. But if it is in Pamela Weston...

**C. B.:** Pamela Weston quoted him quite a lot. If you look at Bernard Shore music criticism. And you look at Lazarus in the index you'll find two or three. Specially, Bernard Shore used to talk about Lazarus' phrasing. [...].

I'm looking for the sleeve note that I wrote when we did the cd call the Bel Canto.

[...]

Well we're talking about the qualities of the Bel Canto singing [...].

And this is a tradition that Lazarus, passed down to people like Clinton, and then to Draper and presume then on from Draper to Thurston. There is an English School of clarinet playing, it will come to these. When people talk about the English School of clarinet playing, they tend to be talking about Kell, Brymer, the kind of as opposed to a French sound or American sound, which is much more...much wider sound, perhaps of a vibrato, that's gone now.

And, there was a revolution somehow in the seventies, and the eighties, and it was partly because Boosey and Hawkes 1010 were so badly made, the quality and the intonation of them was actually awful. Good ones, there were some good ones, yes, but there were a lot of bad ones [...]. And then, it was only anyway there were played mainly in England and in Australia. And then of course Buffet, whose clarinets weren't played here because they're usually of a high pitch. Buffet started making incursion in the English and they made clarinets with the low pitch and they were very well made and also quite heavily to substitute. It became very doctrinaire and anti 1010... and it was led by a chap who taught at the Guildhall, who's now dead, Ed Singer. The pendulum swung back to a much straighter and more control, but less flexible sound in lots of ways. But only the people that stayed with the 1010 were really the people who were principals of the time. In the LPO, Brymer in the LSO, myself, Bob Hill, the only person who played the narrow bore was John McCaw in the Philharmonia.

And now of course Peter Eaton is making wide bore clarinets and the thing is spreading again. But I don't think there was ever anything which could really called an English School of Clarinet playing. There were a number of clarinet players, and I think

possibly you could say what they had in common was the vocal singing line. Perhaps more flexibility. But that's as far I would ever go. The trouble is that we as human being we loved to put things in pigeon holes, don't we. Because stop us to having think. But I think it's very dangerous.

**C. S.:** Just a not very important. Did he used to cover both lips?

**C. B.:** I was taught that way in Blackpool. But Thurston stopped me doing that.

**C. S.:** He says that in his Technique Book.

**C. B.:** Single it. I started with double lips but he stopped me doing it. And caused me lots of problems because he didn't know what to put back in his place. But that's another long story! (Laughs).

**C. S.:** Ok I think I don't have any more questions.

**C. B.:** You have it all?

**C. S.:** Thank you very much

[...]

**C. B.:** Do you know about Obiols? You don't know about Obiols. I published it, I give you a copy actually.

[...]

### **Entrevista a Colin Bradbury (3 de mayo de 2014) (traducida al español)**

En el RCM, los profesores solían tener un libro de registro o cuaderno de clase, donde los alumnos estaban organizados y se anotaba la asistencia. Desafortunadamente, el College (RCM), tiró muchos de ellos. Pero yo tengo el último de Frederick Thurston, que abarca sus últimos dos o tres años. Te lo voy a enseñar.

(Con el libro en las manos)

Esto es justamente el final de su vida. 1952, segundo trimestre. Aquí estoy yo. Mi primer nombre es James. Esto fue cuando él se ausentaba y Bernard Walton lo sustituía.

Esto fue cuando estaba enfermo, por supuesto. Estas fueron sus últimas clases donde se estaba malo. Y Bernard Walton lo sustituye totalmente a partir de aquí. Pero después de aquí todas las clases las daba...

Esto sería cuando se ausento por su operación. Luego el volvió durante el verano. Dio clases durante todo el verano. Yo no estaba entonces. Me alisté en el ejército por un año. Volví, (eso es)... después del servicio militar que hice en un año. Y luego hice los dos años juntos. Esto es cuando volví, me dio las clases y finalmente nos dejó. Así que estas son todas las personas que él les impartía clase justo al final. Sí, así es. Él murió en diciembre. De todas las maneras, no creo que tú conozcas estos nombres. Le pasa a todo el mundo.

[...]

**C. S.: ¿Cuándo empezó a tocar el clarinete y tuvo alguna influencia de otro clarinetista?**

**C. B.:** Oh no, no, no. Yo empecé en el colegio, cuando tenía unos diez años, creo. Empecé con el director que era muy entusiasta. Flauta dulce por supuesto. Él tocaba el clarinete, no muy bien. Nos animó a comenzar. Recibí clases de un chico de mi ciudad.

El momento determinante fue en 1948, cuando comenzó la NYO. Yo audicioné para entrar. Y ahí fue la primera vez que lo conocí. Esto fue en abril de 1948 (risas). Yo pertencí a la NYO hasta 1951. En 1951 fui elegido para tocar un concierto en el Festival de Edimburgo. Así que tuve que acabar antes en el colegio y viajar a Londres para recibir clases de Thurston durante ese verano. Eso fue en 1951. Interpreté el concierto en Edimburgo y luego entré en el RCM para estudiar con él.

**C. S.: ¿Cómo fue su experiencia en el RCM?**

**C. B.:** El RCM era mucho menos intenso antes. En aquellos días era como a tiempo parcial ahora. Teníamos una clase de cincuenta minutos a la semana y teníamos un segundo instrumento. El mío era el órgano. De todas formas, teníamos más clases

individuales que hoy en día. Pero había una evaluación cada año. Esta dependía más o menos de uno mismo. Cuando ibas recibías una clase de tu instrumento principal, otro de tu segundo instrumento y otra de armonía. Luego elegías a lo que querías ir o no (risas).

Siempre encontré su clases musicalmente muy inspiradoras. Técnicamente, el no hacía mucho. Era un instrumentista con mucha facilidad y yo tenía todo tipo de problemas, los cuales nunca solucionó (risas). Y que sigo trabajando en ellos todavía (risas). Era su musicalidad la que inspiraba, ¡oh sí!

**C. S.: ¿Tuvo otros profesores de clarinete en el RCM?**

**C. B.:** Solo después de su muerte. Sidney Fell. Y Thea solía venir ocasionalmente a sustituirle.

**C. S.: ¿Y era diferente de su forma de enseñar?**

**C. B.:** Si, no era más técnico. Sintiéndolo mucho. De igual forma, era más la música que otra cosa. Nos dejaba a nosotros mismos para trabajar técnicamente. Es mucho más estricto ahora.

**C. S.: Y, ¿utilizaba algún método o solo música?**

**C. B.:** Oh sí. Él estaba cansado de escalas y estudios. Thea tenía una teoría sobre esto. Ella pensaba que el padre de Thurston era muy estricto con él, con el trabajo técnico, las escalas y los estudios. Por lo que reaccionó en contra de esto. Y Thea hizo lo contrario. Cuando ella venía era muy insistente en escales y estudios. Esa era su teoría.

**C. S.: Me ha dicho que recibió clases por parte de Frederick Thurston y usted también es un profesor muy importante. ¿Ha cambiado algo de su forma de enseñar?, ¿ofrece otras cuestiones?**

**C. B.:** Oh, todos somos individuales. ¿Verdad? Yo tuve que trabajar muchas cosas solo. Y ahora cuando imparto clases, cambio mucho de lo que hacía hace veinte años (risas).

Espero haber adquirido de Thurston... me encanta su sonido. Es el conjunto musical. Él no podía permitir dejar la música al azar. Entonces, de hecho, insistía en el

ritmo. Hoy en día, creo que lo que hacemos ahora, es con más libertad romántica y en la interpretación. Quizás se extrañaría un poco.

Pero de nuevo, no podemos hacer reglas de esto. Hablé con el cellista que tocó en el cuarteto que colaboró bastante con Thurston, el cuarteto Bleth, y decía que la interpretación de Jack Thurston de Brahms al final de su días era muy libre y húngara ¿Ves?

Así que, de alguna manera, él era muy muy estricto con la integridad rítmica. Y por otro lado, puedo recordar en la NYO, si alguien decía: “bueno, hay una ligadura por aquí o un punto”, él diría: “eso es una marca del editor”. No había un concepto claro como el de ahora. Sus contemporáneos solían poner crescendos y diminuendos por todos lados, matices y todo eso. Si vemos las de ahora... ¿Has visto sus ediciones?

**C. S.:** El otro día vimos la de Mozart.

**C. B.:** Todos los crescendos y diminuendos y el *Quinteto* de Brahms, los acelerandos...Nosotros no pensamos así actualmente. Así que de alguna forma es una paradoja.

Si escuchas la grabación de la *Sonata en mi bemol* de Brahms, está todo muy estricto (wooden). A él no le gustaban las grabaciones y todo tenía que ser... no era nada inspirador. Está todo muy muy plano. Y luego hablaba de libertad y de los editores. Es totalmente lo opuesto. Así que es muy difícil.

Una cosa que sí puedo decir es que la forma amanerada, la cual Reginald Kell es un ejemplo, aunque él nunca mencionó un nombre (era muy profesional), pero la manera de tocar donde el músico muestra su estilo personal en una pieza musical si tener en cuenta el estilo... eso no lo podía soportar (canta, risas).

Recuerdo, una persona tocando así, y comentándolo con Pierre Boulez: “sí Colin, es como Hollywood en los años treinta” (risas).

Así que hay una diferencia entre el amaneramiento y la libertad artística. Es muy difícil definir sin poderlo escuchar. Porque cuando escuchas las grabaciones que él hizo

suenan muy muy tensas porque él era muy consciente. No le gustaba la idea de grabar. El *Quinteto de Bliss...*

**C. S.: ¿Por qué no le gustaba grabar?**

**C. B.:** No lo sé, nunca me habló de ello. Yo hablo un poco de esto en el cd. Es complicado. ¿Ves? Simplemente escuchando lo que él hizo y pensando cómo tocaba y luego imaginándose su idea de dejar algo para la posteridad, creo que eso lo encontraba muy limitado, como nos pasa a todos de alguna forma. Algunas personas, usan la libertad del estudio de grabación para tener otras posibilidades y si no funciona lo hacen otra vez.

Pero, por supuesto, grabar no era así en aquellos días. Las grabaciones se hacían en 78rpm y tenías que hacer todo y si te equivocabas lo tenías que grabar de nuevo otra vez. ¿Te lo puedes imaginar? Así que eso tenía que ser un proceso muy inhibitorio.

Cuando él estaba en la BBC, por supuesto, todo era en directo. De hecho, cuando yo me incorporé a la BBC en 1960, todo lo que hacíamos era en directo. Grabábamos un programa al año, y esa era la transmisión el día de navidad. Y antes de entrar en la orquesta, la orquesta [...] hacía la retransmisión en directo. Grabar llegó más tarde, mientras que las retransmisiones en directo duraron toda su vida.

Eso está volviendo de alguna manera [...]. Cuando yo era primer clarinete, solíamos hacer tres retransmisiones en directo a la semana en el estudio sin público, tres cada semana, diferente, todo música moderna.

**C. S.: ¿Cómo era ser clarinete principal de la BBC?**

**C. B.:** Yo contesto a eso en cinco minutos (risas). Era muy joven cuando me incorporé. Ha cambiado mucho desde entonces. Está todo escrito. Hay un libro de Nicholas Kenyon que es muy bueno. Es aconsejable leerlo y también libros sobre los conciertos Promenade.

1945, el final de la Guerra, la BBC, el jefe de sonido de retransmisiones, era un hombre llamado Lindsay Wellington, jefe de programas, la orquesta estaba en Bedford. Y en vez de traer a la orquesta de vuelta a Londres desde Bedford justo después, y reorganizar las condiciones de antes de la guerra, él intentó que permaneciera en Bedford.

Los salarios se mantuvieron, lo cuales fueron buenos antes de la guerra pero después no lo fueron tanto. El “freelancing” comenzó a renacer, la Philharmonia Orchestra se fundó y en la BBC prácticamente todos los puestos principales se marcharon.

**C. S.: ¿Thurston se fue?**

**C. B.:** Oh, ¡Thurston fue el primero en irse! Porque la BBC fue muy, muy restrictiva. Había una cláusula en el contrato de la BBC. Te puedes imaginar en 1930, cuando ellos pagaban 11 libras a la semana (la cual era una cantidad enorme), y les prohibían trabajar en cualquier parte sin permiso y ese permiso no se podía conceder si no era con seis semanas antes del evento. No podías comprometerte con ninguna fecha como solista. Thurston escribía: asunto: para la BBC, disponibilidad.

Tengo cartas de cuando intentaba adquirir más permisos.

El único en quedarse fue el gran amigo de Thurston, Ernest Hall, primer trompeta. Él se quedó un poco de más tiempo. Pero prácticamente el resto se marchó. Así que eso fue un gran cambio. Por supuesto, ellos volvieron a Londres, pero la orquesta nunca volvió a tener el prestigio que tuvo antes de la Guerra. La LSO todavía no tenía ese prestigio, el engrandecimiento llegó más tarde.

Pero no fue hasta William Glock, que se convirtió en controlador musical de la BBC en 1959, y quiso emprender y restaurar la orquesta. Yo fui muy afortunado porque llegué en 1960. En aquel tiempo el trabajo en la orquesta no era muy atractivo para los músicos de renombre. Porque como yo decía, ellos trabajaban intensamente y solo tenían tres días libres cada dos semanas. Tres retransmisiones en directo cada siete días, (era un trabajo de mulos) y no estaba bien pagado. Por ello, Glock quería cambiar todo. Y yo llegué en el momento justo. Audicioné para la orquesta y las cosas comenzaron a cambiar muy pronto. Después de los tres primeros años en la institución, ellos se dieron cuenta, como Boulez solía decir años después: “la orquesta no puede ser una cárcel”. Así que tuvimos dos principales por instrumento y pudimos tener más tiempo libre. Y eso cambió de nuevo en 1970, pasando a ser un poco más restrictivo pero seguíamos teniendo mucho tiempo libre y un poco de flexibilidad.

**C. S.: ¿Trabajó con Jack Brymer?**



**C. B.:** Si, trabajamos juntos durante siete años. Exacto.

Y luego el trabajo cambió, todo era mucho más restrictivo de nuevo. Así que me ofrecieron,... Boulez y yo nos llevábamos muy bien y la música moderna... (a Jack no le gustaba). Y todo salió de la mejor forma. Así que en vez de 50%-50% se convirtió en 70%-30% como principal y co-principal y Jack se marchó y se fue a la LSO. Y este es el sistema que tenemos hoy: principal y co-principal. Bueno todas las orquestas excepto en Alemania que tienen dos principales iguales (tienen más dinero).

**C. S.:** ¿Entonces usted trabajó con Boulez y con Glock?

**C. B.:** Oh sí. Glock estaba allí y luego trajo a Boulez. Yo me hice muy amigo de él.

El primer director, el que me contrató, no tenía mucha fama con la audiencia y a Glock no le gustaba. Yo lo consideraba un buen músico. Él era vienés y sufrió mucho durante la Guerra. Él era judío. Afortunadamente sobrevivió. Entonces vino a Inglaterra y a la BBC. No estuvo muy contento con la BBC y no se llevaba muy bien con el público pero yo aprendí más de él que de muchas personas.

**C. S.:** Ahora me gustaría hablar de la música de cámara. Usted ha grabado muchos cds de la música para clarinete del siglo XIX. ¿Por qué decidió hacer este proyecto?

**C. B.:** Interesante... ¿por qué?... Era en 1978. En aquel momento, los "Gramophone Records" como los solíamos llamar eran una gran aventura. Hoy en día todo el mundo graba cds. Antes era mucho más complicado y mucho más caro. Pero fue algo que me propusieron. Y pensé cual era el propósito de hacer el repertorio estándar si setenta personas ya lo han hecho.

Luego recordé que cuando era pequeño me educé junto a un profesor de Blackpool, quien creció en una escuela similar a las de Henry Lazarus, tocando música considerada de baja calidad... algunas variaciones, Andantes y Polacas, era una mezcla. Pero cuando llegué al College con Thurston, no me di cuenta de que Thurston reaccionaba en contra de esta forma de tocar. Su padre, al ser militar, debió enseñarle este repertorio

ordinario del siglo XIX. Y ahora me doy cuenta de que Thurston nunca nos hizo tocar Weber, por ejemplo. No le gustaba mucho.

Recuerdo una vez, me pidieron que tocara en una retransmisión en directo por la radio para jóvenes artistas. Yo le pregunté que podía tocar: ¿qué tal Weber Concertino? “Oh no, no. ¿Qué te parece Malcolm Arnold?”, me dijo.

Mozart, sí, Brahms, sí. Pero esto era una opinión general en este país. No había realmente nada en este país hasta que no resurgió Stanford, por supuesto, y Thurston lo consiguió y estableció su concierto cuando lo interpretó de alumno. Yo tengo la carta de Stanford agradeciéndole su interpretación.

Por mi edad me dejaba mucho influenciar. Fue bastante más tarde cuando pensé que esta música sería muy divertida tocarla. Posteriormente, trabajé con Bernard Roberts, y decidimos hacer una grabación de demostración de algunas de estas obras, dos o tres piezas. Así que reservé el auditorio del College y un ingeniero de la BBC hizo la grabación. No estuvieron muy interesados.

Hasta que hablé con un técnico de sonido que me habló acerca de una discográfica que estaba especializada en hacer grabaciones (mitad financiada por el artista). Él se interesó por el proyecto. Pero Bernard Roberts por aquel entonces estaba muy ocupado con su carrera como solista y dijo que no quería involucrarse en el proyecto. Y me recomendó Oliver Davis.

Y Oliver, por supuesto, un gran erudito y muy interesado en la música del siglo XIX. Se involucró en el proyecto e hizo de algo que en un principio yo lo consideraba diversión lo convirtió en un proyecto serio (introduciéndome a todo tipo de música, trabajamos muy duro, ensayos día y noche). Y de esta manera hicimos este LP, al cual llamamos The Victorian Clarinetist. Es el único cd con el que he ganado dinero (risas). Está producido por él. Tuvo mucho éxito. Fue retransmitido por la BBC y una gran discográfica se interesó... e hicimos tres más y el proyecto creció y creció. Posteriormente, Victoria Soames creó Clarinet Classics. Y así fue como empezó, como un proyecto divertido.

**C. S.: ¿Entonces estuvo influenciado por Frederick Thurston?**

**C. B.:** Al contrario. Por su reacción contraria.

También hubo otras cosas que nunca grabamos. En aquel tiempo la BBC solía hacer muchos recitales de música de cámara en directo. Por lo que tengo algunos de esos en cinta. Nosotros interpretamos el estreno en este país de la *Sonata* de Tedesco, la *Sonata* de Tom Tovey.

**C. S.:** Y, ¿cómo es la de Francisco Gómez, Lorito?

**C. B.:** Oh, esa la hemos grabado, por supuesto.

**C. S.:** ¿Es la única pieza que escribió?

**C. B.:** Oh ¿Fran Gómez? No lo sé. El segundo clarinete de la BBC cuando entré a la BBC, más mayor que yo, estuvo en el norte de Irlanda y conocía a Fran Gómez. Porque Fran Gómez no murió en la época temprana. Él terminó siendo clarinete principal en Belfast, creo. Él era especialista en clarinete bajo. Pero no del nivel que tenemos hoy en día. Le salían muchos pitidos en aquellos tiempos. Pero él se reía de ello. Él lo llamaba el ganso (risas).

**C. S.:** Creo que murió en 1927.

**C. B.:** No ese fue Manuel. Francisco murió en 1938. Lo sé porque tuve que pagar el copyright a Boosey and Hawkes, hasta los 50 años después de su muerte.

**C. S.:** Entonces usted no lo conoció.

**C. B.:** Oh no, no. Yo era muy joven.

**C. S.:** ¿Y Thurston le habló de él?

**C. B.:** Thurston nunca lo mencionó. Incluso Draper no hablaba de su pasado.

**C. S.:** Leyendo sobre la vida de Thurston, su vida, la de Thea, hay muchas similitudes. Ustedes son profesores, músicos de cámara, músicos de orquesta e investigadores...

**C. B.:** Pero su idea de la música contemporánea y la mía son muy diferentes. La idea de música contemporánea era que los compositores modernos eran John Ireland, Vaughan Williams. Incluso en este país...., la BBC antes de la Guerra (II), cuando la BBC fue creada y la BBC SO fundada, Reith (director general de la BBC) contrató a Boult no solo como director de la orquesta además como director musical de la BBC y este le solía decir: yo no espero verte descansar para un concierto cuando deberías de estar en tu oficina. Eso no duró. Está todo en el libro de Kenyon de todas formas.

Así que contrataron a Edward Clark como jefe del departamento de música, que se casó con Elisabeth Lutyens. Realmente, él fue quien introdujo gran cantidad de música nueva en la BBC. Antes de la Guerra, tocaban Schönberg piezas orquestales, esta clase de cosas, Berg... No sé si Thurston le gustaba esos contemporáneos... pero por lo menos ellos tocaban esa clase de música.

Pero pronto después de la Guerra, cuando todo había terminado la música moderna se convirtió en Vaughan Williams y... si escuchábamos la palabra Webern, cuando yo estaba en el College, pesaba que era una equivocación y estaba mal escrita.

Fue mucho más tarde, en la época de Glock... se empezó a través de un compositor joven llamado John Curú el New Music Ensemble y yo incluso antes de estar en la orquesta me encontré tocando en directo interpretaciones de *Pierrot Lunaire* en directo (risas). Y eso era completamente nuevo para todo el mundo [...]. Eso fue en 1959-1960.

Cuando Boulez llegó y estuvo unos dos o tres años, grabó las obras completas de Webern para CBS. Eligió a unos cuantos de la orquesta, [...]. Y eso fue en menos de cinco años. Fue una revolución de alguna forma. Nos llegaba de Alemania. Pero por supuesto era horroroso. Simplemente lo tenías que tocar con una mente muy abierta.

**C. S.:** ¿A Frederick Thurston no le gustaba eso?

**C. B.:** Él nunca hablaba de cosas como la nueva escuela vienesa. Nadie lo hizo. Él tocaba piezas contemporáneas pero las obras contemporáneas eran algo como Ireland y Bax, Elisabeth Maconchy. Él interpretó el estreno de Nielsen en este país. Yo estuve allí en Wigmore Hall.

**C. S.: ¿Como intérprete por qué él era diferente?**

**C. B.:** Tenemos que verlo en el contexto con otras personas del momento, creo. Es muy difícil porque no estuve allí. Creo que el único intérprete de la estatura tuvo que ser Draper. Y Draper era mucho más mayor que él, claro.

**C. S.:** Yo he leído que también estaba Haydn Draper.

**C. B.:** Le solían llamar el increíble Draper también.

**C. S.: ¿Y eran familia?**

**C. B.:** Si, Haydn Draper era solista de la Queen's Hall Orchestra. Bebía muchísimo, creo. Pero ¿quién no? (risas).

Pero yo pienso que Thurston era el más representativo. Empezó con cosas bonitas, y estimulantes, gente como Stanford... es muy difícil decir porqué.

Cuando la BBC fundó la orquesta sinfónica, buscaron cuerdas experimentadas de otras orquestas sinfónicas. Pero para los instrumentistas de viento eligieron a los solistas individualmente, y por eso escogieron a Thurston, Camden, Aubrey Brain. Y Thurston era muy joven pero él fue el elegido, por lo que él tuvo que ser... Y claro antes de eso, él estuvo en la Wireless Orchestra, la cual precedió la BBC. Luego ellos pudieron escoger con el dinero que ofertaban y las condiciones, ellos podían elegir quienes quisieran y el hecho que lo escogieran a él habla por sí solo.

**C. S.: Y me podrías dar su opinión sobre la música que se escribió para él. Por ejemplo Ireland, Hebert Howells. ¿Qué es diferente acerca de ella?**

**C. B.:** ¿Diferente de qué?

**C. S.:** Por ejemplo de la música francesa.

**C. B.:** A ver, la música inglesa empezó, creo, de una base muy diferente. Hebert Howells solía decir que no existía música inglesa antes de Stanford. Y claro, si miramos la historia de la música en Europa, la nueva música de Wagner, Liszt... ¡Ay dios!

La música inglesa estaba basada sobre todo en el oratorio, tradición coral, Mendelssohn. Había mucha. Stanford claramente creció con Brahms, no mucho más que como le gusta decir a mucha gente. Hebert Howells, era uno de los alumnos de Stanford, John Ireland, Arnold Bax, el mismo Vaughan William. Pero ellos estaban pasados. Me refiero, Benjamin Britten en los años treinta, quería irse a estudiar con Berg y el RCM lo frenó: “No es necesario. Hay muchísima buena gente aquí, tienes a Herbert Howells.”

A lo que me refiero, es que para Thurston y otra gente como yo en los cincuenta, la música moderna era algo como Bax. Aunque él estuvo abierto a más cosas, creo. Nielsen tuvo que ser algo revolucionario. Y eso fue más temprano.

Recuerdo él haciendo los Three Nocturnes de Iain Hamilton. ¿Los conoces?

**C. S.:** No.

**C. B.:** Un día entrando en una clase, estaba en el atril. Él lo estuvo practicando y dijo: esto es lo que están escribiendo ahora para mí”. Y dijo: “Dios sabe lo que ellos escribirán para ti” (risas). Lo recuerdo perfectamente. Así que él estaba abierto a cosas nuevas realmente.

**C. S.:** **¿Cuál era la relación entre usted y sus colegas alumnos de Frederick Thurston?**

**C. B.:** Amigos y rivales (risas). Yo solía tener una teoría, nadie podría tener un verdadero amigo que tocara el mismo instrumento. ¿Estás de acuerdo?

**C. S.:** ¡Sí!

**C. B.:** Aunque yo estuve a punto de casarme con una clarinetista pero no lo hice (risas).

**C. S.:** Mejor para usted (risas).

**C. B.:** La relación con Thea, con Gervase de Peyer... A Gervase no lo conozco mucho. Cuando hice un concierto para el cumpleaños (de Thurston) vino él. Él es más mayor que yo.

A Thea la conocí mucho más tarde como compañera contemporánea. Pero ella era más mayor que yo también. Ella era más autoritaria. Posteriormente, trabajamos conjuntamente mucho más. Hicimos varias sesiones juntos y todas esas cosas. Y nuestra colaboración final fue cuando pusimos juntos (la celebración) en 2001, fue cuando estuvimos muy cercanos.

**C. S.:** Ella tuvo que ser una de las primeras mujeres en tocar en orquesta.

**C. B.:** Sí, había dos o tres. Había una clarinetista excelente que lo dejó todo por motivos personales, llamada Pauline Juler. ¿Te suena ese nombre?

**C. S.:** Sí.

**C. B.:** Para ella Finzi escribió las Bagatellas. ¿Tienes la historia de las Bagatellas?

**C. S.:** No, no la tengo.

**C. B.:** Para un recital que hice, escribí unas notas al programa e hice un poco de investigación con Michael Bryant.

[...]

Estábamos hablando de Pauline y Thea. Otra clarinetista, que no era muy buena, Judy Wilkings, que se casó con Charles Mackerras. Charles Mackerras acaba de morir. Ella tiene unos noventa años ahora. Olive Right, fue primer clarinete en Covent Garden. Fui a su funeral hace unos cinco años. No hubo muchas.

**C. S.:** Y ¿Pamela Weston?

**C. B.:** Si, ella nunca fue músico de orquesta.

**C. S.:** ¿Ella fue alumna también?

**C. B.:** Creo que sí

**C. S.:** ¿La conoció?

**C. B.:** Oh sí, mucho. De hecho, cuando empecé a hacer estas grabaciones, ella hizo mucho de las notas de programas, para nosotros. La nombré en todo lo que hacíamos.

**C. S.:** Yo pienso que los mejores libros que están escritos para clarinete son de ella.

**C. B.:** Oh sí, ha trabajado muchísimo. Si es cierto.

[...]

**C. S.:** Pienso que hay una escuela inglesa de clarinete. ¿Cuándo empieza? Y, ¿ha participado usted en establecer esta escuela?

**C. B.:** No creo que haya eso que dices. La escuela inglesa de clarinete está representada por Brymer simplemente por el sonido que él creaba. Un sonido dulce con un poco de vibrato, que le daba los '1010'. Todos pensamos que la manera de tocar de Thurston era muy correcta y firme, con mucha disciplina pero un sonido muy puro. Y si pensamos en Kell, con vibrato. Kell tocaba con clarinetes de diámetro más estrecho, y Thurston con más anchos. Thurston y Brymer tocaban con instrumentos idénticos y tocaban muy, muy diferentes.

Si hubiera una escuela inglesa de clarinete, yo diría que empezó, creo, con Willman, Lazarus. ¿Has leído lo que Bernard Shore dijo sobre Lazarus?

**C. S.:** No lo recuerdo ahora. ¿Está en alguno de Pamela Weston?

**C. B.** Pamela Weston lo menciona muchísimo. Si ves la crítica de Bernard Shore y miras el índice hay dos o tres menciones. Bernard Shore hablaba del fraseo de Lazarus.

Estoy buscando el programa que escribí cuando hicimos el cd llamado Bel Canto.

[...]

Bueno, estábamos hablando de las cualidades del Bel Canto...

Y esto era una tradición que Lazarus pasó a otras personas como Clinton, luego Draper y posiblemente de Draper hacía Thurston. Si hay una escuela de clarinete sería esta. Cuando la gente habla de la escuela inglesa de clarinete, ellos hablan de Kell, Brymer, de alguna manera, como entre sonido Francés o americano, esta es mucho más abierta y con vibrato. Esto ha desaparecido.



En los años setenta y ochenta hubo una revolución y fue en parte a que los clarinetes '1010' de Boosey and Hawkes estaban contruidos muy mal. La calidad y la afinación de los mismos eran horrorosos. Buenos, porque había buenos, pero hubo muchísimos malos. Y, después de alguna manera solo se tocaban en Inglaterra y Australia principalmente.

Y claro, los clarinetes Buffet, no se tocaban aquí (Inglaterra) debido a su afinación alta. Pero Buffet comenzó a construir clarinetes de afinación más baja y muy bien hechos los cuales sustituyeron a los otros. Se convirtió en una doctrina y anti '1010'... liderado por un chico que daba clases en la Guildhall, el cual ya ha muerto, Ed Singer. El péndulo cambió a un sonido más correcto y mayor control, pero con menos flexibilidad en el sonido. Sin embargo la gente que perduró con el '1010' fueron realmente los solistas de las orquestas del momento. En la LPO, Brymer en la LSO, yo, Bob Hill, y la única persona que tocaba con un cilindro más estrecho fue John McCaw en la Philharmonia.

Y por supuesto, Peter Eaton, ahora crea los instrumentos de cilindro ancho, y parece que se está extendiendo.

Pero no creo que pueda haber algo realmente llamado escuela de clarinete inglesa. Hubo un gran número de clarinetistas, pero creo que lo que tuvieron en común fue la característica cantáble del sonido. Quizás más flexibilidad. Pero como mucho.

El problema es que como seres humanos nos gusta clasificar cosas como en un palomar, ¿verdad? Porque nos obliga a parar de pensar, pero creo que es muy peligroso.

**C. S.:** ¿Solía Frederick Thurston forrar con los dos labios?

**C. B.:** A mí me enseñaron así en Blackpool. Pero Thurston me cortó de hacer eso.

**C. S.:** Él lo dice en su libro de técnica.

**C. B.:** Simple. Yo empecé forrando con los dos labios pero él me paró. Me causó muchos problemas ya que después no sabía dónde ponerlos. Pero esa es otra historia (risas).

**C. S.:** Creo que ya no tengo más preguntas.

**C. B.:** ¿Lo tienes todo ya?

**C. S.:** Muchas gracias

**C. B.:** Conoces a Obiols, yo lo publiqué. Espera que te doy una copia.

[...]

### **Entrevista a Michael Harris (20 de enero de 2015)**

**Michael Harris:** So, I would find that a very fascinating comparison the German players, and the French... because that time, the different schools of playing, were much more defined, I think. Whereas now, you know the sound is much more... kind of European. I mean, there's still, obviously in Vienna, and I think, the Bayreuth, the South Radio Symphony orchestra, they still play early clarinets, but very specific German sound, but I don't think you can say now that there is an English sound or a French sound, I think is less delineated now. Whereas I think in those days it was definitely there was an English clarinet sound, without a doubt, Gervase de Peyer, Jack Brymer, to some extent Colin Bradbury and they were all students of Thurston, of course.

**Cristina Strike:** I've prepared few questions.

**M. H.:** I hope I can answer them

**C. S.:** I'm sure. I will ask you a bit about you, because you were student of a student. So it is very important. And then I will ask you some questions about also Mr. Bradbury, and his teaching. Because, part of my "job" (work) will be also about his student.

**M. H.:** Yeah, yes of course.

**C. S.:** Well, you answer whatever you want...

**M. H.:** Can I ask you one thing to begin with before we start that? Do you have this? I wonder if you have this recording which is of Jack...playing the Ireland

**C. S.:** I think I do... And I think she sent it to me.

**M. H.:** You do. With Kendor Taylor.

**C. S.:** Yes, I do. I think I should have it. Because...

**M. H.:** Yes. Good. I have a little letter from Thea, you see (ilustración 47).

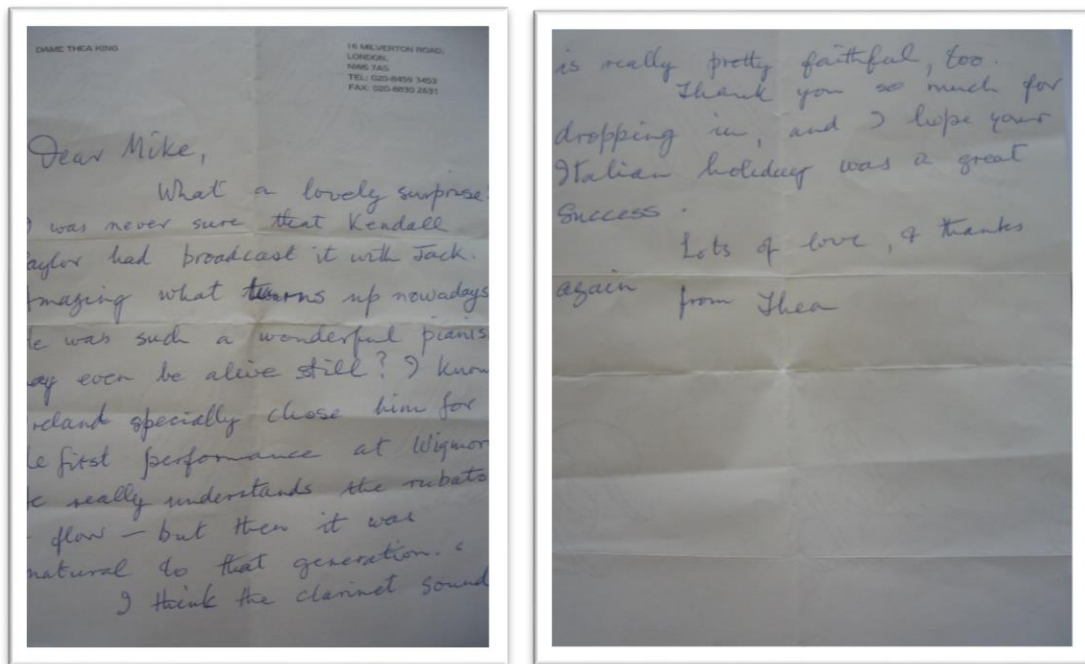


Ilustración 47: Carta de Thea King a Michael Harris. Cortesía de Michael Harris

**C. S.:** Oh my god.

**M. H.:** Because I sent this to her. I friend of mine sort of got this from the BBC, a producer. So this is how it came out at all.

And apparently, Thea said that Ireland preferred Kendor Taylor playing, he was his favourite pianist for the Ireland Sonata. So this is quite it is an interesting part of your ... Yes I think, I was just checking you had that.

**C. S.:** Yes. Because Ireland used to play it very slow....

[...]

**C. S.: When did you start playing the clarinet and what influenced you?**

**M. H.:** Well, my father used to play, he had lots of jazz records of jazz clarinettist, Benny Goodman Woody Hermann, and all this sort of thing. So I grow up not listening to classical music but listening to clarinet, playing jazz. And then I got a scholarship to Derby Grammar School, luckily. And I saw kids playing clarinet. And I found out that the physics teacher in the school gave free clarinet lessons, so I went and ask him if I got a clarinet, will you teach me? And he said yes of course. So I was eleven then, so my parents bought me a clarinet for Christmas. And that was it. So that is how I started.

**C. S.: Very nice. So I'm sure you are a good jazz player too?**

**M. H.:** No, no. I love it. My son is. My son is a jazz guitarist. But I can't play jazz to save my life...

**C. S.: Me neither. And can you tell me a bit more about your life as a clarinetist?**

**M. H.:** Well, I was lucky to go to this school, Derby School because I had a wonderful music teacher, who I'm still in touch, he still alive. Lives down in Hann. And he encouraged me, he accompanied me for auditions, for NYO and things like that. And my first NYO audition, the lady who took the audition: "I predict son, look, you must go to a better teacher, go to John Fuest". Have you heard of John Fuest?

**C. S.:** No.

**M. H.:** Right, he is another name. Another student, you see.

**C. S.:** Ok.

**M. H.:** And she said, all our good students from the Midlands and from the North go to Birmingham to learn with John Fuest. So, my music teacher organized that I left my teacher in Derby and every weekend I went to have a lesson with John in Birmingham, so an hour on the train. And that transformed my playing in a way, it enable me the next

year to get into the NYO. So that was a step, you know, to improve my playing and after get into the Orchestra (ilustración 48).

NO DISPONIBLE

Ilustración 48: La reina madre en un concierto de la NYO de Gran Bretaña. Michael Harris (tercer clarinete de la dcha). Cortesía de Michael Harris

So both these things were huge moments, in my life, really, and in my clarinet playing. And he died last year, John. And his grandson, has now just got the principal clarinet job in the Birmingham Symphony Orchestra. I mean he would be so proud.

**C. S.:** Yes I'm sure he would.

**M. H.:** He's got all the genes. Wonderful playing. He is only just left the Academy. One year out of the Academy.

**C. S.:** Very good.

**M. H.:** So that is another. That's another line. You see...

**C. S.:** Yes

**M. H.:** So John Fust was a student of Jack Thurston, as well. And he... The reason I talked to him about students it is that John just said: “the most important thing about your playing is your sound and I’ve seen if one sitting on an audition panel, listening to one student after another one, you know, playing loads of notes, and then some comes and makes a beautiful sound, everybody listens. And John used to say “that’s the most important thing”. I know it’s sounds obvious thing to say, but in fact, some people think you’ve just got to play millions of notes and don’t actually concentrate on the sound. You’ve got to do both, of course, but he said that’s what distinguishes, your personality comes through in your sound. So that was a really wonderful thing, you know, which I’m sure it came from Jack Thurston.

**C. S.:** Yes, I’m sure.

**M. H.:** And, from there, I’ve got a scholarship through RCM. And it is interesting, because I actually chose Thea as my teacher, I put her down as my preferred teacher. And they gave me Colin Bradbury [laugh]. So I was a little disappointed, because obviously I knew Thea by then because she was the clarinet coach for the NYO. So I met her, and you know we had a lot of exchanges. So, I thought ok, it’s Colin Bradbury. And we got on very well. He has quite an open sound. I mean you know how Colin plays. Have you seen the film, by the way?

**C. S.:** Yes, I have, I have.

**M. H.:** It’s hilarious

#### **Entrevista a Michael Harris (20 de enero de 2015) (traducida al español)**

**M. H.:** Pues, yo encontraría muy fascinante la comparación de los músicos alemanes con los franceses... porque en aquel momento las diferentes escuelas estaban mucho más definidas, creo. Sin embargo ahora, ya sabes el sonido es más europeo. Me refiero, todavía hay obviamente en Viena, y creo que Bayreuth, la South Radio Symphony Orchestra, sigue tocando con clarinetes antiguos, con un sonido muy específico alemán. Pero no creo que podamos decir ahora que hay un sonido inglés o francés. Creo que eso está menos delimitado ahora. Por otro lado, creo que en aquel tiempo sí que había

definidamente un sonido de clarinete inglés, sin lugar a dudas: Gervase de Peyer, Jack Brymer.... Y en esa línea Colin Bradbury y ellos fueron alumnos de Thurston, por supuesto.

**C. S.:** He preparado algunas preguntas.

**M. H.:** Espero que las pueda responder.

**C. S.:** Estoy segura. Le preguntaré un poco sobre usted, porque fue alumno de un alumno. Lo cual es significativo. Y también le preguntaré sobre Mr. Bradbury y su manera de enseñar. Porque parte de mi trabajo es acerca de sus alumnos.

**M. H.:** Si, claro.

**C. S.:** Puede responder lo que le apetezca.

**M. H.:** ¿Puedo preguntarte una cosa antes de empezar? Tienes esto (grabación de *Fantasy Sonata* (John Ireland) de Frederick Thurston). Me preguntaba si tendrías esta grabación de Jack tocando Ireland.

**C. S.:** Creo que si la tengo. Creo que ella (Thea me la mandó)

**M. H.:** La tienes. Con Kendor Taylor.

**C. S.:** Si la tengo. La debo tener.

**M. H.:** Bien. Tengo una pequeña carta de Thea, mira (ver transcripción en inglés)

**C. S.:** Dios mío.

**M. H.:** Porque le envié esto. Un amigo lo consiguió de la BBC, un productor. Y aparentemente, Thea decía que Ireland prefería a Kendor Taylor tocando, que era su pianista preferido para *Fantasy Sonata*. Así que esto es muy interesante.

**C. S.:** Si porque Ireland la solía tocar muy lenta...

[...]

**C. S.:** ¿Cuándo comenzó a tocar el clarinete y qué le influyó?

**M. H.:** Bueno, mi padre solía tocar y tenía muchas grabaciones de clarinetistas de jazz, Benny Goodman, Woody Herman y todos ellos. Así que yo crecí escuchando al clarinete tocando jazz en vez de música clásica. Luego conseguí una beca para Derby Grammar School, por suerte. Y allí vi a chicos tocar el clarinete. Y me di cuenta que el profesor de física daba clases de clarinete gratis. Así que fui y le pregunté si me enseñaría. Y el por supuesto contesto que sí.

Yo tenía once años entonces y mis padres me compraron un clarinete para navidades. Y eso fue todo. Así fue como empecé.

**C. S.:** Muy bien. Entonces, ¿es un fantástico músico de Jazz también?

**M. H.:** No, no. Me encanta. Mi hijo lo es. Es guitarrista de jazz. Pero no puedo tocar jazz para ganarme la vida.

**C. S.:** **Y ¿me podría contar más sobre su vida como clarinetista?**

**M. H.:** Bueno, fui muy afortunado en poder ir a esta escuela, Derby School porque tuve un profesor maravilloso con el que sigo en contacto. Vive por Hann. Y me animó me acompañó a audiciones, para la NYO y cosas así. Y en mi primera audición de la NYO, la señora que la realizó me dijo que debería ir con un profesor más capacitado. Ve con John Fuest. ¿Has escuchado hablar de John Fuest?

**C. S.:** No.

**M. H.:** Este es otro nombre. Otro alumno, ¿sabes?

**C. S.:** Vale.

**M. H.:** Me dijo que todos sus buenos alumnos de Midlands y del Norte van a Birmingham para aprender con John Fuest.

Así que mi profesor de música organizó que yo, dejara mi profesor en Derby y cada fin de semana fuera a recibir clases con John en Birmingham, una hora en el tren. Y eso transformó mi forma de tocar de alguna manera. Me permitió entrar en la NYO. Lo cual fue un gran paso, mejorar mi forma de tocar y luego entrar en la orquesta. Así que estos dos momentos fueron muy importantes en mi vida, realmente, y en mi forma de



tocar. Él murió el año pasado, John. Y su nieto, acaba de conseguir la plaza de clarinete principal en la Birmingham Symphony Orchestra. Seguro que estaría muy orgulloso.

**C. S.:** Estoy segura.

**M. H.:** Lo lleva en los genes. Toca muy bonito. Acaba de terminar en la Academy hace un año.

**C. S.:** Qué bien.

**M. H.:** Esa es otra línea, ¿ves?

**C. S.:** Sí.

**M. H.:** John Fuest fue alumno de Jack Thurston, también. La razón por la que yo hablaba con él de los alumnos es porque él solía decir: “lo más importante de un intérprete es su sonido”. Si alguien se sienta en un jurado, escuchando un alumno tras otro, tocando muchas notas y de repente alguien llega y produce un sonido bonito, todo el mundo escucha. Y John solía decir que eso era lo más importante. Ya sé que es algo muy obvio que decir pero de hecho, algunas personas piensan que lo único que hay que hacer es tocar millones de notas. Y no realmente. Hay que concentrarse en el sonido. Tienes los dos, claro pero él decía que lo que distinguía, la personalidad llega a través del sonido. Por lo que creo que eso era algo maravilloso, que estoy seguro que es de Jack Thurston.

**C. S.:** Sí, seguro.

**M. H.:** Y desde allí, conseguí una beca para estudiar en el RCM. Y es interesante porque yo elegí para estudiar con Thea. Pero ellos me dieron Colin Bradbury (risas). Me desilusioné un poco porque Thea era mi profesora en la NYO. Así que pensé, bueno esto es así, con Colin Bradbury. Y nos llevamos muy bien. Él tiene un sonido abierto. Conoces cómo toca. Por cierto ¿has visto la película?

**C. S.:** Sí, la he visto.

**M. H.:** Es increíble.

## **Entrevista a Janet Hilton (21 de enero de 2015)**

**Cristina Strike: I have few questions for you. I would like to know a bit about your life as a clarinetist.**

**J. H.:** oh right ho! Well, pretty very dreamy. I studied..., I left school very early, I got a scholarship to college in Manchester. It wasn't the Royal Northern then, it was the Royal Manchester College of Music, and I stayed there for, I studied there for about four year and then I came here (London) for my lessons because I started so young. I did some of my lessons here with Professor Sidney Fell, who's a wonderful teacher here. And then I got a scholarship and I went to Vienna for a just one semester. I did one semester in Vienna, which was very interesting musically but for the clarinet was not all that valuable because they play different clarinets, I don't think I realized before I went. I like the Viennese sound, I still do actually, very beautiful.

And I studied there and I came back to this country (England) and I won a competition over here, solo competition. And that opened up a solo career for me. The prize of the competition was concerts all over the country. So I did all those concerts and then at that time the BBC did a lot of recordings of young musicians or you know local things so I started to broadcast quite a bit. I played several concertos with the BBC Northern Symphony Orchestra.

Then I got a job, I got became principal clarinet of the Welsh National Opera Company, which was part time, freelance, mainly London player, I did that. And I also played the saxophone. Not very well, [...] well I did play well in some ways. I played it with the London Sinfonietta. A was a saxophone player for about three years. And I didn't really play well, not like people do nowadays, I would learnt each piece before it came up. So I did the Sinfonietta, Welsh National Opera and I was doing solo work as well. And then, we move to Scotland because my husband managed one of the orchestras up there. I was very lucky because they just started forming The Scottish Chamber Orchestra and I tried out with them and I became their first clarinet. So that was fantastic. I really enjoyed that. I did lots of solo work as well, all of the way through I've done solo work in with the other stuff. And then I started teaching at the Royal Scottish Academy.

And then we stayed for eight years and we moved to America. My husband became the manager of the St. Paul Chamber Orchestra. And again it was terrible lucky, moved over there, and had two little children by this time and... when we got there the guy whose playing second clarinet in the orchestra that was a freelance position (it's a chamber orchestra), they only had one in the contract, then the guy that was playing second (clarinet) left! And I just had an audition to pick up the extra work for freelance you know. So, and they gave me the second clarinet work. And I started doing, just at that time started doing recording as well. I had my first concerto record for Chandos. Remember I came across from America to do it. Recorded the Brahms *Sonatas* with Peter Franco over here for Chandos and that started me the whole sequence of records for Chandos Record Company. And we only stayed in America for two years.

And we came back to England and we didn't have any, well we had work but we didn't have any income really. But my husband managed to get another job, he became manager of the Bournemouth Symphony Orchestra, so we moved down to Bournemouth and I started to do freelance, solo work and chamber, lots of chamber music. And joined another Opera Company, which is now gone, Kent Opera, which was a very good opera orchestra, many young people from London. And that was great. And oh that's right, I started teaching in the Royal Northern College at this time. So I was going from Bournemouth to Manchester every week. Very silly really. In fact, and I enjoyed that I enjoyed teaching there. And then what happened I was just doing solo work really and then things didn't go really go marvellously in Manchester for me.

And so I became Head of Woodwind in Birmingham at the Conservatoire, started teaching there. And I was already playing principal by this time with the Manchester Camerata, so that was my fourth orchestral job, two chamber orchestras, two opera orchestras. And a yes, we were living in Bournemouth, I was working in Manchester sometimes, and it was a bit complicated. But then my husband got another job in Manchester, so looks there the thing was set for ok. But the children they were all in different schools so we were all in different places. But we really work out in the end.

So I was teaching in Manchester, he was in Bournemouth and then he got a job in Manchester, that's right. And then it didn't work out. So then he was looking for job again. He got a job in London. Finally! I got a job in London too here! In the RCM! I was

Head of Woodwind here after Birmingham. And our children would be in different schools. Our oldest daughter came to UCL and then our son came to UCL and eventually we all lived in at the same place in London. That's amazing you know.

So that's my life as a clarinetist, and then while I was here I still kept, I still keep doing solo work and chamber music but I'm not... been doing orchestral playing, quite a long time.

**C. S.:** I saw some videos in you tube. The Brahms's very nice.

**So, you said that you had lessons with Sidney Fell, how was that?**

**J. H.:** I did, yes

**C. S.:** He was colleague of Frederick Thurston?

**J. H.:** He was. He was terrific. Very recently, I read in a magazine that someone who would be going to Frederick Thurston, and just soon after that point Frederick Thurston died, and Thea King said (whose Frederick Thurston wife of course) said to this chap: "the closest you can get to Frederick Thurston teaching is Sidney Fell, so that was very nice. Yes. So that, I suppose I do have some ideas of what Thurston's teaching was like.

**C. S.:** Because he taught here.

**J. H.:** Yes, he taught here.

**C. S.:** And how was that?

**J. H.:** It was very good indeed. You mean how was his teaching?

**C. S.:** Yes, his teaching.

**J.H.:** Very excellent. Very subtle. Quite different in a way. He approached technique through music. And he was very... he sort of have a language that he would use which it wouldn't make much sense to people who didn't play the clarinet but he would give an indication of shaping phrases through technique and he was very, yeah, I think he was a terrific teacher. Yes.

**C. S.: Did you have any lessons with any of his students? For example with Thea?**

**J. H.:** I've never had. I played to Thea once or twice, but usually about just preparing something. I didn't really know Thea King very well at all. Because she was at the Guildhall, and she was in the ECO and she did her own solo dates and recordings and I was doing mine really, so we don't sort of meet but we did meet quite a lot after I came here. And I used to invite her to come and judge the competitions and that sort of things. And in fact, I organized the concert in memory of Frederick Thurston for her, we chose the music and got the students and got it all together.

**C. S.:** In 2001.

**J. H.:** Sorry?

**C. S.:** In 2001.

**J. H.:** Was it? Yes, Yes.

**C. S.:** I didn't come to that one. I came to Thea's farewell. It was really nice.

**J. H.:** Oh yes, yes. That was lovely too, wasn't it?

**C. S.: And do you know anything about, when Frederick Thurston was working here, what he did?**

**J. H.:** He was certainly very much respected as a teacher, wasn't he? He was absolutely the number one British player. And if you hear some of his old recordings you can tell why, you know. He is a really fine musician. He also had lots of music written for him. And I think he was, I don't he was a kind of "icon teacher, he just expected people to have high standard to work hard for him.

**C. S.: What do you think about the music that was written for him?**

**J. H.:** Oh, I mean it's terrific! I mean, I've just trying to think, who wrote for Thurston?

**C. S.:** Ireland, Bliss...

**J. H.:** And in fact, on the disc commemorated that on the concert, Ireland with Thurston, I mean, amazing, and the Bliss, I mean, these two major master pieces, straight off.

And I think he did first performances of the Malcolm Arnold, Concerto, and a probably Sonatina, I'm not sure about that.

**C. S.:** The Finzi.

**J. H.:** Oh! He did a hundreds of thing. Was he first performance of Finzi?

**C. S.:** I think so, I think so. Yes.

**J. H.:** Yes. I don't think it's was written specifically for him.

**C. S.:** No, wasn't written for him, no. I don't know. I don't know for who was written. But he did the first performance. Yes.

**J. H.:** Yes. So he was a major influence.

**C. S.:** **And why do you think he influenced the composers?**

**J. H.:** Because he was, he was first of all a musician really, secondly a clarinetist. Yes, he was on a very high level. I think that composers became interested.

**C. S.:** **And what do you think about his methods?**

**J. H.:** Oh, I like his, do I use his? Yes, yes, I often. Well I used to use the tutor book, but I think there are better scales and things now. But the *Passage Studies* that he wrote, the series of three volumes there are excellent. There're no so fashionable now but there are actually really excellent because they are short pieces of music which incorporate difficult technical things.

**C. S.:** **And do you think for the time that was something new?**

**J. H.:** Ah, I'm not sure. Not particularly that thing. There is always been schools of playing, studies.

**C. S.: And another question is, I believed there was an English clarinet school. What do you think? Do you agree?**

**J. H.:** An English clarinet School? I think there is, really, yes. And probably started, was probably Draper or somebody. I haven't really gone in the history in a deep way. You probably you know more than me but, I think...

**C. S.: Lazarus?**

**J. H.:** Yes and through to Thurston. Very expressive way of playing. And although, you would say, in a way Thurston wasn't so related to the Reginald Kell, Jack Brymer, Gervase de Peyer playing, curiously enough. So in a way...

**C. S.:** Because he didn't like the vibrato

**J. H.:** No... he never used the heavy vibrato, so it is what you might call English School, sort of start with Reginald Kell, I think. Or you could argue that. You know, the vibrato, the use of the "1010" clarinet, which had a wider bore. People were very concerned, I remember even when I was just starting, big sound, big sound, you know. Not this sort of rather narrow...

**C. S.: Focus?**

**J. H.:** Yes, I mean I was a little bit, I wasn't truly on that side of it. I was more of Thurston. I then studied in Vienna and Sidney Fell. There all had a rather... not such a "wou wou wou" approach. It suited me better, as well.

**C. S.: And what do you think about English Music in general for clarinet? The characteristics.**

**J. H.:** Oh yes, I mean, some of the best, isn't it? They're sometimes called the English Romantic School. And that's because it is, English Romantic. The Bliss, the Bax, you know the Ireland...

**C. S.:** The Howells

**J. H.:** The Herbert Howells, who taught here, Vaughan William, I mean, there are all, Stanford, there are all there are in the Romantic playing.

**C. S.:** I think that´s it!

**J. H.:** Oh, very good very good.

### **Entrevista a Janet Hilton (21 de enero de 2015) (traducida al español)**

**C. S.:** Tengo algunas preguntas para hacerle. Me gustaría saber un poco acerca de su vida como clarinetista.

**J. H.:** Vamos allá. Bueno, como un sueño. Yo estudié... dejé la escuela muy temprano. Obtuve una beca para estudiar en el College en Manchester. Por aquel entonces no se llamaba Royal Northern, era The Royal Manchester College of Music. Y estudié allí unos cuatro años y luego me vine aquí (Londres) para mis clases porque yo empecé muy joven. Recibí alguna de mis clases con el profesor Sidney Fell, quien era un maravilloso profesor, aquí (RCM de Londres).

Luego obtuve una beca para ir a Viena para solo un cuatrimestre. Hice un cuatrimestre en Viena, lo cual fue muy interesante musicalmente pero con el clarinete no fue muy valioso ya que tocaban con diferentes clarinetes, y no pensé en eso antes de ir. Me gustaba el sonido vienés. Incluso me sigue gustando ahora. Muy bonito.

Entonces estudié allí y volví a este país (Inglaterra) y gané aquí una competición, una competición de solistas. Y eso fue el trampolín de mi carrera como solista. El premio de la competición fueron conciertos por todo el país. Así que hice todos esos conciertos y en ese momento la BBC hacía numerosas grabaciones con jóvenes músicos, o ya sabes eventos locales. Así que yo empecé a grabar un poco. Toqué algunos conciertos con la BBC Northern Symphony Orchestra.

Para ese momento, gané la plaza de clarinete principal en la Welsh National Opera Company a media jornada, “freelance” principalmente un músico en Londres. También el saxofón. No muy bien... bueno tocaba bien en ciertas ocasiones. Lo tocaba con la London Sinfonietta. Con ellos toqué el saxofón alrededor de tres años. Y realmente no tocaba muy bien, no como la gente de hoy en día. Me aprendía cada pieza antes de los ensayos. Así que toqué con la Sinfonietta, Welsh National Opera y también hacía trabajos



como solista. Y después nos mudamos a Escocia porque mi marido consiguió la gerencia de una orquesta allí arriba. Tuve mucha suerte porque justo en ese momento se formó la Scottish Chamber Orchestra. Estuve de pruebas con ellos y me convertí en primer clarinete. Fue fantástico. Me encantó. Hice muchos trabajos como solistas allí también. Y luego empecé a dar clases en la Royal Scottish Academy.

Luego nosotros nos quedamos allí durante ocho años y nos mudamos a América. Mi marido se convirtió en el gerente de St. Paul Chamber Orchestra. Y otra vez tuve muchísima suerte. Nos mudamos y teníamos dos niños pequeños en ese momento. Y llegamos allí y el hombre que tocaba segundo clarinete en la orquesta que era un plaza de “freelance”, a ser una orquesta de cámara, solo tenían uno con contrato, y el hombre que tocaba segundo clarinete se fue. Y justo hice la audición para hacer el trabajo extra, freelance, ya sabes. Y me dieron el trabajo de segundo clarinete. Y en ese momento empecé a hacer grabaciones también. Tuve mi primera grabación de un concierto con Chandos. Recuerdo que tuve que venir desde América para hacerlo. Grabé las *Sonatas* de Brahms con Peter Franco aquí en Londres para Chandos y todo eso, e hicimos toda una secuencia de grabaciones para la compañía de grabación Chandos.

Nosotros solo estuvimos en América dos años. Como decimos aquí, volvimos y no teníamos nada, realmente. Teníamos trabajo pero no salario fijo. Pero mi marido consiguió encontrar otro trabajo. Él se convirtió en el nuevo gerente de Bournemouth Symphony Orchestra. Así que nos mudamos allí abajo en Bournemouth, y empecé a hacer conciertos (freelance), conciertos como solista y música de cámara.

Y me contrataron en otra Compañía de Ópera, la cual no existe ahora, Kent Opera, que era muy buena, con muchos jóvenes de Londres. Y fue genial. Y ¡ah!, empecé a enseñar en el Royal Northern College en este momento. Así que iba desde Bournemouth a Manchester todas las semanas. Muy tonto. De hecho, a mí me encantaba, me encantaba dar clases allí. Y luego lo que pasó... Yo solo hacía conciertos como solista.

Posteriormente no me fue muy bien en Manchester. Así que me convertí en la nueva Jefa de Departamento de viento madera en Birmingham en el Conservatorio y comencé a dar clases allí. Por aquel entonces yo tocaba clarinete principal en la Manchester Camerata, por lo que era mi cuarto trabajo en una orquesta. Dos orquestas de

cámara y dos orquestas de ópera. Y sí, vivíamos en Bournemouth, yo trabajaba en Manchester. Un poco complicado algunas veces.

Pero entonces mi marido consiguió otro trabajo en Manchester y parecía que la cosa se iba a estabilizar. Pero los niños estaban en colegios diferentes. Así que estábamos todos en sitios diferentes. Pero al final todo funcionó. Así que yo estaba en Manchester, él estaba en Bournemouth y luego el obtuvo un trabajo en Manchester. Así es.

Luego no funcionó y comenzó a buscar trabajo en Londres. Él consiguió trabajo en Londres. Y ¡finalmente! yo también conseguí un trabajo aquí en Londres, en el ¡Royal College! Yo fui la Jefa de Departamento de viento madera aquí (Royal College) después que en Birmingham. Y nuestros hijos seguían en diferentes colegios. Entonces nuestra hija mayor se vino a estudiar a UCL y luego nuestro hijo se vino a UCL. Y entonces todos vivimos en el mismo sitio, Londres. Eso es increíble, ¿sabes?

Así que esa es mi vida como clarinetista, y mientras que he estado aquí he seguido trabajando como solista, música de cámara, trabajando en orquestas, por mucho tiempo.

**C. S.:** He visto algunos videos suyos en You Tube. Brahms muy bonito. **Y dijo que tuvo clases con Sidney Fell. ¿Cómo eran?**

**J. H.:** Si las tuve.

**C. S.:** ¿Era compañero de Frederick Thurston?

**J. H.:** Lo era. Muy recientemente, leí en una revista que a alguien le habían asignado tener clases con Frederick Thurston y pronto después Frederick Thurston murió, y Thea (que era la mujer de Frederick Thurston) le dijo a esta persona que lo más cercano a la forma de dar clases de Frederick Thurston era Sidney Fell. Eso fue muy bonito.

Si, así que tengo algunas ideas de cómo era la manera de Thurston de dar clases.

**C. S.:** ¿Por qué el impartió clases aquí?

**J. H.:** Si impartió clases aquí.

**C. S.:** Y ¿cómo fue?

**J. H.:** Fue increíble realmente. ¿Te refieres a cómo era su forma de dar clases?

**C. S.:** Si, su enseñanza.

**J. H.:** Excelente. Muy estable. Muy diferente. Él conseguía la técnica a través de la música. Y él era... utilizaba un lenguaje que no tenía mucho sentido para la gente que no tocaba el clarinete, pero daba las indicaciones del fraseo a través de la técnica. Era un profesor excelente.

**C. S.:** **¿Ha tenido alguna clase con alguno de sus alumnos? Por ejemplo con Thea?**

**J. H.:** No, nunca las he tenido. He tocado para Thea una o dos veces. Pero normalmente preparando algo. No he llegado a conocer mucho a Thea King porque ella estaba en la Guildhall y ella estaba en la ECO y hacía sus cosas y grabaciones y yo hacía las mías. Así que no tuvimos mucho contacto pero sí que nos vimos más cuando yo llegué aquí. Yo solía invitarla para que viniera (RCM) para comparecer como tribunal en concursos y toda esa clase de cosas. Y de hecho, organicé el concierto en memoria de Frederick Thurston para ella, en lo referente a elegir la música, los alumnos y la organización.

**C. S.:** En 2001

**J. H.:** ¿Perdón?

**C. S.:** En 2001

**J. H.:** ¿En 2001? Sí.

**C. S.:** No vine a ese. Vine a la despedida de Thea. Fue muy bonito.

**J. H.:** Oh, sí. Ese fue precioso también. ¿Verdad?

**C. S.:** **¿Sabe usted más sobre cuando Frederick Thurston estaba trabajando aquí? ¿Qué hizo?**

**J. H.:** Realmente, era muy respetado como profesor, ¿verdad? Era absolutamente el número uno de los clarinetistas ingleses. Y si escuchas alguna de sus antiguas

grabaciones puedes decir porqué. Él es un excelente músico. También tiene mucha música escrita para él. Y creo que era, no sé como una clase de icono de profesor. Él esperaba que la gente tuviera un estándar alto para trabajar con él.

**C. S.:** ¿Qué le parece la música que se escribió para él?

**J. H.:** Oh ¡Pienso que es estupenda! A ver, estoy pensando ¿quién escribió para Thurston?

**C. S.:** Ireland, Bliss...

**J. H.:** Y de hecho, en el disco conmemorando eso está Ireland y Thurston. Pienso que genial, y Bliss, creo, estas dos piezas magistrales.

Y creo que él dio las primeras interpretaciones del *Concierto* Malcolm Arnold y probablemente de la *Sonatina*. No estoy segura acerca de esta.

**C. S.:** De Finzi

**J. H.:** ¡Oh! Hizo cientos de cosas. ¿Fue él el que interpretó por primera vez Finzi?

**C. S.:** Eso creo, eso creo. Sí.

**J. H.:** No sé si estuvo específicamente escrita para él...

**C. S.:** No, no fue escrita para él... no lo sé, no lo sé si no fue escrita para él. Pero él la estrenó.

**J. H.:** Fue un gran influyente.

**C. S.:** Y, ¿por qué cree usted que él influyó a los compositores?

**J. H.:** Porque él era, él era ante todo un gran músico realmente y clarinetista de segundo. Sí, él tenía un gran nivel. Y creo que a los compositores les interesó eso.

**C. S.:** Y ¿qué opina sobre sus métodos?

**J. H.:** Oh, me gustan sus métodos. ¿Los uso? Sí, a menudo... Bueno, yo solía utilizar su "Tutor book", pero creo que hay mejores libros de escalas y cosas, ahora. Pero

el libro de Passage Studies que él escribió, la serie de tres volúmenes son excelentes. No están muy de moda pero creo que son excelentes. Porque son piezas cortas de música, las cuales incorporan dificultades técnicas.

**C. S.: ¿Y piensa que para el momento era algo nuevo?**

**J. H.:** Ah no estoy segura. No creo particularmente eso. Ha habido siempre estudios de las diferentes escuelas de formas de tocar.

**C. S.: Y otra pregunta es, pienso que ha habido una Escuela Inglesa de Clarinete. ¿Qué piensa? ¿Está de acuerdo?**

**J. H.:** ¿Una Escuela Inglesa de Clarinete? Sí, creo que hay, creo que sí. Y probablemente empezó con Draper o alguien. No he profundizado la historia. Tú probablemente sepas más que yo, creo...

**C. S.: ¿Lazarus?**

**J. H.:** Sí... y a través de Thurston. Una forma muy expresiva de tocar. Y aunque, se dice que Thurston no se relacionaba con la forma de tocar de Reginald Kell, Jack Brymer, Gervase de Peyer, curiosamente. Así que de esta forma...

**C. S.:** Porque a él no le gustaba el vibrato....

**J. H.:** No... nunca uso un vibrato pronunciado. Por eso se puede decir que la Escuela Inglesa empezó con Reginald Kell. Creo. Se puede discutir eso. Ya sabes, el uso de vibrato, el uso de los clarinetes 1010, los cuales tienen un cilindro más ancho. La gente estaba muy preocupada, recuerdo cuando yo empecé, un sonido grande, ¿sabes? No esta clase de... sonido estrecho.

**C. S.: ¿Enfocado?**

**J. H.:** Sí, me refiero... yo lo hacía un poco... yo no seguía ese concepto. Yo era más como Thurston. Después estudié en Viena y luego con Sidney Fell. Todo más... no tan "wo wo wo". Me asemejaba más a esa forma también.

**C. S.: Y ¿qué le parece la música Inglesa para clarinete en general? Sus características.**

**J. H.:** ¡Oh! Yo creo que de lo mejor, ¿no lo son? Muchas veces se les llama la Escuela Romántica Inglesa. Y eso es porque es así. Romántico Inglés. Bliss, Bax, ya sabes, Ireland...

**C. S.:** Howells

**J. H.:** Hebert Howells, que enseñó aquí. Vaughan William, ya sabes, todos son discípulos de Stanford, todos de la forma romántica de tocar.

**C. S.:** Creo que esto es todo.

**J. H.:** Oh muy bien, muy bien.

#### **Entrevista a Michael Harris (23 de enero de 2015)**

**Cristina Strike: I would like to know when you had lessons with Thea King and if you had another lessons with other students of Frederick Thurston? And how was that experience?**

**Michael Harris:** Right. John Fuest and Colin Bradbury, of course.

[...]

**C. S.: And you had lessons with Thea?**

I only had two lessons. When I went to the RCM, I actually put down to have Thea. And I was given Colin Bradbury. And of course in those days, one didn't complain. You know, I was so kind of in awe of going to RCM, I wouldn't of thought I must complain.

So, that's how I get to Colin Bradbury. And of course Thea, she was the woodwind clarinet coach of the NYO. That's where I really I spent a lot of time with her then. So I only had two briefly lessons in her house, thinking that I was going to have her at College, and that didn't work out. So, then when I left College, I started to do a little bit of work

with ECO, through Colin Bradbury and Bernard Walton, actually. And Berny gave me my first work with the Academy in St. Martin in the Fields playing second to him. So that is how I remet Thea, in the ECO.

**C. S.: And how was Thea as a teacher in the NYO?**

**M. H.:** Oh wonderful, I mean, so conscientious and so inspiring. Actually, having said that I didn't have any lesson with her. Of course every time I played next to her was like a lesson.

**C. S.: And how was that?**

**M. H.:** I was just astonished at how wonderful ear, intonation. With Richard [...] was principal flute there, Martin Gap, principal bassoon and Neil Black, oboe. So I was so lucky to be in that wind section. It was absolutely fantastic. She was so high perceptively to pitch and just listening, real chamber musician.

In fact a photograph to show you. [...] (1973) (ilustración 49)



Ilustración 49: De izda. a dcha.: William Bennett (flauta), Graham Sheen (a la izda. de Thea King, fagot), Thea King (clarinete, en el centro), Neal Black (oboe, a la dcha.), y Michael Harris (clarinete) (1973). Cortesía de Michael Harris

**C. S.:** I would like to know your opinion about the English Clarinet School.

**M. H.:** I think in those days, when Frederick Thurston was playing, I think the clarinet sound there was an English School which he founded, which is not as strong anymore.

**C. S.:** The other day speaking with Janet Hilton, she told me: “you can discuss that, but Reginald Kell, she said that probably he was the one introducing the English clarinet school”.

**M. H.:** Because of the vibrato?

**C. S.:** I asked her that.

**M. H.:** She still playing with vibrato, Janet

**C. S.:** She told me that she is not into that sound now...

**M. H.:** So there is Jack Brymer, Gervase... Jack Brymer was of course self-taught, Gervase is one of Jack Thurston students.

I was thinking about it after I saw you the other day because, although they were all going for this sort of big kind of round sound instead of now of a focus sound, but of course they all play very different. I mean Gervase is very different to Jack Brymer and of course there were very different to Jack Thurston. So it is very interesting how it came out of his teaching. It definitely did evolve. The only survivors are Bob Hill, and Janet, I would say. And Colin Bradbury, of course. And of course it was alright to the instrument they all played 1010 B&H, which I did until I joined the Philharmonia.

**C. S.:** And what are the characteristics of that instrument?

Well it's a wide bore, it's a more open sound, not so focus, not so much as the French sound was then. That I think the national characteristics would have been much more defined then in Thurston's time. The French playing would have been very, very tight as we would see it. And the German, very woody and dark sort of sound.

I don't know a lot about the Spanish players then. Gomez...



[...]

So, there is not these difference any more. The French school, they make a much more warmer sound than they did do but still have a wonderful technical facility.

And Thea didn't go for this big sort of round sound. I mean her sound is more like Jack's.

Listening early to the Ireland Sonata, that is quite what we call it small sound in a way.

So it is interesting how it came about this, what was when I was growing up, known as the English School, you know, the sound.

**C. S.: What do you think, they got the vibrato from?**

**M. H.:** I don't know. I mean Reginald Kell, certainly. But I think he and Bernard Walton had a natural sort of vibrato. You know like some singers do, they just had a natural, you know, part of the expression.

**C. S.: And then they went to America?**

**M. H.:** Yes, Kell went. And Brymer certainly would have got I think his idea of vibrato from Reginald Kell. Because they sort of shared the job in Royal Philharmonic Orchestra with Beecham. Yes and Brymer, well he, that recording of the Brahms anyway, which I think is absolutely wonderful. Yes, he was coming out at the same and completely different sound.

**C. S.:** Janet had lessons with Sidney Fell. She said that he was more similar to Frederick Thurston than the other ones.

**M. H.:** Actually I had a couple of lessons with Sidney Fell, when Colin was away. I don't remember what he said, really. And he didn't play which was a shame. He was very old then and he came in and just taught and didn't play.

I's interesting, Janet still plays with vibrato, Bob still plays a little bit...

[...]

I think she was (Thea), much more of a musician than a clarinetist, if you know what I mean by that. Really fantastic musician. And that is why it was such a privilege to sit next to her and that was better than having lessons ... to actually match her sound, and to play in this ensemble was actually fantastic, a real treasure... those days (ilustración 50).



Ilustración 50: Ensemble de viento. Baremboin (director), Thea King (primer clarinete) y Michael Harris (segundo clarinete). Cortesía de Michael Harris.

**C. S.: What is your opinion about the music written for Frederick Thurston?**

**M. H.:** It's an enormous collection of pieces and if you took that all those pieces out of the repertoire will be much poorer. They are mostly melodic pieces and that obviously was inspired by his playing. The Ireland *Sonata* for instance, the Howells *Sonata*, very beautiful English melodic music. It's fascinating!

And of course Thea made her life's work to record them and keep them in the picture, to make sure people would play them. And people still are.

[...]

It's staple. It's part of our staple repertoire now.

[...]

What they do have in common is this lyrical aspect, obviously coming from his ability to play beautiful tunes.

**C. S.: And why do you think he (Thurston) left the orchestra and start dedicating his life to chamber music?**

**M. H.:** Well, I really never talked to Thea about that. I don't really know, actually.

[...]

The Rawsthorne *Quartet*, that's a beautiful piece and the Rawsthorne *Concerto*...

[...]

When Bernard Walton died, Bob Hill and I were both doing the first clarinet work then for the LPO. And I did a recording of Scheherazade with Haitink when he was young man [...] and I was 24, I was very frightened. And I saw Bernard Haitink because he came back to the RCM to do Bruckner last year. So I went to see him. And he looked very old. And I said do you remember that recording and your first opera at Glyndebourne which I did first clarinet. And I said I was so frightened, and I said you were so kind to me. And he said I was probably more frightened that you were. He said I knew nothing then. I don't know very much now but I knew nothing.

[...]

And now I've managed to get a hold of this recording. And this recording is on Colin Bradbury's pre-war '1010'. He lent them to me for this recording. And Colin very generously so he lent me his pre-war A clarinet.

[...]

And they asked me to do some concerts the LPO, in the Edinburgh Festival. With Solti, and I thought I don't want to do that... And actually that was when I decided that I didn't want to be a principal clarinet. I far preferred playing second. And I found that much more rewarding. [...]. So that was another defining moment in my career...

[...]

Because the BBC moved down to Bedford during the war. Thea comes from near Bedford. [...]

There was the Mackerras's connection and he conducted the ECO.

**C. S.: Why do you think Frederick Thurston inspired these English composers?**

Because of the lyricism, the lyrical aspect of his playing. On that Ireland recording. And Thea said that (carta de Thea King a Michael Harris):

“What a lovely surprise! I was never sure that Kendall Taylor had broadcasted with Jack. Amazing what turns up nowadays. He was such a wonderful pianist. Maybe still alive. I know Ireland specially chose him for the first performance at Wigmore. He really understands the rubato + flow but then it was natural to that generation. I think the clarinet sound is really pretty faithful. Thanks again, from Thea”

I just come back. I think the lyricism of his playing and honesty of it. It's not kind of shiny, showy. He was a completely honest musician. And that's obviously what Thea saw.

**C. S.:** Because at that time no other clarinet player was like Frederick Thurston

**M. H.:** No... Well Draper of course. Yes but that was before. So, he would have been amazed that us talking now about his legacy and how people do still talk about it.

[...]

And many recordings. And thanks heaven that Thea did all those beautiful recordings. And she gave me a whole pile of the Bliss *Quintet*. It's a fine recording, wonderful recording. I mean, Michael Collins plays it, Tony Pay plays it. It's a widely

performed piece here, and beautifully written. And Bliss didn't write a lot of music. There is not a lot of it performed, there is the ballet... So a lot of these composers they are just known by one or two pieces because there are not great composers. So what will be very interesting is how long this repertoire will survive?

**C. S.:** But depends on us.

**M. H.:** Well, yes it does. Because my generation and Julian we had that connection with Thea and with Colin Bradbury. But of course now that won't be true.

**C. S.:** Colin Bradbury showed me few letters that Frederick Thurston sent to the BBC because he wanted to play outside and apparently in that time you couldn't do that. So he was a person that was kind of trying to change that. Do you think that made a difference in the orchestral playing and in the way that the musicians are freelancing?

**M. H.:** I imagine so. So he actually had to write to the BBC?

**C. S.:** Yes.

[...]

Well I think that was the BBC SO. I think why it changed it's because obviously the Philharmonia originally was owed by Walter Legge it would have been quite strict about whether his players go off on certain dates. But then as the orchestra became self-governing, then it's the players who decide and they have to strike the balance. I remember Bernard Walton in the first sort of date that I did with the LPO, I remember doing one rehearsal for Bernard (Walton) at the Berg *Three Pieces* and the *Daphne's* with Haitink. Bernard went off doing a music group from London concert somewhere. He hadn't told Haitink. He was the Chairman there, so he obviously he just, I'm not going to be in that afternoon rehearsal, get Michael to do that. So he was very unpopular for doing that.

[...]

By the time I joined the Philharmonia Orchestra they got this sort of balance of this really. It's our responsibility as member of the orchestra to have a system which works. And also most of the orchestras have co-principals, double principals. It's not a

problem now. But obviously then it was. And even now I think the BBC probably are a bit stricter about it. Because it that sort of Corporate, contracted orchestra like the opera houses are. That's interesting.

**C. S.:** Well I think it's done.

Thank you very much

**M. H.:** Thank you

**Entrevista a Michael Harris (23 de enero de 2015) (traducida al español)**

**C. S.:** Me gustaría saber cuándo tuvo clases con Thea King o si recibió clases con otros alumnos de Frederick Thurston. ¿Cómo fue esa experiencia?

**M. H.:** Por supuesto. John Fuest y Colin Bradbury, claro.

[...]

**C. S.:** ¿Y tuvo alguna clase con Thea?

**M. H.:** Solo tuve dos. Cuando entré en el RCM, puse como preferente a Thea pero me dieron Colin Bradbury y claro en aquellos tiempos no se reclamaba.

Así fue como conocí a Colin Bradbury. Y por supuesto Thea era la profesora de clarinete en la NYO. Allí fue donde realmente pasé más tiempo con ella. Solo tuve dos clases en su casa, pensando que posteriormente estaría con ella en el College, pero eso no funcionó.

Así que cuando finalicé mis estudios en el College, comencé a hacer algún trabajo con la ECO, gracias a Colin Bradbury y Bernard Walton. Y Berny me proporcionó mi primer trabajo con la St. Martin in the Fields tocando segundo clarinete para él. Y así fue como me encontré de nuevo a Thea en la ECO.

**C. S.:** ¿Y cómo era Thea como profesora en la NYO?

**M. H.:** Oh increíble, a lo que me refiero, muy inspiradora y concienzuda. [...]

De todas formas cada vez que tocaba con ella, era una clase para mí.

**C. S.: Y ¿cómo fue esa experiencia?**

**M. H.:** Era simplemente fabulosa. Qué oído tan increíble y la afinación. Richard [...] era la flauta principal, Martin Gap, fagot principal y Neil Black, oboe. Yo era muy afortunado de estar en esa sección de viento. Era absolutamente fantástico. Ella era muy consciente y siempre estaba pendiente de la afinación y escuchando, una músico de cámara verdadero.

De hecho tengo una foto para enseñarte [...] (Ver ilustración 49 en la transcripción en inglés).

**C. S.: Me gustaría saber su opinión sobre la Escuela inglesa de clarinete.**

**M. H.:** Pienso que en aquel tiempo, cuando Frederick Thurston tocaba, creo que por el sonido había una escuela inglesa que él fundó, la cual no es tan perceptible actualmente.

**C. S.:** El otro día hablando con Janet Hilton, me dijo: “se puede discutir esto, pero Reginald Kell posiblemente sea el que introdujo una escuela de clarinete inglesa”.

**M. H.:** ¿Por el vibrato?

**C. S.:** Le pregunté eso.

**M. H.:** Ella sigue tocando con vibrato, Janet.

**C. S.:** Ella me dijo que no seguía con ese sonido por ahora.

**M. H.:** Así que estaban Jack Brymer, Gervase... Jack Brymer fue autodidacta, Gervase fue uno de los alumnos de Jack Thurston.

Estuve pensando después de verte el otro día, que aunque todos buscaban un sonido grande en vez del sonido enfocado, pero todos son muy diferentes. Por ejemplo, Gervase es muy diferente a Jack Brymer y por supuesto muy diferente de Jack Thurston. Por lo que es muy interesante lo que se obtuvo de su enseñanza. Los únicos supervivientes fueron Bob Hill y Janet, podría decir. Y Colin Bradbury, por supuesto. Y claro era un aliciente para el instrumento que todos tocaran los ‘1010’ de B&H, lo hice yo también hasta que me incorporé en la Philharmonia.

**C. S.: ¿Y cuáles son las características de ese instrumento?**

**M. H.:** Bueno, un cilindro amplio, con un sonido más grande, no tan enfocado como el francés. Posiblemente las características estaban más definidas en la época de Thurston. La manera de tocar francesa hubiera sido muy muy apretada en aquel momento. Y la alemana muy oscura.

No sé mucho sobre los músicos españoles de entonces.

[...]

Ahora no existen esas diferencias. Los franceses tocan con un sonido mucho más redondo y siguen con una técnica fabulosa.

Y Thea no quería ese sonido grande, su sonido era más como el de Jack.

Escuchando *Fantasy Sonata*, eso es lo que llamamos un sonido pequeño.

[...]

**C. S.: Y ¿de dónde cree que cogieron el vibrato?**

**M. H.:** No lo sé, creo que de Reginald Kell. Pero creo que él y Bernard Walton tenían un vibrato natural. Como algunos cantantes hacen naturalmente como manera de expresión.

**C. S.:** Y luego ellos fueron a América.

**M. H.:** Si, Kell fue. Y Jack Brymer cercioradamente habría obtenido su idea de vibrato de Reginald Kell porque ellos compartieron más o menos el trabajo de la Royal Philharmonic Orchestra con Beecham. Si y Brymer, la grabación de Brahms es absolutamente increíble.

**C. S.:** Janet recibió clases de Sidney Fell. Y ella me dijo que era el que se parecía más a Frederick Thurston.



**M. H.:** Yo tuve varias clases con Sidney Fell, cuando Colin estaba fuera. No recuerdo lo que decía. Él y ano tocaba, lo que era una pena. Era muy mayor y llegaba, hablaba pero no tocaba.

Es interesante, Janet sigue tocando con vibrato y Bob también un poco.

[...]

Pienso que Thea era más músico que clarinetista, si sabes a lo que me refiero. Y por eso digo que fue un privilegio sentarme junto a ella en la orquesta y era mejor que recibir clases. De alguna forma intentar parecerme a su sonido y tocar en este ensemble de viento era simplemente increíble, un tesoro en aquellos tiempos (ver ilustración 50, en transcripción en inglés)

**C. S.:** ¿Cuál es su opinión sobre la música escrita para Thurston?

**M. H.:** Hay una enorme colección de piezas y si las quitamos del repertorio sería muy pobre. Son piezas muy melódicas y eso obviamente estaba inspirado por su manera de tocar. La *Sonata* de Ireland por ejemplo, la *Sonata* de Howells, música inglesa muy bonita. ¡Fascinante!

Y por supuesto Thea dedicó su vida a grabar y a mantenerlas en el tintero para que la gente las tocara. Y se sigue haciendo.

[...]

Es el repertorio que nos representa. Lo que tienen en común es el aspecto lírico, obviamente viene de su (de Frederick Thurston) forma de tocar las melodías bonitas.

**C. S.:** ¿Por qué piensa que Thurston dejó la orquesta para dedicarse a tocar música de Cámara?

**M. H.:** Bueno, yo creo que nunca hablé de eso con Thea, pero no lo sé.

[...]

El *Cuarteto* de Rawsthorne, el *Concierto* de Rawsthorne una pieza preciosa...

[...]

Cuando Bernard Walton murió, Bob Hill y yo estuvimos haciendo de primer clarinete para la LPO. Y yo hice la grabación de Scheherzade con Haitink cuando él era joven. Y yo 24, yo estaba asustadísimo. Lo vi el año pasado porque vino a dirigir la orquesta del RCM. [...] Y le dije, yo estaba muy asustado pero usted fue muy amable. Y él me contestó que probablemente él estuviera más asustado que yo. Me dijo: “Yo estaba más asustado que tú. Yo no sabía nada. No sé mucho ahora pero antes no sabía nada.”

[...]

He podido conseguir esta grabación. Esta la hice con los clarinetes de Colin Bradbury ‘1010’ de antes de la Guerra. Él me los dejó para esta grabación y amablemente me dejó su clarinete en La.

[...]

**C. S.:** ¿Por qué cree que Thurston inspiró a los compositores ingleses?

**M. H.:** Por el aspecto lírico de su manera de tocar. En la grabación de Ireland. Thea dijo eso (carta de Thea):

“Qué sorpresa tan agradable. No sabía seguro que Kendall Taylor lo había grabado con Jack. Increíble lo que aparece en estos días. Él era un pianista maravilloso. Posiblemente siga vivo. Sé que Ireland lo eligió expresamente para el estreno en Wigmore Hall. Él realmente entiende el rubato y la fluidez pero era natural en esa generación. Creo que el sonido del clarinete era muy real. Muchas gracias. Thea”

Pienso que lo lírico y la honestidad de su forma de tocar. No brillante, ni para querer aparentar. Él era un músico muy honesto. Y eso fue obviamente lo que Thea vio.

**C. S.:** Porque en aquel tiempo no había otro clarinete como él.

**M. H.:** No... bueno Draper, claro. Pero eso fue antes. Él estaría sorprendido de saber que nosotros y otras personas siguen hablando sobre él y su legado.

[...]

Y muchas grabaciones. Gracias que Thea hizo todas esas grabaciones maravillosas. Ella me dio unas cuantas del *Quinteto* de Bliss. Es una grabación muy buena. Bueno, Michael Collins la ha hecho, Tony Pay también. Es una pieza que se interpreta bastante y muy bien escrita. Y Bliss no escribió mucha música, no tiene mucha música que se interprete, solo el ballet. Por lo que muchos de estos compositores sólo son conocidos por una o dos grandes piezas. No son compositores geniales. Por lo que será interesante saber cuánto tiempo este repertorio perdurará.

**C. S.:** Depende de nosotros.

**M. H.:** Sí. Porque mi generación, Julian (Farrell) tiene una conexión directa con Thea y Colin Bradbury pero claro ahora eso no es así.

**C. S.:** Colin Bradbury me mostró unas cartas que Frederick Thurston tuvo que mandar a la BBC para poder tocar fuera de la corporación y aparentemente en aquel tiempo no se podía hacer eso. Por lo que era una persona que quería cambiar esa situación.

**¿Piensa que eso hizo cambiar la manera de funcionar de las orquestas y las características de tocar en muchos eventos (freelancing)?**

**M. H.:** Me imagino que sí. Entonces, ¿tenía que escribir a la BBC?

**C. S.:** Si.

[...]

**M. H.:** Bueno pienso que la BBC era así. Pienso que las cosas han cambiado también porque la Philharmonia, propiedad de Walter Legge, comenzaría muy estricta pero cuando la orquesta estuvo auto-gobernada, los músicos decidían por ellos mismos. Yo recuerdo Bernard Walton la primera vez que tuve que tocar con la LPO, recuerdo hacer un ensayo para Bernard de las *Tres Piezas* de Berg y *Daphnes* con Haitink. Bernard se fue a tocar con un grupo de Londres en algún sitio. Y no se lo dijo a Haitink. Él era el representante por lo que seguramente dijo que no iba a ese ensayo y ya está. Pero no tenía buena fama por hacer esto.

[...]

Cuando comencé en la Philharmonia Orchestra ellos intentaron controlar esta situación. Y era nuestra responsabilidad como miembros de la orquesta saber cómo funcionaba el sistema. Además ahora la gran mayoría de las orquestas tienen principales y coprincipales por lo que no es un problema. Pero claro, antes sí lo era. Y posiblemente, ahora en la BBC siguen siendo más estrictos en este sentido. Por la corporación, los contratos, como están en los teatros de ópera.

**C. S.:** Bueno creo que esto es todo. Muchas gracias

**M. H.:** Gracias a ti.

### **Entrevista a Joy Farrall (23 de enero de 2015)**

**Cristina Strike:** When did you start playing the clarinet and what influenced you?

**Joy Farrall:** To play the clarinet? Oh wow. Ok, so, I started when I was eleven, and I already played recorder. And it's normal progression maybe, to take another instrument. And it was just suggested to me clarinet, it was nothing in particular. And but then, one side took the clarinet and I was comparing my other young friends, the flute, oboe, yes was like ...this is for me. I have the best one!! So it was nothing more than that.

And actually interestingly at that time my parents were not classical musicians. And there was a famous clarinet jazz clarinetist Acker Bilk, who used to play *The stranger on the shore*, really with a very terrible sound, actually. But it was singing a tune and in all mostly in the chalumeau the start of that tune. I think it revealed something for me and then actually then I started to listen to music, I was not particular classical music, lots of dance music my parents both are skaters, so lots of dance music.

And then I think for my twelfth birthday they bought me this little record player that I could put the long old fashion long things. This was for my Christmas present. So there was this little box that played the long play (cd) and there was a button if you wanted to play the forty five. But it was just not bigger than this. And with this came two records one was the Dvořák *New World Symphony* and one was Tchaikovsky's *Fifth Symphony*.

The Dvořák was with the Czech Philharmonic, actually I don't remember who was playing in the Tchaikovsky. But the Dvořák, the clarinet playing and the Czech Philharmonic sound, it was oh...I was obsessed then, so it was an accident and then became an obsession.

**C. S.:** Very good. And can you tell me a bit more about your life as a clarinettist?

**JO. F.:** What I do? What now?

**C. S.:** Yes.

**JO. F.:** Ok, I feel very lucky, I'm very, very lucky, I know this. The progression of my career as I suppose it might take a little bit longer. But where I'm now, do you want to know where I'm now?

**C. S.:** Well if you want to speak a bit more...

**J.F.** So quickly, what happened was I was very lucky to be involved in chamber music very quickly at a high level just by accident with people I met I was in the Jeunes Musical Orchestra, and met the others Nicholas Daniels and he asked me to join him in a group, and so he had very good friends. So I was making a very successful wind quintet very early and suddenly it seem to have concerts and do good things. I felt very lucky and was always the most challenging to be exposed and play chamber music. I always was, wanted to play orchestral music but immediately I was doing this chamber music.

And then I had a job. My first job was in the Scottish Ballet Orchestra. And then I joint them, played first clarinet there for two years. But then the quintet was doing good things, festivals recordings, and so I was then making some freelance work in London, so I left Scotland and came back (to London).

And then no longer after that the Britten Sinfonia formed itself, which is now, still my job I've been there twenty one years now. So I'm principal clarinet in the Britten Sinfonia. And that is a chamber orchestra where the wind section is my wind quintet, with friends to make the second players. So that, it became, one thing became the other. The Britten Sinfonia has a really fascinating combination of new music, we do chamber music

series, and some of the classical things. Actually the orchestra is most likely in 2016-2017 we are going to play all of the Brahms Symphonies with Mark Albos, and we are going to perform and record all of Beethoven Symphonies with actually Thomas Adès, conducting.

So it is very curious, but actually I didn't play a single Beethoven, well I maybe played Beethoven 7th with my orchestra but as yet we haven't done that music because we do so many other things we did the Copland the other night, so I felt very lucky, because you know to be in a chamber orchestra in some ways you are not in every programme, you're not because the string they do their thing, they are about to do Vaughan William *Oboe Concerto* and Elgar *Serenade*. I'm not needed. But when I'm needed it's very important and demanding and challenging the new music, sometimes they cross over we do, you know, we played at the [...] I mean how crazy it's that! For example we've done a lot of unusual music, we've done "Barbahanagan", we did the Ligeti, uncondacted, [...] very lucky to be involved in that and it means that I have to still keep in preparation and sometimes I think I'm lucky that I have the time sometimes because if you are in a symphony orchestra is every single day, whilst being on the concert platform every day has disadvantages. I feel I have the advantage to prepare sometimes because I have a little bit of more time, sometimes ... Sometimes, in the autumn we're...every project has clarinets solos, but sometimes not so it is really great.

And then alongside that always my passion has been teaching, sharing my teaching, and I've been professor at the Guildhall School since 1995... So quite a long time... So I've always so enjoyed that. I've find that I love to help, a love to share, I love to see my students play well and do well and get the same excitement as me. And also I feel, especially now I'm a little older, (older than I look, I think, actually, I don't know). Anyway, I find my students feedback up that enthusiasm, they are so fresh every time they come, that keeps you, stops you from feeling, sometimes I don't ... from teaching and I'm like, ok I'll try this, so that is a good thing, so it's both ways.

**C. S.: Very good. Did you study with Thea King for a while?**

**JO. F.:** I've never studied with Thea King, no, I didn't. But let me tell you about my relationship with her. So, I was in the NYO of Great Britain as a student....

So I was in the orchestra, and she was like one of the coaches for the clarinets, basically. That was where I first met her. And then, that was in my last years of young school. Then I think, let me think... Ah yes, so after that I started my degree, and in the summer holidays I wanted to go on summer school. There was a summer school then running in the south of England which was actually more for flute but it had clarinet as well. And the clarinet teachers were Anthony Pay, Thea King and Alan Hacker, they were the three clarinet professor. And I wanted to go to study there and I kind of ... I think I might applied for to, some grant because is expensive always this courses. And they suggested you could have that but you have to help you know. And my job was actually looking after the professors. So I would bring them coffee, make the schedules for the classes, this kind of things. So I'm made my acquaintance again with Thea.

And that's also I was interested in teaching in that time and the course was full of clarinet players, too many for the professor to manage to see. So I used take... they said well you look after. So there was some student who would waste their time but they loved listening to the classes. There was lots of amateur also there. I used to take do some teaching of those people.

Anyway I got to know Thea there. Which was great and I've never studied with her because, at the time my interest in, perhaps you might say the sound production and my style of playing was more continental, I was a pupil of Yona Ettliger. So for me at that point I was still learning very much the clarinet I think. So at that point, I didn't wanted to study with her as a clarinetist. But she was a wonderful person so I was like I enjoyed been around her. And also at that time I didn't realized what I was going to learn from her in later years.

And then over the time of studying at Guildhall, sorry teaching at Guildhall. I'm trying to remember how my acquaintance with her was joined again. And I think maybe I went to play in the ECO the second clarinet, I think that's was happened. And I had such a shock then, because I was not maybe playing necessarily in the same way as her.

Sitting next to her in the orchestra was a revelation because she knew everything, I mean she was so precise and she knew every part, you know, she knew the cello line, she knew the viola, she knew everything. It was a revelation. And also the standards that she applied to herself was quite fascinating. And I think she wouldn't mind me talking

about it, but she was a first study pianist, so clarinet was not her initially her main thing, but she married of course a very fine clarinet player so she was... he was kind I supposed more natural player and she was a natural musician. So what she did with on the clarinet came her musical understanding, her musical ability, everything that she was as a musician.

Our acquaintance our musical friendship developed there because she felt I had a lot of technical know-how and she was always asking me questions. And she wanted to be able manage things better. So we shared a lot of that. Then so we became quite a friends in that way.

And then she felt she'd done enough time at the RCM with her teaching. She felt things had changed there. She maybe needed a break and then at that point at Guildhall there was a big hole for a professor really, we needed someone with that importance and musical maturity and you know that kind of age that level of teacher we didn't have actually because Toni (Pay) didn't teach here really, he didn't teach very long at all actually. I don't know. I knew she was leaving the college. She talked to me about it. And I said you should come to Guildhall you will love the students here, she wanted to be part of that, she kept passionately about the sound production actually and she will always hold Jack Thurston as her ideal sound and yet she found it difficult to manage that herself, so she was interested in all of that.

So anyway, so she then, and then I persuaded her to come teach here and I think that was the happiest time of her teaching career when she was here as a teacher.

So she came to start teaching here. And that was amazing. And then finding out what she had to offer the students, it became clear to me her knowledge and her direct association with a lot of the English composers that wrote the best of our repertoire (by Jack), she was often there even when he tried things out for the first time, she had lots of letters and that kind of thing. That was... Then I really began to learn with her (you can ask me more details about his). But then the next stage was when she became ill. And she stopped playing clarinet.

And then she was ill for a while. And she played piano though, of course very well. And she missed her music making. [...] She had such a young spirit, she was so



adventure. [...] She was my musical friend and I've never thought of her ever been ill. And when she got ill. I thought you know what I've never studied with her. What am I doing? So I say what about I come around.

She was not going out so much. She started doing her teaching at her house.

So, I played everything with her then. Everything, all the English repertoire. And some other obscure English pieces as well.

And she got better again actually. And I said you know what? I think people would love to hear you playing these pieces. So we did some recitals, in some music club... She was playing the piano and I played the clarinet. And that was a very special time. All of this happened maybe in the last three years of her live, I think. It was a real privilege.

She was just passionate about music. That was the thing. And she was still texting me the day before she died.

**C. S.:** I remember she once call me, she was still at the hospital. "Cristina can we have a lesson tomorrow?" [...]

**C. S.:** You were saying about your relation with Thea, when she became ill...

**JO. F.:** So, the repertoire, Finzi, Howells, Bax, Ireland, Stanford, Dunhill. I suppose, the most interesting thing I think I learnt was about all that music, which I usually share with my students. It's very strong music, often very gutsy, and also very free, lots of rubato. Not always pretty and like people tend to indulge in English music, sometimes in the sort of very light. She felt was very not that. The use of rubato and free playing and a lot phrasing detail. A lot more detail than I expected.

So, I felt that I had it at first hand as I could possible get it. An example: in the Finzi *Bagatelles* (singing).

Actually much more presented and flowing tempo. Just little thing. That was her insatiable passion for music all the time. Having it playing on the radio. She played me quite a lot of recordings of her husband as well. Malcolm Arnold... because things were commissioned. All of that really.

**C. S.:** And do you have any lessons with other students of Frederick Thurston: Colin Bradbury, Gervase de Peyer.

**JO. F.:** No. I played a master class with him actually, both him and Colin. [...]

I think Thea was a natural communicator with her music teaching. Colin was very much an orchestral player. [...] Did he learn with...?

**C. S.:** Yes with Frederick Thurston.

**JO. F.:** Wow completely different sound. Both, he and Gervase were playing with this sort of new English kind of sound, that doesn't exist again now so much. That's how I see it.

I just did a master class with Gervase and Colin I just met in the NYO, he was one of the coaches there [...]

To be honest, I was surprised, when I first got to know Thea. I can see why she and I got on...because she was interested in this old sound because that's what Frederick Thurston, how he used to play and she really loved that sound. She found more of that sound ... everybody said that she had a purple patch. She found towards the end of her career she found much more focus sound. That's what she wanted that she hadn't had in her youth so much [...].

**C. S.:** There was also Reginald Kell.

**JO. F.:** Yes, probably they took more his style.

**C. S.:** Did she ever tell you why he was so special? Did she speak to you about him?

**JO. F.:** Yes lots of time. He was quite in many ways, he was unusual, I think. And I can give you an example, a contrasting example. Unfortunately slightly to the detriment to the other gentleman but, I think, she was most proud of him for his shaping of new music and composers. Because if you think all the music that came because of him. Now the equivalent person of the time is Leon Goossens. And he didn't commission so many things. [...]. Whereas Thurston did. Often paying with his own money. That was

something that she told me. So he was using his own money. Not funding or you know, creating this concerts. So yes she was very proud of that.

And he was very professional, and his sound she was always very proud of, she likes that. His sound and the fact that he was championing a new music. And that's why she took that mantle. So she was always proud, recorded all these English music. Because he didn't record so much of it, of course. There was not so much solo. Although he did a lot of solo playing. In a way there weren't so much wind soloists. And then Gervase did his thing but not in a way championing English music, whereas Thurston did. He saw that there were a wealth of good English composers and so he asked the music for him.

**C. S.: Do you know why, if Thea told you why he left the orchestra to start playing chamber music? He was at the Philharmonia.**

**JO. F.:** He was in the BBC SO.

**C. S.:** He left the BBC and to go the Philharmonia.

**JO. F.:** I don't know. Might given him more flexibility, more time because in the BBC he would have been tighter. [...]

**C. S.: Can you tell me your opinion of Frederick Thurston's contemporaries? Like Reginald Kell, Haydn Draper (the nephew of Charles Draper). He taught a lot of good students.**

**JO. F.:** Well I think, at this point there was some really massively contrasting styles of sound and of clarinet playing at that point. None of which really didn't match with Europe, actually. Reginald Kell had the military background. As a lot of vibrato, people thought this was perhaps a new thing. Kind of got adopted. And, I think, that Thurston was more of the old school, very steady, kind of straight sound.

Then what happened, because I think that was always the way. And then I think Reginald Kell, probably was a great personality, I don't know. I think Frederick was more gentle, more quiet. And I think, Reginald was a bit more flamboyant. So his style became very attractive. [...]

**C. S.** I'm sure he was a great player.

**JO. F.:** Of course, they are all great players. But the styles were very different. So the fact that they were kind all contemporaries is quite extraordinary because I think we don't have so many different styles.

**C. S.:** **And I believe there was an English clarinet school at that time. Do you agree?**

**JO. F.:** I'm not sure Frederick Thurston belongs to that essentially. I think the English school and the style that developed was more based on Colin Bradbury and Gervase de Peyer and came more from Reginald Kell. They took this. And the instrument's making with the 1010 clarinet became something else after the war. It was like Frederick's clarinets are pre-war. I played them, Thurston's clarinets. Have you?

**C. S.:** No I haven't

**JO. F.:** And it's a very very tidy bore, beautiful neat sound. After the war, they changed I don't know why everyone's pre-war '1010', with bigger bore, bigger sound, maybe the orchestra became bigger, was the recording era, there was a different approach. And yes there was an English clarinet school with Colin and Gervase and Jack Brymer all played with this kind of style.

Thea never liked this. (Laugh). Just to let you know

**C. S.:** She had in her ears.

**JO. F.:** She had in her ears the sound that he made.

**C. S.:** **Well we've already spoke more or less about this but could you tell me what do you think about the music written for him and why do you think he inspired these composers?**

**JO. F.:** It's a really good question. I think, the first thing is if someone says: "here's the money will you write me a piece?" Who would say no? That's the first thing. And I think one that you can see in some of the exchanges of letters [...].

I think, Thurston was a very much a gentleman, he was always exchanging letters and communicating with the composer, as well. I think, the fact that he had his

professional attitude that he was maybe very gracious musician, you know, people wanted to write for him as a person, and as a player. The only thing I can compare, how Brahms spoke about Mühlfeld's playing, the smoothness. Jack had very beautiful, clean, smooth legato. And I think, perhaps to a non clarinet player's ear that's very clean and expressive, it's not interfered with in the same way as maybe some other sound. Possibly there was an appeal. It's hard to know for sure. Summarising, he was respected. And he was in a position to do something for new music and so he did. It's like once you have one piece, and someone, and then he asked the next person. I think he was a good technician, he was very able, and the purity of sound. Did you see the letters from Finzi to him? You have copies of them?

**C. S.:** I did. I have one or two. [...]

**JO. F.:** You know where all Thea's music is? It's at Little Benslow, in Hitching. Little Benslow Music Centre. That's where all her music went, I think. [...] in the end.

**C. S.:** Ok

**JO. F.:** And some of the letters? Did she not give them to the British Library? Did they go up to Glasgow? [...]

**C. S.:** **Do you think there is some common characteristics in this music that was written for him, you said the sound?**

**JO. F.:** The common characteristics, would they, there're also found in the music of those composers written for him. That's an interesting thing...

**C. S.:** I didn't know that he commissioned, I thought they just...

**JO. F.:** They wanted to write for him, sometimes, I think he did ask sometimes.

**C. S.:** I haven't read that.

**JO. F.:** You haven't. OK. Did they always just want to write for him?

**C. S.:** That's is what I read.

**JO. F.:** I thought he paid for something. Maybe you're right. I'm sure that Thea...

**C. S.:** For example, I read that Thea did some commissions. But about him, I didn't know. That is why I was very curious about why... he was the best or one of the best.

**JO. F.:** They were writing for him...yes... Maybe you're right, maybe I'm confused between what she paid for. I was sort of...

[...]

But, so they wanted to write for him of course, because of that.

And the common characteristics if anything, now you mention it, it is this kind of technical control of, you know, there's a lot of, if you think of the opening of the Ireland.

**C. S.:** **And what about the rhythm? The rhythm is very strong.**

**JO. F.:** But then, yes it is. But it was strong, anyway. I think, if you look at any of their other music. But actually, Howells, of course, you know, if you think of the second movement of the Howells, is so vital well and the first, very rhythmically vital, which is not typical of the rest of Howells' music, actually. If you think of the beautiful choral music. I don't know, it's a good interesting question. I know Thea would just... I'm not a theorist. I'm not sure. Strength yes, actually.

**C. S.:** The Ireland has a lot of power.

**JO. F.:** Yes, and the Howells, the Bax. Very technically demanding these pieces.

**C. S.:** Yes, I'm sure they knew that he could play that perfectly.

**JO. F.:** Was the Bax Sonata dedicated to Thurston?

**C. S.:** No. To another person.

[...]

Well, I think that was everything. It was really helpful!

**JO. F.:** I feel I don't know still as much as I should, but what I will always take from my friendship with Thea is the time when I played with her, and because as always

in music sometimes, you cannot talk so much about it. But I had the feeling how to play because she made play it in this way because she was playing the piano.

[...]

I imagine that Thurston, it was the same kind of thing when he played. I think, I'm not sure what kind of teacher he was. I've no idea. But I think, it was that kind of musician, she always talked to him in that way, maybe that explained why people wanted to write for him.

[...]

**C. S.:** Colin Bradbury told me that he was into music.

### **Entrevista a Joy Farrall (23 de enero de 2015) (traducida al español)**

#### **C. S.: ¿Cuándo empezó a tocar el clarinete y que fue lo que le influyó?**

**JO. F.:** ¿Tocar el clarinete? Oh, vale, bueno, yo empecé cuando tenía once años, y yo ya tocaba la flauta dulce. Parece que es lo habitual, coger otro instrumento. Me aconsejaron coger el clarinete, sin ningún motivo. Entonces lo comparaba, mis otros amigos la flauta, el oboe, para mí este es el mejor. No fue más que eso.

Y además, mis padres no eran músicos clásicos. Pero había un clarinetista de Jazz famoso, Acker Bilk, que tocaba *The strager on the shore*, realmente con un sonido terrible. Pero el cantaba la melodía, y la gran parte de esta estaba en el registro de chalumeau. Yo creo que significó algo para mí y después empecé a escuchar música. No me gustaba particularmente la música clásica. Escuchaba mucha música para bailar ya que mis padres eran los dos patinadores, bastante música de baile.

Y por mi doce cumpleaños, me compraron una minicadena donde podía poner los antiguos discos. Esto fue por mi regalo de navidad. Por lo que había esta pequeña caja que reproducía los discos y había un botón por si querías reproducir los de cuarenta y cinco. Pero no era más grande que esto. El reproductor venía con dos grabaciones, una era la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvořák y la otra era la Quinta de Tchaikovsky.

Dvořák era con la Filarmónica Checa y la verdad que no recuerdo quién tocaba en Tchaikovsky. Pero Dvořák, la manera de tocar del clarinetista y el sonido de la Filarmónica Checa, estaba obsesionada. Al principio fue un accidente pero luego se convirtió en obsesión.

**C. S.: Muy bien. ¿Y puede contarme algo más sobre su vida como clarinetista?**

**JO. F.:** ¿Qué hago? ¿Ahora?

**C. S.:** Sí.

**JO. F.:** Vale. Yo creo que he tenido mucha suerte, mucha, mucha suerte. La consecución de mi carrera... Eso va a llevar más tiempo. Pero ¿dónde estoy ahora, quieres saber en qué momento me encuentro?

**C. S.:** Bueno si quiere hablar un poco más.

**JO. F.:** Vale, rápidamente. Lo que paso fue que tuve mucha suerte estar involucrada en música de cámara muy pronto a un nivel muy alto y todo por accidente con personas que ya conocía. Estaba en la Orquesta de Jóvenes Musicales y allí conocía a los otros: Nicholas Daniels y él me pidió que me uniera a un grupo que él pertenecía y él tenía muy buenos amigos. Y de repente pudimos crear un quinteto de mucho éxito y comenzamos a tener conciertos y hacer cosas muy interesantes. Me sentía muy afortunada y era siempre un reto para mí estar expuesta y tocar música de cámara. Yo quise tocar en una orquesta pero inmediatamente estaba tocando en un grupo de música de cámara.

Entonces conseguí un trabajo. Mi primer trabajo fue en la Scottish Ballet Orchestra. Y me uní a ellos y toqué primer clarinete durante dos años. Pero entonces con el quinteto hacíamos cosas muy interesantes, festivales, grabaciones. Además hacía algo de “freelancing” en Londres. Así que dejé Escocia y volví (a Londres).

No paso mucho tiempo y la Britten Sinfonía se formó. Es ahora y sigue siendo mi trabajo. Llevo trabajando veintiún años hasta ahora. Así que soy clarinete principal de la Britten Sinfonía. Es una orquesta de cámara donde la sección de viento madera es mi quinteto, y los amigos son los que completan la sección tocando de segundo. De esta



forma una cosa llevó a la otra. La Britten Sinfonía tiene una fascinante combinación de música de nueva composición. Hacemos series de música de cámara y algo de clásico. De hecho la orquesta está a punto de hacer en 2016-2017 todas las Sinfonías de Brahms con Mark Albos, y vamos a interpretar y grabar todas las Sinfonías de Beethoven con Thomas Adès dirigiendo. Es curioso pero, nunca he tocado Beethoven, a lo mejor he tocado la séptima con mi orquesta pero no hemos hecho mucha música de estas características. Hacemos otras muchas cosas. Hemos hecho Copland la otra noche y me sentí muy afortunada, porque tocar en una orquesta de cámara, de una forma u otra no estás en todos los programas. No estás, porque las cuerdas hacen sus cosas. Ahora están a punto de tocar el *Concierto de Oboe* de Vaughan William y la *Serenata* de Elgar. A mí no me necesitan. Pero cuando tengo que tocar es muy importante y requiere mucho de ti, un gran reto de música nueva, algunas veces... tocamos en los Proms. Por ejemplo, hemos hecho música inusual, hemos hecho Ligeti, sin director. Muy interesante, muy afortunada de estar involucrada en eso y esto significa que tengo que estar siempre preparándome y muchas veces pienso que suerte tengo de tener el tiempo porque cuando estás en una orquesta sinfónica es todos los días, mientras que estar todos los días subida a un escenario tiene sus inconvenientes. Siento que tengo la oportunidad de prepararme, porque tengo más tiempo. Algunas veces, en el otoño estamos en todos los proyectos que tienen solos de clarinete, pero muchas veces no, por lo que es estupendo.

Y por otro lado, mi otra pasión ha sido siempre enseñar, compartir mi forma de enseñar. Soy profesora de la Guildhall School desde 1995. Bastante tiempo. Siempre me ha encantado. Siento que me encanta ayudar, me encanta compartir, me encanta ver a mis alumnos tocar bien y que tengan un futuro y las mismas inquietudes que yo. También, ahora especialmente que soy un poco más mayor (mayor de lo que parezco, eso creo, no lo sé), no importa. Que los alumnos me devuelvan ese entusiasmo, es tan inspirador cada vez que vienen, que te mantiene alerta, hacerte sentir.

**C. S.: Muy bien, ¿estudió con Thea King durante algún tiempo?**

**J. F.:** Yo nunca he estudiado con Thea, no, nunca. Pero déjame contarte mi relación con ella. A ver, yo estaba en la NYO de Gran Bretaña cuando era estudiante...

Bueno, yo estaba en la orquesta, y ella era una de los profesores invitados para clarinete, básicamente. Esa fue la primera vez que yo la conocí. Entonces, ese fue mi

último año como estudiante del colegio. Después, yo creo, déjame pensar... Ah sí, después de esto empecé mi grado, y durante mis vacaciones de verano yo quería ir a un campamento de verano. Había un campamento que estaba teniendo lugar en el sur de Inglaterra el cual era más para flauta pero tenía también clarinetes. Y los profesores de clarinete eran Anthony Pay, Thea King y Alan Hacker, ellos eran los tres profesores de clarinete. Y yo quería ir a estudiar allí... Yo creo que yo pedí una ayuda económica, porque siempre son caros estos cursos. Y ellos me sugirieron que me podían ayudar pero yo tenía que colaborar. Así que mi trabajo fue estar pendientes de los profesores. Yo les tenía que llevar el café, hacer los horarios de las clases, esta clase de cosas. Así que me encontré de nuevo con Thea.

También, estaba interesada en dar clases en ese momento y el curso estaba lleno de clarinetistas, demasiados para que los profesores los pudieran atender. Así que yo solía dar.... Los profes me decían tú los cuidas. Había algún alumno que perderían su tiempo pero les encantaba escuchar las clases. También aquí, había muchos alumnos amateurs y yo solía dar clases a estos alumnos. Bueno, aquí fue donde conocí a Thea. Lo cual fue fantástico y nunca estudié con ella porque, en ese momento, mis intereses en la manera de producir el sonido... mi estilo de tocar era más continental. Yo era alumna de Yona Ettlinger. Entonces en ese momento estaba todavía aprendiendo mucho clarinete, creo. Así que no quería estudiar con ella clarinete. Pero ella era una maravillosa persona, y a mí me encantaba estar alrededor de ella. Y sin embargo, en ese momento no me podía ni imaginar lo que yo iba a aprender de ella en un futuro.

Entonces cuando estaba estudiando en Guildhall, perdón dando clases en la Guildhall (estoy intentando recordar cuando volví a coincidir con ella). Creo que fue cuando toqué con la ECO, como segundo clarinete. Creo que fue así como ocurrió. Y fue como una sorpresa, porque yo no tocaba necesariamente igual que ella. Tocar al lado de ella en la orquesta fue una revelación. Y también el nivel que ella se exigía así misma era algo increíble. Y no creo que a ella le importara que hable sobre esto, pero ella era de primer estudio pianista, y clarinete no era su principal estudio. Pero se casó con, por supuesto, un fantástico clarinetista y así era ella. Él era un clarinetista nato, pero ella era un músico nato. Así que todo lo que hacía en el clarinete, su entendimiento, su habilidad musical, todo lo que era ella como músico.

Nuestra amistad musical creció, porque sintió que yo tenía respuestas de cómo solucionar problemas técnicos y ella siempre me hacía preguntas y siempre quería hacer las cosas mejor. Así que compartimos mucho de esto. Así que nos convertimos en buenas amigas.

Y entonces ella sintió que ya había hecho lo suficiente en el RCM con la enseñanza. Sintió que las cosas habían cambiado allí. Necesitaba un descanso. Sin embargo, en la Guildhall había una gran falta de un profesor con madurez. Necesitábamos a alguien con esa sabiduría y madurez musical. Y ya sabes esa edad y ese nivel de enseñanza no lo teníamos, porque Toni (Pay) no daba clases allí realmente. Él no ha enseñado por mucho tiempo. No lo sé. Yo sabía que ella iba a dejar el RCM. Habló conmigo sobre eso. Y yo le dije que tenía que venirse a la Guildhall, que le encantarían los estudiantes aquí. Con la producción del sonido y ella siempre mantuvo a Jack Thurston como su sonido ideal y le costó conseguirlo. Estaba siempre interesada en todo eso. Así que, la animé a que se viniera a dar clase y creo que esa fue su etapa más feliz en su carrera como profesora.

Así que vino a dar clases aquí (Guildhall). Y fue algo increíble descubrir lo que ella tenía que ofrecer a los alumnos. Quedó muy claro para mí su conocimiento y su directa relación con muchísimos de los compositores que escribieron lo mejor de nuestro repertorio inglés (para Jack). Ella siempre estuvo ahí cuando él probaba las composiciones por primera vez. Ella tenía muchas cartas y cosas de esas. Entonces comencé a aprender de eso.

Y luego enfermó. Y paró de tocar el clarinete. Entonces estuvo enferma durante un tiempo. Sin embargo siguió tocando el piano, por supuesto muy bien. Ella echaba de menos el hacer música. Tenía un espíritu muy joven, era muy aventurera. [...]. Ella era mi amiga musical y no me hacía creer que estaba enferma. Y cuándo enfermó, pensé, nunca he estudiado con ella, qué estoy haciendo. Así que le dije que iría a verla.

Ella no salía mucho. Comenzó a dar sus clases en casa.

Así, que toqué todo con ella. Todo, todo el repertorio inglés. Y otras obras extrañas inglesas también.

Y de hecho ella volvió a recuperarse y yo le dije que a la gente le encantaría escucharla tocar esas piezas. Por lo que hicimos algunos recitales, en club musicales... Ella tocaba el piano y yo el clarinete. Y fue un momento muy especial. Todo esto ocurrió posiblemente en los tres últimos años de su vida, creo. Fue un privilegio.

Ella tenía pasión por la música. Esa era la razón. Ella seguía escribiéndome el día antes de morir.

**C. S.:** Recuerdo que una vez me llamo, mientras estaba en el hospital y me dijo: “¿podemos tener clase mañana? Y yo le dije: “pero Thea todavía estás en el hospital...”

Estaba hablando de su relación con Thea cuando estaba enferma.

**JO. F.:** Así que el repertorio, Finzi, Howells, Bax, Ireland, Stanford, Dunhill. Pienso que lo más interesante que aprendí de toda esa música que normalmente comparto con mis alumnos es que es una música muy libre con mucho rubato. Muchas veces no es bonita y la gente trata de alzar la música inglesa, algunas veces es muy ligera. Ella no pensaba así. El uso del rubato y la libertad a la hora de tocar y muchos detalles en el fraseo. Mucho más detalles de lo que yo esperaba.

Así que, sentí que obtuve información de primera mano. Por ejemplo en las *Bagatellas* de Finzi (canta).

De alguna forma más presente y el tiempo más fluido. Esa era su incansable pasión por la música todo el tiempo.

Ella me puso algunas grabaciones de su marido también...

**C. S.:** Y, ¿tuvo clases con algún otro alumno de Frederick Thurston como Colin Bradbury o Gervase de Peyer?

**JO. F.:** No. Toqué en una master class para él y para Colin. [...]

Creo que Thea era una comunicadora nata con su enseñanza musical. Colin era más un músico de orquesta. Aprendió él con...

**C. S.:** Si, con Frederick Thurston.

**JO. F.:** Oh completamente un sonido diferente.

Los dos, él y Gervase. Los dos fueron la clase nueva de sonido inglés, que ya no existe. Así es como lo veo.

Solo fui a una master class con Gervase y a Colin lo conocí en la NYO. Él era uno de los profesores allí.

Para ser honesta, me sorprendió cuando conocí a Thea. Puedo entender por qué ella y yo nos llevábamos tan bien. Ella insistía en el sonido antiguo porque ese era el sonido que Frederick Thurston solía producir y ella realmente le encantaba ese sonido. Encontró ese sonido. Todo el mundo decía que había tenido suerte. Lo encontró al final de su carrera un sonido mucho más enfocado. Eso era lo que quería, ya que no lo tuvo en su juventud.

**C. S.:** También estaba Reginald Kell.

**JO. F.:** Si, probablemente ellos cogieron más ese estilo.

**C. S.:** ¿Le dijo alguna vez por qué él era tan especial?, ¿le habló sobre él?

**JO. F.:** Si muchas veces. Él era de alguna forma inusual, creo. Y te puedo poner un ejemplo contrastante. Desafortunadamente en detrimento de los demás señores pero, creo que ella estaba muy orgullosa de su captación de nueva música y compositores. Porque si pensamos en toda la música que existe gracias a él.

La persona equivalente en aquellos tiempos fue Leon Goossens. Y él no encargó muchas piezas. Sin embargo, Thurston sí. Muchas veces pagando de su propio dinero. Eso fue algo que ella me dijo. Sin ninguna ayuda. Así que ella estaba muy orgullosa de ello.

Él era muy profesional. Ella estaba muy orgullosa de su sonido y de que él liderara la música nueva.

Ella cogió ese relevo. Y grabó toda esa música ya que él no grabó mucho. Aunque toco mucho como solista pero no había lo suficiente. De alguna forma no había muchos solistas de viento madera.

Gervase hizo también cosas pero no de la forma que lideró Thurston. Él vio que había una gran cantidad de compositores ingleses y les pidió que compusieran para él.

**C. S.:** **¿Sabe por qué, si Thea le contó, por qué dejó la orquesta para tocar música de cámara? Él estuvo en la Philharmonia.**

**JO. F.:** Él estuvo en la BBC SO.

**C. S.:** Si en la BBC y luego en la Philharmonia.

**JO. F.:** No lo sé. Seguramente le darían más flexibilidad, más tiempo libre ya que en la BBC estaría más complicado.

**C. S.:** **¿Me podría dar su opinión sobre los contemporáneos de Frederick Thurston? Como Reginald Kell, Haydn Draper (sobrino de Charles Draper)**

**JO. F.:** Bueno, en este punto había una diferencia abismal en los estilos de sonido y de manera de interpretar. Ninguno seguía la misma línea que en Europa. Reginald Kell, fue militar, con mucho vibrato y la gente pensó que esto era algo nuevo. Y creo que Thurston era más de la vieja escuela, con un sonido más enfocado y directo.

[...]

Por supuesto que son todos grandes intérpretes pero de estilos muy diferentes. Así que el hecho de que sean contemporáneos es algo extraordinario porque nosotros no tenemos tantos estilos diferentes.

**C. S.:** **Pienso que existió una escuela inglesa de clarinete en aquel tiempo. ¿Está de acuerdo?**

**JO. F.:** No estoy muy segura de que Frederick Thurston perteneciera a esa escuela. Pienso que la escuela inglesa se ha desarrollado más basándose en Colin Bradbury y Gervase de Peyer viniendo de Reginald Kell. Ellos cogieron eso. Y los instrumentos '1010' fueron diferentes después de la Guerra. Los instrumentos de Frederick Thurston eran de antes de la Guerra. Yo los he tocado ¿y tú?

**C. S.:** No.

**JO. F.:** Es un cilindro muy apretado, con un sonido muy limpio. Después de la Guerra los cambiaron, no sé porqué, con un cilindro más ancho, sonido más grande. Posiblemente las orquestas se hicieron más grandes, fue la era de las grabaciones y hubo un acercamiento diferente. Y hubo una escuela inglesa de clarinete con Colin, Gervase y Jack Brymer, todos tocaban de esta misma forma estilística.

A Thea nunca le gustó eso. Simplemente para que lo sepas.

**C. S.:** Ello lo tenía en sus oídos.

**JO. F.:** Tenía en sus oídos el sonido que él producía.

**C. S.:** **Más o menos hemos hablado un poco de esto pero ¿me podría hablar un poco más obre la música escrita para él? Y ¿por qué cree que él inspiraba a estos compositores?**

**JO. F.:** Es una muy buena pregunta. Creo que la primera cuestión es si alguien te dice: “mira aquí hay dinero, ¿me escribirías una pieza musical? Quién diría que no. Eso es lo primero. Y se pueden ver algunas cosas en el intercambio de cartas.

Pienso que Thurston era un señor y siempre intentaba comunicarse con el compositor. Creo que el hecho de que tenía una actitud muy profesional y además un músico con mucha facilidad técnica y elegante. La gente quería escribirle también como personal y como músico. Lo único que puedo comparar es de cómo Brahms hablaba del sonido suave y fluido de Mühlfeld. Jack tenía un sonido dulce, suave, un legato limpio y posiblemente a un músico no clarinetista prefería ese sonido limpio y expresivo sin interferir como otros sonidos. Es difícil saber.

Resumiendo, él era muy respetado y estaba en una posición de poder hacer algo por promocionar música nueva y lo hizo. Creo que él era muy técnico, un sonido muy puro y muy capacitado.

¿Has visto las cartas de Finzi para él? ¿Tienes copias?

**C. S.:** Sí, de una o dos.

**JO. F.:** ¿Sabes dónde está toda la música de Thea? Está en Little Benslow en Hitching. Little Benslow Music Centre. Ahí está toda su música, creo.

**C. S.:** Vale

**JO. F.:** ¿Y algunas de las cartas? ¿No se las dio a la British Library? ¿O fueron a Glasgow?

[...]

**C. S.:** ¿Cree que hay alguna característica común en la música escrita para él? Por su sonido.

**JO. F.:** ¿Las características comunes? Eso es interesante.

**C. S.:** No sabía que él encargó música, pensé que ellos simplemente...

**JO. F.:** Ellos querían escribir para él en ocasiones, pero creo que él lo pidió.

**C. S.:** Yo no he leído eso.

**JO. F.:** ¿Ah no? Vale, entonces, ¿ellos siempre querían escribir para él?

**C. S.:** Eso es lo que he leído.

**JO. F.:** Yo pensé que él había pagado por algo. Pero a lo mejor tienes razón. Estoy segura que Thea...

**C. S.:** Por ejemplo he leído que Thea encargó algunas. Pero sobre él, no lo creo. Por eso me ha llamado la atención, si él era el mejor o uno de los mejores.

**JO. F.:** Ellos escribieron para él... sí... Creo que me he confundido con lo que ella pagó.

[...]

Así que ellos quisieron escribir para él, por eso.

Y las características comunes si hay algunas, ahora que lo mencionas, es el control técnico que hay mucho, si pensamos en el comienzo de Ireland.



**C. S.:** Y ¿acerca del ritmo? El ritmo es muy complejo.

**JO. F.:** Sí, lo es. Pienso que si miramos la otra música. Pero por ejemplo Howells, el segundo movimiento es muy vital y el primero rítmicamente también vital lo que no es muy típico con el resto de la música de Howells. Si pensamos en la música coral. No lo sé. Es una pregunta muy interesante. Pienso que Thea lo sabría... No soy historiadora, no estoy segura. Fuerza si, de hecho.

**C. S.:** Ireland tiene mucha fuerza.

**JO. F.:** Sí, y Howells y Bax. Muy exigentes técnicamente.

**C. S.:** Estoy segura de que ellos sabían que lo podía tocar perfectamente.

**JO. F.:** ¿La *Sonata* de Bax estaba dedicada a él?

**C. S.:** No a otra persona.

[...]

Bueno creo que esto es todo. Ha sido de gran ayuda.

**JO. F.:** Pienso que no sé todo lo que debería, pero lo que siempre tengo en cuenta de mi amistad con Thea, son los momentos que toqué con ella y como pasa muchas veces en música no se habla. Tenía la sensación de saber cómo tocar porque ella me hacía interpretar de esa forma mientras que ella tocaba el piano.

[...]

Imagino que con Thurston ocurría lo mismo cuando el tocaba. Pienso, no sé qué clase de profesor sería. No tengo ni idea pero era esa clase de músico, ella siempre hablaba de él. A lo mejor por eso querían escribir para él.

[...]

**C. S.:** Colin Bradbury me dijo que siempre hablaba de música.

## Entrevista a Neil Black (29 de enero de 2015)

**Neil Black:** I don't think I have anything that you wouldn't already got for photographs. You know, my fondest memory, you know what the Brahms violin *Concerto* is for an oboist how important it is. We have played it once, while I think was in Bristol. And I remembered playing this in the woodwind section rehearsal, with Jack Thurston as we called him Jack. Of course we called him Mr. Thurston in those days, but he was known as Jack. And I played it and he said: "Very good. Now just relax, and use your imagination and at this point he put his arm on my shoulder and I played that slow movement solo as I've never played anything before, or probably since (Laugh). I have never had that feeling of actual instinctive teaching. I've never been able to imparted to other people myself, and I think this is the one and only occasion. Of course, I felt a million dollars for those moments as I could play anything. That sort of instinctive teaching, was the very opposite from what we, excellent teachers, we're getting from Gareth Morris the flute coach, who took some of our sectional rehearsals. He was very insistent on exactitude, so it was very good if we had Gareth Morris first to get the notes right, to get everything, the dynamics, to play well in rhythm, to listen to others in the section. And then somehow Jack came along, and everything was quite a different atmosphere, it was as much to say I trust you to get the notes right, now let's give it some broader music, think beyond the page, which is what we all try to do with our students, make it something that is very special.

And what I've inherited from that is that I tried to tell my pupils it's not enough to be very good. Because in your audience there are people who have been, say in a bank all day... getting the figures right, whatever they do they have to make sure everything is correct and especially if they are accountants or lawyers, whatever. And what they come to you for, is something quite different which is a world of an imagination that's something quite different from what they have.

So, when I hear American players saying you did a "good job", I always think: yes ok, that is just the beginning, a good job. I know it doesn't mean that literally but it is a phrase that I always think: "Yes, but that is not enough". And I think that I inherited a lot of that from Jack Thurston. It's realisation.

And strange enough in America, they seem to regard that as something quite unusual. There aren't enough people telling these brilliant young players that they have to look something beyond. They're quite surprised anyone asking. I'm talking in very generalizing that. But, it does strike me very often, they look at you as if you were a creature from a slightly different world... which we are.

[...]

One thing I've never been able to do is to take myself very seriously (laugh). Living with Wib (William Bennet) makes that impossible. I saw him the other night. He is in a very good form. We went out to dinner together.

[...]

**Cristina Strike: So all about what you were saying. I read that you did not intend to make a music career, but then however your experiences in the NYO fired your enthusiasm.**

**N. B.:** That's perfectly true. Yes. I think my parents hoped that I will go into some profession like law. And indeed I went to Oxford to read law. Very much because they seem to have a lot of sense about my future, and my mother thought, you'd be a good family solicitor. So that was what I was going to be. The only trouble is that you have to know a little bit about law before you could start. I found the study of law was not for me. I'm not a person who can collect facts and remember them. Of course the moment I went to the university, I started being involved in all the orchestras, college orchestras, university orchestras, and opera and so on. And I was very distracted from what I ought to be studying. So after a year I gave up law. I couldn't read music, I mean I couldn't study music, because I hadn't got the necessary qualifications early on. All I've ever done is to play the oboe. That's my only contact with music. I hadn't attended theory lessons, or done the grading exams that we normally do as we grow up which involves some theory as well.

So, I did my degree in history. But the more I did at Oxford and the more I remember about what it could be like to play in a really good orchestra the more I felt: "I must try this at least". And my parents were marvellous, they knew not that much about

music. But they said: “if this is what you want you must at least try it, and then we’ll back you up, if it doesn’t work, we’ll back you up and try to help in some other way. They couldn’t have done more for me that they did and I will always will be grateful. That was the story

One of the really, really important things in my growing up was those two years with the NYO and contact with Jack Thurston. I think that was the high point of the courses for me apart from the concerts themselves which was so exiting.

The standard of course wasn’t anything like what it is now. Because relatively few schools were supplying players for the orchestra in those days. It hadn’t got it sort of national spread that it has now where almost every musical child knows about the NYO. It wasn’t the case then at all. It was a great time.

**C. S.: And can you tell me more about your life as an oboist. A resume.**

**N. B.:** Ever since? Well, there was not as much competition then as there is now. And although they said there are 50 oboists in London already, you’ve got a university degree in history (these is the other players). “Why you want to go into the profession for?” And I said because I love music. It didn’t seem to be a good answer (as far as they were concerned). But now there are about 350 oboist in London and many of the jobs go to people from other countries, including your country which supply wonderful wind players, many form Valencia as far as I can see.

I had an easier time than a young player would now. I went for, I think about six professional lessons with Terence MacDonagh, who was Thomas Beecham’s principal oboe in the Royal Philharmonic, and he was a wonderful man with an enormous imagination again, and a great friend of Jack Thurston, actually as well he was at Jack’s bedside when Jack died I think. And Terry gave me one or two really inspiring lesson but he had terrible problems with his mentality. He was not somebody really who was suited to being on the concert platform in one way. And yet he could play so gloriously. He began when others left off. And there isn’t an oboist of my age who didn’t gain tremendously from listening to him.

And he asked me to play next to him in the Royal Philharmonic Orchestra which I did until a chance came to play in the London Philharmonic and I was there for two or three years until I started thinking Chamber music is really what I want to do and so for the rest of my life I played in chamber orchestras, in chamber ensembles and fortunately had many chances for solo appearances as well. It all grew from a Symphony Orchestra start but I hadn't actually in my life had that much of experiences in symphony orchestra only that two or three years then, and occasional appearances as a guest with other big orchestras. And the opera. I've only done opera that I've done with the ECO, which was my main job for about twenty nine years. We played, for instance, Mozart operas... So, it's mostly being the chamber orchestra Mozart, Schubert, Haydn, could be an awful lots worse. If you have to choose one particular sort of playing, I felt most fortunate and it suited me. And I like very much better the social life of the chamber orchestra more than the symphony orchestra, particularly those symphony orchestra that had only men in them. It was a little bit like the army, sometimes. And you can't imagine the terrible smoking and rather a lot of drinking that used to go on. I'm speaking of 1958, long, long time ago, where there would be two smokers buses and one bus that had no smokers in it officially but in fact there were too many smokers and they came even in the non-smoking bus and smoked. And I'm speaking of long journeys before we had our motorways, long journeys back from places like Leeds, where the orchestra bus had to wait while the heavy brass players went into the pub which isn't good when you've got three or four hours journey back to London. It was sort of tough. And the chamber orchestra scene was very, very different I might say more civilised.

The profession has been very kind to me really. Of course I've been sitting there in the ECO surrounded by the best friends that I've made in my whole life. Wonderful people. You know William Bennet, it was also my lovely Thea King sitting behind me, whose I think I could say, apart from my own wife is the best friend I've had in my whole life, she and I were very, very close... and... so on. And many more, James Brown my oboe colleague, was another person, we were always together. The Tunnel's, you know, Charles Tunnel from that family, he and I would automatically go for lunch together, and so on. It was over a very long period. All this and making the best music was ever written.

I have always said, most people do a job at sometimes in their career, and I hadn't had to have a job I've just gone on doing my hobby all my life. Because, my parents

couldn't even get me down to meals I wanted to play the oboe so much. I've would of happily done for no money so I managed to have a livelihood without really having what most people would regard as a job. I was just doing what I enjoyed, would have a job. But I only three month ago stopped playing the oboe. And now I'm eighty two as you may have. It's been a long and happy association. I still go every year to America to teach. I try to help chamber groups and also give individual lessons, what they call master classes but I don't like that expression really.

I am a very, very lucky man that's how I would summarise my life.

**C. S.: You were talking that Thea was also in the wind section. How was playing with her?**

**N. B.:** Well, I think the time when the wind section got together most for our concerts with the ECO wind ensemble and we made some records, which weren't the happiest thing because making records you've got to get all right and go over things as you know. But the concert we gave were absolutely marvellous, great fun. And they were all organized by my oboe colleague, James Brown, who was a great man to get things going and do things. And so we went on little tours to Belgium and France as well as playing in this country. The only problem was of course that we have to find times when the orchestra didn't need the wind section, they had to have periods of strings only work. So, there wasn't actually that much playing but when we got together was simply find, lovely. We all thought the same way. I still enjoy the records. One of the few records that I listen to it, because I don't like to look backwards but I do enjoy listening to the ECO wind ensemble records that we made. Mostly they were for small companies. I don't think they lasted very long before they struck off. I think that the time when one really had given a good concert somewhere and you're relaxing with a glass of wine after a concert and we have a late meal with your friends. That's one of the great, great pleasures of life. That's what I have happy memories of.

**C. S.: If we come back to the NYO, probably was the first time that you met Frederick Thurston?**

**N. B.:** Oh yes, it was. I had actually heard a concert at school. Now, I was at the school that invented that game of rugby football. In fact was the Rugby School. And,

Frederick Thurston came down to play to us and gave us a wonderful recital, and there was a tremendous applause. But at the end, he said: “I should have told you something at the beginning of this, the clarinet is actually an awful easily instrument. He said: “even my pianist can play it”. So the pianist who I hardly notice then, went off and got a clarinet and they played the Poulenc Sonata for two clarinets I think the fast last movement (very fast, anyway). (Laugh). It was brilliant! And that was the first time I heard my friend Thea King (Laugh). So, I would never forgot that recital. And when heard that when I went to the NYO, I would have him as a teacher. I was absolutely thrilled!

I remember the first time where he stopped us playing and he said (I think you might have been talking to Colin Bradbury), but he said: “I want you to play the phrase like this”. And suddenly the room was so full of sound, the resonance was so extraordinary. Even in piano, it was a sound I’ve never heard before or since, I was just open mouthed at this... I suppose it was the first close to a great clarinet player that I’ve ever heard. And maybe, I wouldn’t be so excited now but I remember at that time being carried away by this. I realise what a gulf there was between a good young player and absolute top soloist.

I think so much of it was personality. You know there is another theory I have. That the sort of sound: “that sort of sound comes from having a great resonance”. And so many of the great players that I’ve heard on wood wind instruments, we had one call Cecil James, who you possible haven’t heard of he was an older player, had this. My teacher Terence MacDonagh had a voice you could hear right across the room, and Jack Thurston the same. And I thought: “I must develop this”. Because as I tell my American students to this day, you only think about this column of air in the instrument. What about the column of air inside you? This is all to do with resonance as well. And, you have to marry this and this column of air to make the sound that you want. And it is in your head as well. And if they look doubtful, well, what about the singers? They can produce resonance, they don’t a little instrument sticking out of them, they have to do it all with their body. Just because you have that instrument it doesn’t mean you don’t have to use your body as well. So, just get use to the idea like a singer of projecting what you have. I have found that the people think that way, they get quite a shock by what they are able to do that they had inside all the time. Instead of closing, if all down just whispering. Just think I can make the best of it. (Laugh). My wife always say when I say something I

shouldn't I could be heard right across a restaurant... I make a comment about somebody's hat (laughs).

So... but it is a thought isn't it, that we do have the makings of a great tone inside us before we even start playing the instrument, if only we'll use it... (Laugh).

**C. S.: So, you kind of already answer to this question but how was he as a teacher.**

**N. B.:** Well inspirational is the word. He didn't deal in detail, but what he did do, he was in the coaching of the wind section. His concentration on tuning was so, so good. And I think, in his later days he did have problems with the tuning himself. I mean you may have heard this before, he played a little bit high. You know what and OBE is, well he was awarded an OBE. And some of the clever people in the orchestra said: "I wish they had given him the "Oboe A" (Laughs). I'm speaking here of about his last year or two.

Of course, like so many people of his generation he was a very heavy smoker. And the same applied to Cecil James, the bassoonist I was talking about, he used to smoke the strongest sort of cigarettes and during rehearsals. And I remember saying, and I'm only telling you this about Cecil James because it was typical of the orchestra of the time. He had this cigarette burning on his music stand when he was playing and it mixed with the painting aluminium of the music stand producing a horrendous smell (laugh). I remember taking a deep breath before a big solo in the orchestra and almost choking. I began to turn round to ask him if he very kindly put the cigarette somewhere else where it didn't come to me. I hardly got round: "is there something wrong with your neck lad?" And he said: "I learnt very young to face the front when I was in the orchestra". I didn't actually dare, cause he was such a senior figure, I didn't dare to ask him about the cigarettes. That was the sort of thing that you did have to put up with in symphony orchestras. It's hard to believe now! In this country particularly where there's hardly any cigarette smoking, there's more in Spain.

The actual question was about the inspirational teaching. What I think was so important was that Jack led by example. It wasn't enough just to say: "play it this way". He would actually have the clarinet already there and play it without the music. We would



just sit and admire, really, absolutely. Because here was someone who played in the Philharmonia Orchestra which at that time was really our top orchestra was an example from the best players in the country to make records and had von Karajan as a conductor and so on. So we knew that we were getting really top tuition and that applied to all instruments. We were very lucky children to be involved. I came not in the first course but for the third. I was there for two and a bit years, and I came back to play Haydn Concertante in the RFH and I was terrified because I had to play it by heart. That Concertante is violin, oboe, cello and bassoon. And the over part, that was playing the second violin part underneath the violin and it was quite hard to memorize. And we had live broadcast just to make it more exciting, that was the last time because I was in the army, we had to do military service in those days I was called back from the army to play at the festival.

By that time, I think, Jack Thurston was no longer teaching and after a while Colin came I think, and Colin did teaching at?.

**C. S.:** He didn't tell me that.

[...]

**N. B.:** I'm sure Colin had the same impression of Jack's teaching that I have given you.

[...]

It was the big picture. Gareth Morris our other teacher insisted on detail. I was at that point rather lazy about doing exact slurrings and so on. And Gareth Morris would pick me up on it all the time. And we got perhaps a little bit tense. And the whole thing when Jack came it all relax. "Just relax and play... Don't worry". It was a lovely liberating thing. But it was very good for us we had had Gareth first, he also was in the Philharmonia as a colleague of Jack's. Dennis Brain was there of course. He didn't teach us... These were really our top wind players.

**C. S.:** Apparently they used to play also concert in the NYO?

**N. B.:** Oh yes the recitals, absolutely and that was a lesson itself. You're quite right. We didn't have oboe recital so much because we didn't seem to have a fixed oboe tutor. Different people came in. And Leon Goossens would come in but it might be for only two sessions or something like that. So we relied very much more on Thurston.

Those recitals, they brought in a lady to accompany the recitalist who was first rate. Ida Dickson who ended up running the Youth Orchestra took over from the founder Ruth Railton, but that's another story, another era at the orchestra's development. But she originally came in because you had to get these full length recitals out. I think one almost every evening of the week, with so little rehearsal time and of course, she was brilliant reader as well as everything else. And those recital were real education in themselves. Colin was quite right to remember that. This is what I call leading by example. She was so good at.

**C. S.:** **You said that his sound when he started playing. Do you think he was special because of his sound?**

**N. B.:** I think his sound was unforgettable. I think his great quality was imagination. You see, an awful lot of the music that was written for the clarinet at that period was written for him. And to be perfectly honest with you an awful lot of it was second grade music. Benjamin Britten could of, but he didn't write anything for Jack. But Thea after Jack's death, Thea made her job to record all the music that had been written for Jack. There are some things like Finzi. He is a good British composer...

**C. S.:** But he didn't write for him. Jack performed and premiered the Concerto.

**N. B.:** I don't know that. I certainly associate him with that period. To me a lot of it is forgettable music but he brought so much imagination... these composers would love to dedicate the music to him.

[...]

Bernard Walton was his second in the Philharmonia and I knew him very well. I played a lot in the Philharmonia. I said I didn't do symphony orchestras but I played Cor Anglais in the Philharmonia with Kemplerer and that period quite a lot... Amazing to have him as second clarinet, really.

And I think, do you know there is a Concertante record, the Mozart Concertante for four winds that Thurston was due to do, and I think you'll find that that was exactly at the time of his death and I think Bernard was put into it in a very short notice.

[...]

I think it was lung cancer wasn't it? That was the smoking [...]. The connection wasn't really in those days made between the two. Anyway that's another story.

**C. S.: And one of the question were what do you think he inspired the composers?**

**N. B.:** Imagination and also, he would of I think gone to tremendous trouble to go and find from the composer what was in his mind, what was in his imagination. He wouldn't just take the music and play it off the top of his head. I think he would study it with the composer.

[...] (Laughs)

**C. S.: What do you think he was different of the rest of the clarinet players of the moment? And why the composers choose him?**

**N. B.:** Why he would be chosen you mean? I have to realise this, that whereas now if you talk about the top clarinetist you will think a large number of really super players. In those days, if you wrote for the bassoon you wrote for Archie Camden, if you wrote for the oboe you wrote for Leon Goossens, if you wrote for the clarinet you wrote for Frederick Thurston. And the only rival really, the only other one that would ever do chamber ensemble works and so on, would be automatically asked, would be Jack Brymer. And Jack Brymer's playing was as different from Thurston as you can imagine while they are two superb players. I worked a lot with Jack, and I think, it was just like that. There were just these names.

I remember one time I think was Bernard Walton saying to me, it's used to be marvellous because is Jack was busy I got all the best dates. You know if Jack went abroad on tour with the orchestra then I got all the chamber ensemble stuff.

So, eventually there were those two. And then their pupils. People like Thea and Jack's pupils who were influenced by them became so good and then there was more of share items, the good dates the good orchestras and so on.

In a way, actually, I tell you a little story Terence MacDonagh said which is typical of him: "at the moment I get the work but I teach at the RCM and as I walk along the road these little covers of the drains open and young hopeful oboist face appears my job at the RCM is to stamp on them and the oboe disappears for a while but he comes back. This was his (laughs) very ironic way of saying if you teach you're actually creating rivals that would take all your work. That was typical of the sort humour that MacDonagh had. (Laugh)

Gosh I sound like an old man. I look like an old man. I don't feel like an old man. But when you talk about the past it is actually it is ageing. I normally spend my time talking about the present or the future not about the pass. The phrase I've never used is "in my day" because today is my day and I'm talking to you ...which is lovely!

**C. S.:** Thank you!

**Another question that you kind of also answer is that what do you think, now is a bit more general, about the English chamber music, for wood wind from the English composers?**

**N. B.:** The Wind repertoire.

**C. S.:** Yes. What do you think are the characteristics?

**N. B.:** I think the problem for wind players is that composers regard them as light entertainment far too much. I know it's very hard to write profound music, having spent sixty hours rehearsing Schönberg's wind quintet. I know (laugh) that you can write music which is not entertainment. Gordon Jacob is typical very affective writing which goes well, nobody remembers five minute after they played it. Malcolm Arnold another love, you know. So, the same applies in France, what I call it the "Oh la la" school of wind music, which all played. But when you get somebody like Martinů writing for wind instruments or Janáček with the *Nonet* or the *Mládí*, you get into a found more serious vein. I'm trying hard to think of one work by a British composer that is profound for wind,

[...]. I'm speaking of wind ensemble purely. I think most of it is froth very rarely the composer best work or anything like it. You see, Nielsen managed to write something that was not profound, but extremely thoughtful music and used the wind ensemble well. I can't think of an alternative in this country. Perhaps you can mention anything can you?

**C. S.:** Not about wind ensemble. But for example the piano and clarinet, John Ireland *Fantasy Sonata*. That is really nice.

**N. B.:** Oh now you are in the solo repertoire. I wasn't thinking of that.

**C. S.:** The Bliss *Quintet* is also nice.

**N. B.:** The clarinet or the oboe one?

**C. S.:** I know the clarinet one.

**N. B.:** I did exclude those. You said the wind ensemble, I was thinking of all those frivolous: What can we do with the drunken sailor style? That's typical, it's enjoyable but a froth. Very well written.

So we are regarded as the light entertainment. Rather as the bassoon used to be the joker of the orchestra. And Cecil James tried very hard to make the bassoon be taken seriously as a great instrument. And Archie Camden who is a very famous player here he used to make jokes and play funny notes on it to make people laugh, rude noises and all of things. And Cecil used to say of him all the work I do to try to make the bassoon be taken seriously he can spoil in one recital. They were not, maybe not friends.

**C. S.:** **And about the piano and wood wind instruments?**

The very fine piece that I've only played once by Nicholas Maw, for piano and wind. It's beautifully designed, I think the outside movements are for full wind ensemble and the middle movements are still for wind ensemble but featuring the one of the instruments. [...]

That's a certainly a piece where the woodwind as a group is taken seriously.

You now are speaking of woodwind and piano.

**C. S.:** Or solo, like oboe, clarinet and piano. The John Ireland *Sonata*, the Howells *Oboe Sonata* or *Clarinet Sonata*.

**N. B.:** I think I'm the wrong person to speak about that period [...].

You see, where I'm at fault, I devoted so much of my life to what is in fact a musical museum. Almost all the composers that I've ever played are dead (laugh). And I haven't ever had the need or felt the urge to do what Thea for instance did which was helping the living composers. I blame myself for it. I'm fundamentally a little bit lazy. You could speak to someone like Gareth ... and Nicholas Daniels, he gets so many works written for him and I admire all this tremendously. But It's never been my scene, you know. I don't think I'm that suit to it, because I have never had a vast technique. Never having really studied the oboe. Because I told you those six lessons were my only professional level lessons I've ever had... That's why, because so little in the background, why something like the experience of Jack Thurston means so much to me, still. If I've had two or three year at College with somebody like him, for instance Terence MacDonagh, I would, it would have meant so much difference to me, to my technique as a player and everything else. I have worked terribly hard [...] (Laugh).

It is not an entry into the music profession that I would recommend to anyone [...]. That's why I say I was lucky. It's one of those that I was lucky (laugh).

**C. S.:** **And I have only one more question. He was awarded also the OBE. And you also were awarded the OBE. What does it mean?**

**N. B.:** What does it means? It means literally you are an Officer of the British Empire. This is of course very difficult when I'm talking to you because almost a whole of the British Empire is Gibraltar (Laughs). I'm not worried about the fact that I might not have an Empire to be an officer of (laughs). No, in the old days of the British Empire, there were three that you couldn't make everyone a Knight or Sir. But you wanted to honour them for services to something. You could be MBE which is Member of the Order of the British Empire. One up from that, you became an Officer, which is the middle one, me, Thurston. Then you could became Commander of the... which is CBE. And that sort of thing goes normally to people who are head of some sort of organization, or conductors. It's not simply you've done something remarkable but you also been in charge of

something really good like head of medical team somewhere ... And then, if you are very good boy, you get a Knighthood and the equivalent for ladies of that is Dame Thea King. We absolutely loved that, we gave her a party, we really celebrated that because it was the first time that anyone from the woodwind fraternity had been raised that high. As everybody loved her, it was the most lovely occasion. She was so popular, the pupils adored her, colleagues adored her... (Silent). Anyway... I missed her.

And then above that you get the... [...].

It's a very complicated system of rewards and doesn't mean that much. It is usually some friend or some admire are recommending you and then it goes up to the prime minister office. And then they decide other we have this guy. [...]

Not to be taken seriously at all! Not by me Buh!!

**C. S.:** Well I think it's perfect. Thank you very much!!

### **Entrevista a Neil Black (29 de enero de 2015) (traducida al español)**

**N. B.:** No sé si te voy a poder ofrecer algo que no tengas ya por fotografías.

Mi más preciado recuerdo, conoces el *Concierto para violín* de Brahms y lo importante que es para un oboísta. Lo tocamos una vez, creo que fue en Bristol. Y recuerdo tocarlo durante el seccional de viento madera, con Jack Thurston, porque le llamábamos Jack. Bueno nosotros Mr. Thurston en aquellos días, él era conocido como Jack. Lo toqué y me dijo: "Muy bien. Ahora relájate y usa tu imaginación". Y en este momento él puso su brazo sobre mi hombro y toqué el solo del movimiento lento como nunca lo había tocado antes y posiblemente hasta ahora (risas). Yo nunca he podido enseñar por intuición y no he sido capaz de impartirlo con otras personas y yo creo que está fue la única vez... Esa manera intuitiva de enseñar, era completamente opuesta a lo que, con otros excelentes profesores, podíamos obtener. Gareth Morris el profesor de flauta, el cual nos dirigió algunos seccionales. Él siempre insistía en la exactitud. Por lo que era muy bueno tener a Gareth Morris primero para obtener todas las notas correctas, y todo, los matices, tocarlas perfectamente a tiempo, el ritmo, escuchar a otros en la

sección. Y luego, llegaba Jack y todo se convertía en otra atmósfera, era como decir yo ya confío en vosotros para interpretar las notas correctas y ahora vamos a crear música, pensar más allá de la página, lo cual es todo lo que no hacemos cuando somos estudiantes. Era crear algo especial.

Y lo que adquirí de ese momento es lo que yo intento transmitir a mis alumnos, no es suficiente ser muy bueno. En el público hay personas que han estado todo el día en el banco... obtener las notas correctas, cualquier cosa que hagas intenta tocar las notas correctas. Pero por qué vienen a ti, es por algo diferente, un mundo de imaginación que es diferente del que ellos tienen.

Por ello, cuando escucho a un músico americano decir: “has hecho un buen trabajo”. Yo siempre pienso: si vale, pero esto es el principio. Ya sé que no se refiere literalmente pero es una frase que siempre pienso: “Sí, pero no es suficiente”. Y creo que eso lo he adquirido principalmente de Jack Thurston.

Y extrañamente en América, ellos creen que eso es algo inusual. No hay muchos músicos brillantes diciendo que tienen que ir más allá. Estoy generalizando. Pero sí que me sorprende a menudo, que ellos te miran como si fueras una criatura de otro planeta,... lo cual lo somos.

[...]

Lo que nunca he podido hacer es tomarme en serio (risas). Viviendo con Wib (William Bennet). Lo vi el otro día. Está en muy buena forma. Fuimos a comer los dos juntos.

[...]

**C. S.: Acerca de lo que estaba diciendo, he leído que usted no pretendía ser músico, pero su experiencia en la NYO lo animó a ello.**

**N. B.:** Eso es totalmente cierto. Mis padres esperaban que yo estudiara algo como abogacía. Y efectivamente fui a Oxford para leer leyes. El único problema es que necesitas saber algo de leyes antes de comenzar. Esa especialidad no era para mí. Y no soy una persona que mantenga fácilmente datos y que los recuerde. De hecho, en el



momento que entré en la universidad, comencé a participar en todas las orquestas, óperas y todo. Y me despisté mucho de lo que debería de estar estudiando. Así que después de un año lo dejé. Tampoco podía leer música, porque yo no había estudiado música. Todo lo que yo sabía era tocar el oboe.

Así que hice el grado en historia. Pero lo que más hice en Oxford fue cuanto más pensaba en lo bueno que sería tocar en una buena orquesta, más lo sentía: “yo debo intentarlo por lo menos”. Mis padres eran maravillosos, no conocían mucho sobre música. Pero ellos decían: “si eso es lo que quieres hacer, por lo menos lo tienes que intentar”. Ellos no pudieron hacer más por mí de lo que hicieron. Siempre les estaré agradecido. Y esa es la historia.

Uno de los momentos más importantes de mi desarrollo fueron esos dos años en la NYO y el contacto con Jack Thurston. Creo que eso era lo más increíble de los cursos junto con los conciertos que eran muy ilusionantes.

El nivel de los cursos no tenía nada en comparación con ahora, porque muy pocas escuelas aportaban niños a la orquesta. No se conocía tanto nacionalmente como se conoce ahora que casi todos los alumnos de música conocen este proyecto. Fue un momento maravilloso.

**C. S.: Y podría contarme un poco más de su vida como oboísta. Un resumen.**

**N. B.:** ¿Desde entonces? Bueno no había tanta competición como la hay ahora. Y aunque había unos 50 oboístas en Londres: “tú tienes un grado en historia”, (estos son los otros músicos oboístas), “¿por qué quieres entrar en esta profesión?” Y yo respondía porque me encanta la música. Parece ser que no era una buena contestación. Ahora hay unos 350 oboístas en Londres y la gran mayoría de los trabajos van para los extranjeros.

[...]

Yo lo tuve más fácil. Yo tuve unas 6 clases con Terence MacDonagh, oboísta de Thomas Beecham y oboe principal de la Royal Philharmonic. Él era un hombre maravilloso con una gran imaginación, otra vez, y gran amigo de Frederick Thurston. Estuvo al lado de él cuando Jack murió, creo. Y Terry me dio una o dos clases muy inspiradoras pero él tenía unos problemas mentales terribles. No era una persona que

podiera estar en el escenario. Pero tocaba maravillosamente. No hay un oboísta de mi edad que no haya aprendido tremendamente únicamente escuchándolo.

Me pidió que tocara con él en la RPO, y lo hice hasta... unos dos o tres años, hasta que pensé que la música de cámara era lo que realmente quería hacer por el resto de mi vida y toqué en orquestas de cámaras, ensembles de cámara y muchas oportunidades de tocar como solista también.

Todo comenzó tocando en orquesta sinfónica pero no he tenido muchas posibilidades de tocar en orquestas sinfónicas solo esos dos o tres años entonces y de vez en cuando como solista invitado en las grandes orquestas.

Y de ópera, solo he hecho ópera con la ECO, lo cual fue mi trabajo durante veintinueve años. Nosotros tocamos por ejemplo las óperas de Mozart...En general todo para orquesta de cámara: Mozart, Schubert, Haydn y podía ser peor.

Yo prefería muchísimo más la vida social de las orquestas de cámara que de las sinfónicas y particularmente aquellas orquestas sinfónicas que solo estaban compuestas por hombres, eran un poco como el ejército.

No te puedes ni imaginar la cantidad de fumadores y de bebedores de alcohol que había. Estoy hablando de 1958, hace ya mucho, mucho tiempo. Solía haber dos autobuses para fumadores y uno para no fumadores, pero había tantos fumadores que fumaban en el autobús para no fumadores. Y hablo de largos, largo viajes, con aquellas carreteras, volviendo de Leeds y donde la orquesta tenía que esperar a los pesados músicos de metal a que fueran al pub, lo cual no era agradable cuando quedaban unas tres o cuatro horas para llegar a Londres. Era duro.

Y la orquesta de cámara era otra cosa totalmente diferente, podría decir más civilizados.

Esta profesión ha sido muy amable conmigo. He estado sentado en la ECO, rodeado de los mejores amigos que he hecho en mi vida. Gente maravillosa. Conoces a William Bennet, estaba también mi querida Thea King sentada detrás de mí, de la cual podría decir que aparte de mi mujer ha sido la mejor amiga que he tenido en mi vida, ella y yo estábamos muy unidos...

Y muchos más, James Brown, mi colega de oboe, esa era otra persona con la que siempre estaba junto. Los Tunnel. Ya sabes de la familia Tunnel... todos interpretando la mejor música jamás escrita.

Yo siempre he dicho que la gente ha tenido que trabajar en algún momento y yo no he tenido que ir a trabajar, siempre he estado haciendo mi hobby durante toda la vida.

Ni mis padres conseguían que yo bajara a comer, ya que yo deseaba tocar el oboe. Yo lo hubiera hecho sin cobrar, y he conseguido tener una vida sin tener realmente que hacer como la gran mayoría de las personas. Y solo hace tres meses he parado de tocar. Y ahora tengo ochenta y dos como ya sabes. Ha sido una colaboración muy gratificante. Yo sigo yendo a América a enseñar [...].

Yo soy un hombre muy afortunado, así es como resumiría mi vida.

**C. S.: Decía que Thea también estaba en la sección de viento. ¿Cómo era tocar con ella?**

**N. B.:** Bueno, creo que cuando la sección de viento se unía para los conciertos con la ECO y hacíamos algunas grabaciones, las cuales no eran las más divertidas, ya que cuando haces grabaciones tiene que estar todo perfecto y hacer cosas de nuevo, ya sabes. Pero los conciertos que dábamos eran absolutamente maravillosos, muy divertidos.

Y todos estos eran organizados por mi colega de oboe, James Brown, un hombre estupendo para que se hicieran cosas y para hacerlas. [...]. El único problema era que teníamos que buscar el momento cuando la orquesta no necesitaba a la sección de viento, en los periodos de cuerda sola. Todos pensábamos de la misma manera. A mí me sigue gustando escuchar las grabaciones. Una de las grabaciones que escucho (aunque no me gusta mirar al pasado) es de la ECO wind ensemble. Todas ellas fueron para pequeñas compañías.

**C. S.: Si volvemos a la NYO, probablemente fue la primera vez que conoció a Frederick Thurston.**

**N. B.:** Oh sí. Bueno, lo escuché en un concierto en la escuela. Fue en la escuela que inventó el “rugby football”. De hecho era la Rugby School. Y Thurston vino a darnos

un maravilloso recital, y hubo un tremendo aplauso. Al final dijo: “debería de haber dicho al principio del concierto, que el clarinete es un instrumento muy fácil de tocar”. Y dijo: “incluso mi pianista puede tocarlo”. Entonces la pianista que no le presté mucha atención en aquel momento, se marchó y cogió un clarinete y tocaron juntos la *Sonata* de Poulenc para dos clarinetes, creo que fue el último movimiento rápido (muy rápido) (risas). ¡Fue brillante! Y esa fue la primera vez que escuché a mi amiga Thea King (risas). Así que nunca olvidaré ese recital. Y cuando fui a la NYO, lo tuve como profesor. Y eso fue increíble.

Recuerdo la primera vez que nos paró y dijo (creo que esto lo habrás hablado con Colin Bradbury): “Quiero que toquéis la frase de la siguiente manera”. Y de repente la sala se llenó de sonido, la resonancia era extraordinaria. Incluso en piano, era un sonido que no he vuelto a escuchar desde entonces... Supongo que fue mi primera vez en frente de un gran clarinetista. Y posiblemente, ahora no estaría tan abrumado pero lo recuerdo en aquel momento como algo inolvidable...

Creo que mucho de él era su personalidad. Sabes, creo que tengo otra teoría. La clase de sonido, esta clase de sonido que parece tener una gran resonancia. Y muchos grandes músicos que he escuchado de viento madera, tenían: Cecil James [...] tenía esto. Mi profesor Terence MacDonagh tenía una voz que se podía escuchar a través de las paredes y Jack Thurston lo mismo. Y yo pensé que debía desarrollar esto. Porque como le digo a mis alumnos de América, solo pensamos en la columna de aire del instrumento. Pero ¿qué pasa con la columna de aire dentro de nuestro cuerpo? Todo esto tiene que ver con la resonancia. Y tienes que enlazar esto con la columna de aire para hacer el sonido que quieres. Y está en tu cabeza también. Bueno, mira los cantantes. Ellos pueden producir resonancia y no tienen un pequeño instrumento saliendo de ellos, lo hacen todo con su cuerpo. Simplemente porque tengas un instrumento no quiere decir que no usemos nuestro cuerpo también. Así que hazte a la idea como un cantante de proyectar lo que tienes. He visto que la gente piensa de esta manera y se sorprenden de lo que son capaces de hacer con lo que tienen dentro. En vez de cerrar, simplemente piensa en que puedo hacerlo mejor (risas).

Mi mujer siempre me dice, cuando digo algo que no debo que se me puede escuchar a través de las paredes. (Cuando comento algo del sombrero de alguien) (risas).

Pero creo que tiene su lógica, que tenemos la posibilidad de un tono fabuloso dentro de nosotros, incluso antes de comenzar a tocar el instrumento (risas).

**C. S.: De alguna forma ya ha contestado a esta pregunta pero, ¿cómo era él como profesor?**

**N. B.:** Bueno, inspiracional es la palabra. Él no se preocupaba del detalle, pero sí que se concentraba en la afinación, era muy, muy buena. Y creo que en sus últimos años tuvo problemas con la afinación. Puede que lo hayas escuchado antes pero él tocaba un poco alto.

Sabes lo que es OBE, bueno, le galardonaron con el OBE. Y algunos de la orquesta dijeron: “esperaba que le hubieran dado el “Oboe A” (risas). Estoy hablando de sus últimos dos años.

Y claro, como mucha gente de su generación, él era un fumador empedernido. Y lo mismo ocurría con Cecil James, el fagotista del que hablé antes. Él solía fumar los cigarrillos más fuertes durante los ensayos. Te cuento esto porque era muy típico en las orquestas del momento.

Él solía dejar el cigarrillo en el atril quemándose con la pintura del aluminio produciendo un olor horroroso (risas). Recuerdo respirando para un gran solo y casi desmayarme. Yo comenzaba a darme la vuelta y preguntarle amablemente si podía poner el cigarrillo en otro sitio donde no me molestara. Y duramente me respondía: “¿tienes algún problema con el cuello, muchacho?” Y decía: Yo aprendí desde joven, enfrentarme al frente cuando estaba en la orquesta”. No me importaba, él era una gran figura, no me preocupaba por preguntarle por los cigarrillos. Esta era la clase de situaciones a las que te tenías que enfrentar en las orquestas sinfónicas. ¡Difícil de creer ahora!

La pregunta era sobre la enseñanza de inspiración. Lo que creo que era muy importante es que Jack siempre cumplía con el ejemplo. No era suficiente: “tocadlo así”. Él siempre tendría el clarinete para tocarlo sin la partitura. Nosotros simplemente estábamos sentados y admirábamos. Sabíamos que estábamos obteniendo la mejor preparación y eso era aplicable en todos los instrumentos. Éramos chicos con suerte. Yo llegué en el tercer curso. Yo estuve allí durante dos años y volví para tocar la *Sinfonía*

*Concertante* en el RFH y estaba aterrorizado ya que tenía que tocarlo de memoria. Ese concertante es violín, oboe, cello y fagot. [...]. Y tuvimos retransmisión en directo para hacerlo más divertido. Y ese fue mi último encuentro porque tuve que ir al ejército.

Por aquel entonces creo que Jack ya no enseñaba más. Creo que venía Colin.

**C. S.:** Él no me comento eso.

[...]

**N. B.:** Imagino que Colin te habrá dado la misma impresión que yo te he dado de la manera de enseñar de Jack.

[...]

Con una visión grande. Gareth Morris, el otro profesor, insistía más en los detalles. Yo en ese sentido era un poco vago. Y Gareth Morris me corregía todo el tiempo. Y por ello nos poníamos nerviosos. Y todo se relajaba cuando Jack venía. “Solo tocar y relajarnos... No preocuparos”. Era muy liberador. Era muy bueno para nosotros tener a Gareth primero, que estaba también en la Philharmonia, compañero de Jack. Dennis Brain, claro. Pero él no nos enseñaba. Eran los mejores músicos de viento madera.

**C. S.:** **Aparentemente ellos solían tocar conciertos en la NYO.**

**N. B.:** Oh sí, los recitales, absolutamente y eran lecciones. Tienes razón. Nosotros no tuvimos recital de oboe. No solían coordinar un tutor para oboe. Gente diferente venía. Y Leon Goossens venía pero solo para dos seccionales o algo así. Así que dependíamos mucho de Thurston.

Esos recitales traían a una señora que era de alto nivel. Ida Dickson que terminó coordinando y liderando la NYO, la cual relevó a su fundadora Ruth Railton. [...] Pero en un principio venía porque tenía que interpretar estos inmensos recitales. Creo que uno cada tarde de la semana con muy poco ensayo y por supuesto él era increíble. Esos recitales eran clases magistrales ellos mismos. Colin tenía razón. Esto es lo que yo llamo enseñando con el ejemplo. Ella era muy buena.

**C. S.: Dice que su sonido cuando comenzaba a tocar. ¿Cree que él era especial por su sonido?**

**N. B.:** Creo que su sonido era inolvidable. Pero creo que su gran cualidad era su imaginación. Verás, la gran mayoría de la música escrita en ese periodo estaba escrita para él. Y siendo honesto gran parte de ella es de segundo nivel. Benjamin Britten pudo haber escrito, pero no escribió para Jack. Thea, cuando Jack murió, hizo un gran trabajo grabando toda la música escrita para Jack. Hay algunas cosas como Finzi, que es un gran compositor...

**C. S.:** Pero él no lo escribió para él. Jack estrenó el concierto.

**N. B.:** No lo sé. Yo lo asociaba con ese periodo. Para mí mucha de esa música es olvidadiza pero él la realzó con su imaginación... Los compositores deseaban dedicarle su música.

[...]

Bernard Walton era segundo en la Philharmonia y yo lo conocí muy bien. Yo toqué mucho en la Philharmonia. Dije que no había hecho orquestas sinfónicas pero yo toqué el corno inglés en la Philharmonia con Kemplerer. Increíble tenerlo como segundo clarinete.

Sabes que existe la grabación del *Concertante* de Mozart para cuatro vientos que Thurston tenía que hacer pero eso fue justo antes del momento de su muerte y Bernard tuvo que sustituirlo inmediatamente.

[...] Creo que fue cáncer de pulmón. ¿Verdad? Por fumar. En aquel tiempo no se sabía la conexión entre las dos cosas. Pero bueno eso es otra historia.

**C. S.: Y otra de las preguntas es ¿por qué cree que él inspiró a los compositores?**

**N. B.:** Imaginación y también, creo que él se tomaba muchas molestias en saber qué era lo que pretendían los compositores, qué pensaban, qué había en su imaginación. Él no cogería la música y la tocaría... Yo creo que la estudiaría con el compositor.

[...]

**C. S.: ¿Qué cree usted que tenía diferente del resto de los clarinetistas del momento? Y ¿por qué los compositores lo elegían?**

**N. B.:** ¿Por qué era él el elegido, quieres decir? Tengo que pensarlo... Si ahora se habla de una estrella del clarinete, pensaríamos en muchos músicos importantes. En aquellos tiempos, si escribías para el fagot, se escribía para Archie Camden, si escribías para el oboe, para Leon Goossens, si escribías para el clarinete, para Frederick Thurston. El único rival, que hacía algo de música de cámara y otras cosas, sería Jack Brymer. Y la manera de tocar de Jack Brymer era totalmente diferente de Thurston como te puedes imaginar y los dos son dos grandísimos clarinetistas. Yo he trabajado mucho con Jack, creo que es así. Solo había estos dos nombres.

Recuerdo cuando Bernard Walton me decía que era maravilloso cuando Jack estaba ocupado con los tour de la orquesta porque él cogía todas las mejores fechas.

Así que solo estaban ellos dos. Luego sus alumnos como Thea y los alumnos de Jack que fueron influenciados y se convirtieron en grandes músicos y luego hubo más para compartir, las fechas importantes y las buenas orquestas...

Te cuento una pequeña historia. Terence MacDonagh decía (lo cual era muy típico de él):” por el momento yo tengo todo el trabajo pero yo imparto clases en el RCM y mientras que ando por las calles y veo a esos jóvenes oboístas esperanzados, mi trabajo en el RCM es estrellarlos y así los oboes desaparecen por el momento...

Este era (risas) su manera muy irónica de decir que mientras que enseñas, estás creando rivales que pueden quitarte el trabajo. Ese era el sentido del humor que MacDonagh tenía. (Risas).

Dios mío, sueno como un hombre mayor, parezco un hombre mayor, pero no me siento como un hombre mayor. Pero cuando hablas del pasado hablas de la vejez. Normalmente paso el tiempo hablando del presente y del futuro y no del pasado. La frase que nunca uso es: “en mi época”, porque hoy es mi época y estoy hablando contigo, lo cual es ¡muy agradable!



**C. S.:** ¡Muchas gracias!

**Otra pregunta que más o menos la ha contestado anteriormente es ¿qué piensa usted, acerca de la música de cámara inglesa para viento madera por compositores ingleses?**

**N. B.:** Repertorio de viento.

**C. S.:** Sí. ¿Cuál cree que son las características?

**N. B.:** Creo que el problema para los instrumentistas de viento es que los compositores los tienen como entretenimiento. Sé que es muy difícil escribir música profunda, (habiendo estado sesenta horas ensayando el *Quinteto* de Schönberg para viento. Por lo que sé (risas) que no escriben para entretener. Gordon Jacob es lo típico, con una manera de escribir efectiva que funciona pero que nadie se acuerda cinco minutos después de tocarlo. Malcolm Arnold otro amor, ya sabes. Lo mismo ocurre en Francia, a los que llamo ¡la escuela oh la la! de música para viento madera, la cual todos tocamos. Pero cuando alguien como Martinů escribe para viento o Janáček con el *Noneto* o *Mládí*, hablamos de una música más seria.

Estoy intentando pensar en una obra de un compositor inglés que sea interesante para viento. Estoy hablando puramente de ensemble de viento... es muy raro que sea la mejor obra de un compositor. Por ejemplo, Nielsen solía escribir una música no profunda, pero música que hacía pensar y que usa al ensemble de viento muy bien. No puedo pensar en nadie en este país. Quizás ¿tú puedes mencionar alguno?

**C. S.:** No de ensemble de viento. Pero de clarinete y piano, *Fantasy Sonata* de John Ireland. Es una pieza muy bonita.

**N. B.:** Ah, hablas del repertorio para solista. No estaba pensando en eso.

**C. S.:** El *Quinteto* de Bliss es también muy interesante.

**N. B.:** ¿El de clarinete o el de oboe?

**C. S.:** Yo conozco el de clarinete.

**N. B.:** Yo he excluido esos. Dijiste ensemble de viento. Yo estaba pensando en todos esos... ¿What can we do with the drunken sailor? Muy típico pero...

Así que estamos considerados como entretenimiento fácil. [...]

**C. S.:** Y ¿acerca de viento madera solo y piano?

**N. B.:** Una pieza muy buena que solo he tocado una vez es la de Nicholas Maw, para piano y vientos. Está muy bien diseñada. Creo que los movimientos externos es para ensemble completo de viento y los del centro es para ensemble de vientos pronunciando algún instrumento. [...]

**C. S.:** Y solo, como oboe, clarinete y piano. Como John Ireland, la *Sonata* de Howells para clarinete y para oboe.

**N. B.:** Creo que soy la persona equivocada para hablar de ese periodo [...]

A ver, yo he dedicado gran parte de mi vida a lo que se puede llamar un museo musical. La gran mayoría de los compositores que he tocado están muertos (risas). Y nunca he tenido la necesidad o he sentido la presión de hacer lo que hizo Thea, que fue ayudar a los compositores del momento. Es algo que me culpo. Podrías hablar con alguien como Gareth o Nicholas Daniels, él tiene muchas obras escritas para él y yo lo admiro muchísimo. Pero ese no era mi papel. No creo que yo correspondía con eso. Nunca tuve una técnica depurada. No he estudiado realmente el oboe. Como te he dicho seis clases fueron mis únicas clases a nivel profesional. Por eso, por mis antecedentes, experiencias como las de Jack Thurston significan tanto para mí, todavía. Si yo hubiera tenido clases durante dos o tres años en el College con alguien como él o como Terence MacDonagh, hubiera sido todo completamente diferente para mí, para mi técnica, como músico y todo. Yo he trabajado muy duro. [...] (Risas).

**C. S.:** Tengo solo una pregunta más. Él fue galardonado con el OBE y usted también. ¿Qué significa eso?

**N. B.:** ¿Qué significa? Literalmente que eres un Oficial del Imperio Británico. Y esto es difícil cuando hablo contigo porque casi todo del Imperio Británico es Gibraltar (risas). No estoy preocupado de no tener un imperio para poder ser oficial (risas).

En los tiempos antiguos del Imperio Británico, había tres. No se podía hacer a todo el mundo Caballero o Señor. Pero si podías galardonarlo por los servicios o algo. Podías ser MBE (Miembro del Imperio Británico). Uno por arriba, te convertías en OBE (Oficial del Imperio Británico), lo cual es el del medio como yo y Thurston. Y también te podías convertir en Comandante del Imperio Británico CBE. Y este último suele ir para personas que son jefes de algo o directores de orquesta. No solo tenías que hacer algo muy bueno, sino también estar al frente de una organización, de un equipo médico. Y después si eres un buen chico obtienes el Caballero, y el equivalente en las mujeres es Dama Thea King.

A nosotros nos encantó eso, realmente lo celebramos con una fiesta porque fue la primera vez que alguien de nuestro gremio (viento madera) había sido galardonada con esa distinción tan alta. Como todo el mundo la quería, fue una ocasión única.

Ella era muy popular, los compañeros la adoraban... (Silencio). La echo de menos...

[...]

Es un sistema un poco complicado que no significa mucho. Normalmente un amigo o alguien que te admira te recomienda y eso va al departamento del primer ministro y luego ellos deciden [...]

No para tomárselo en serio, no por mí. BUH!

**C. S.:** Creo que ha sido todo perfecto.

Muchísimas gracias.

### **Entrevista a Julian Farrell (30 de enero de 2015)**

**Cristina Strike: If you want you can start talking about yourself and what you have done, where you study.**

**Julian Farrell:** Ok, well I went to a very musical school. It was a boarding school, private boarding school. And in that school if you took up a musical instrument you had to give up a subject, they took music so seriously.

We had a very, very bad geography teacher. So I thought this is a complete waste of time, I rather do something else. So I thought I take up an instrument. And they had three clarinets at the school, nothing else. So I thought I quite like *Peter and the Wolf*, I seem to remember that, I took up the clarinet, and ah! That was that. I've just found it came quite easily to me.

So, that's why I took it up. And I first met Thea at the NYO finals. They had all round the country auditions in those days. And then in the end they took I think it was ten people who got into the final. We had the final round in London. And Thea was on the panel and I remember sight reading for it. This is probably 1960-61 maybe. The sight reading was the first movement of the Lutoslavsky's *Dance Prelude*. And I couldn't play a note of it. (Laughs) I remember I had only been learning for eighteen months and it was way beyond me I could. So they gave something else.

**C. S.:** Oh so nice

**J. F.:** That is when I first heard Anthony Pay. Anyway, so Thea wrote me a lovely letter afterwards which I really appreciated, explaining to me why I hadn't got into the orchestra. So sweet of her. I wasn't expecting to get in anyway. I had only been playing for a year and a half but she was so very, very encouraging letter and I've never forgot it. I've got it still at home actually. And anyway, then I went to College, but I thought I wouldn't study with her, I studied with Sidney Fell, who was a pupil, a very close colleague and pupil of Jack Thurston himself. And he was a close colleague of Frederick Thurston. I don't think he was a pupil...

**C. S.:** I don't think so... I think he was at the same...

**J. F.:** No, he wasn't a pupil. They were at the same. Sidney was younger than Thurston. But anyway, so I learnt with him. And in those days at the College, you stayed with the same teacher and I often wished that I had a year with Thea when I was at College. Because after College I went to study in Vienna for a year. And that changed my

whole approach of playing the clarinet. I've been very much imitating the English school of clarinet playing. And I went to Vienna and I heard the opera orchestra every night I went to the opera. And I suddenly thought hang on, this is much more like what the clarinet it is supposed to be doing. And I came back to England, and of course Thea was a very not typically English clarinet player, she played with the much straighter sound and as was Thurston of course as you know you would have heard that his sound very straight. Colin said, Colin Bradbury said, I never heard Thurston in the flesh. Colin said that in the flesh Thurston's sound was absolutely huge.

**C. S.:** Yesterday with Neil Black. He told me for me when we were in the NYO, and he always did an example with his clarinet and he said that his sound ...

**J. F.:** Filled the room. It's a funny thing because he didn't like doing recordings. Thea said he hated it doing recordings. I don't actually think that in those days the way recordings were done they would make do great justice to his sound in most of them. Because you don't get that impression, do you?

**C. S.:** Yes, very focus sound

**J. F.:** Very focus sound. Very nice beautiful sound. You don't get that sense of extraordinary bloom of the sound. That was obviously there. Anyway. Yes...

**C. S.:** It is funny, I spoke with Janet Hilton and she did the same as you. She studied with Sidney Fell and then she went to Vienna.

**J. F.:** Yes she did [...]. She stayed very, very English, very, very English. If listen to her... She is a very fine player... But she stayed in English School, very much, whereas complete changed my attitude to the whole thing. And when I came back I thought... Well actually I mean Thea I'm much closer to was Thea is doing now than I was. And anyway, I... In my last few terms at College before I went to Vienna, I had had some private lessons with Thea. And I then really regret that I hadn't had more lessons with her when I've been at College because she gave a musical insight into things that I hadn't never had before... And she played the piano for you and so musically was... Although she liked my sound very much in those days because I was doing so much of the English thing. When I came back from Vienna, I thought, well actually maybe I'll go and play to

her now and I was learning the Ireland *Sonata* when I knew she was the person to play to. She might like a bit better what I'm doing now and we got on very well. Straight...Very well indeed.

And then when I started playing in the profession and I started coming across Thea on films sessions, and in recordings and I just met her a few times and then I started playing next to her in the ECO... Mike Harris was playing, was the second clarinet and I started playing... and I think she liked the blend of the sound or something, you know...anyway when Mike went to the Philharmonia I was invited to join the ECO which at that time was pretty well full time orchestra really, and it was the best... the only chamber orchestra in the world really at that time.

**C. S.:** And doing lots of recordings.

**J. F.:** Oh absolutely full out and we were playing with best conductors and best soloists in the world. That was an amazing start for me.

**C. S.:** **And how was playing with her?**

**J. F.:** Oh Thea she was, most serious..., devoted. She was like almost... music was almost like, this is putting it a bit stronger but it was almost like a religion for her. So everything was really, really serious. And, although she had a sense of humour I mean she would laugh about things. But when you're in the rehearsal when you playing was... the conductor didn't matter how bad he was, she was always extremely respectful and we had some awful conductors, people who really didn't know anything at all. And she was always very respectful and very ...never made them feel uncomfortable. In fact the whole of the ECO was like that... well in the wind section, some of the strings weren't but in the wind section everybody was very respectful and loyal and nice to everybody. And that gave a great atmosphere for music making, you can make music with people instead making music against people which so often happens in the profession. It was a very unusual wind section actually, I look back on that and being the nicest wind section I've ever played in.

When Thea wasn't there and I stepped up and played principal clarinet there was no question: what is he doing? They were terribly supporting, welcoming and I did a lot.

At one stage, when Thea was in the London Mozart Players as well, she was trying to juggle two jobs at the same time, because the London Mozart Players were very busy too. I did a lot of principal clarinet with the ECO, a lot, and I never felt out of place. I did a lot of recordings with Daniel Barenboim and Zukerman, and I always felt so happy doing that. It was a very happy section and ... the strings weren't happy but the wind section was really... And that was very largely to do with Thea, she just set an atmosphere of serious, supportive and everybody worked together, Neil as well, I said Neil, and Wib Bennet too. Have you spoken to him?

**C. S.:** No, I haven't.

**J. F.:** Oh you must talk, you must talk! Those three were absolutely fantastic. And then of course William Bennet was also playing in the Academy of St. Martin in the Fields as well of the ECO at that time and it was largely due to him that I started playing in the Academy of St. Martin in the Fields which I did for twenty five years as well as the ECO. So that's my live...

Then I started teaching here at Guildhall in 1985 so if I stop at the end of this academic year, which I think I may do, I will have done thirty years. So that is about ...

**C. S.:** **And did she speak to you about Frederick Thurston?**

**J. F.:** Oh all the time! It is one of Thea's missions in life. And I can really say this absolutely, one of the reasons that you are interested in Frederick Thurston is because Thea has perpetuated his memory. That... people still, his Tutor the Thurston-Frank Tutor is still probably the most commonly used Tutor in England and it's all because all the revisions Thea did, the way she kept putting it forward, she talking to publishers, making sure that still on the top of the shelf, she gave it away at all the time. She was exceptionally good at promoting, not actually promoting herself as well, she was very, very, but she did it so discreetly, you never felt that she was been pushy or getting... very modestly and discreetly and stubbornly, she was an extremely stubborn person. She got her feet dug in and she will just carry on until she got there.

And she promoted herself like that but also the memory of Frederick Thurston. She worked like crazy on that, always... I don't think, he would be, he would have been

forgotten if it had not been for her. Because he didn't make enough recordings. It was not enough of him around. And also his school of playing was completely obliterated by Reginal Kell, Jack Brymer, Gervase de Peyer and all the people who followed them. So his school of clarinet playing was completely forgotten. And Thea sort of perpetuated although she didn't sound at all like "Jack". She was none the less a very centred focused player, in a way that the rest of the British ones and that it's an example of how stubborn she was. She knew what was right and she did it. And goodness, there is not a day that goes by that I don't think about Thea, I wonder what Thea would say about that. She was such an influential person, and so quiet, so modest and so stubborn, so dogging.

She wasn't a great technician, but she was a very good musician. I mean, she was a brilliant sight reader and everything within her technique. She wasn't an agile player in a way that someone like Michael Collins is. She couldn't fly around her tonguing was a little slow and there was something a little pedestrian about the way she played. But given a tune... I remember playing *Siegfried Idyll* with her at the Proms. That was absolutely beautiful, there was some such beautiful things. I was interested that at her memorial service, she choose the York Bowen *Sonata*, do you know that?

**C. S.:** No I don't know it.

**J. F.:** York Bowen

**C. S.:** No I don't.

**J. F.:** It's a very good piece, actually. You should learn it. It's a very really, and that I think she chose it because on that recording it demonstrated the sort of sound that she was trying, not always successfully, but always aiming at. It is a fabulous sound. That's the best recorded sound I've heard her then. But it didn't come naturally to her, she was very rigid here (mouth) and found high notes difficult to get because of it, because if you are too rigid here (mouth, embouchure), I always telling my pupils, if you're already close here just so much, when you come to getting anything above the top g it becomes impossible. And she was a little like that. She was definitely.

[...]



Another example of Thea's doggedness, and the way that she will make no compromises in doing exactly what she wanted to do, was she was one of the pioneers of playing the Mozart *Clarinet Concerto* on the Basset Clarinet. And I think Alan Hacker had already recorded it, but I don't think anybody else had or very few. And she had a Selmer, the first of the Selmer, which was the most awful instrument, it didn't play remotely in tune. It was just a nightmare of an instrument, and she insisted on playing the Mozart Clarinet Concerto, at the RFH, on a live broadcast, with this instrument [...].

It was a demonstration of that time how the basset clarinet didn't work. It is a totally different animal now...

[...]

She was a very dogging woman, incredible.

She had a very, very good sense of humour, she had a very earthy sense of humour. [...].

So I think that's is about Thea, it's all I know about her. She was very loyal, never said an unkind word about anybody. But you'd sense her disapproval, a cloud of disapproval would come across that face, so you knew but she never said.

**C. S.: Can you tell me your opinion about the music written for him? The Ireland, the Howells?**

**J. F.:** The Ireland, Howells...

**C. S.: Do you think do they have something in common, they were looking for something that he had and they wrote for him?**

**J. F.:** You know, I don't know Cristina. I honestly cannot answer that question. It was just before my time. It's a shame that Thea it is not here because... maybe Colin would have been able to answer that question better.

I honestly don't know because. I've never met Thurston, I've never knew him. I didn't know John Ireland. I did meet Herbert Howells. I played his Sonata for him once, rather badly. I mean he was, he was very, very, he was very interesting man. But I didn't

ask him that question. And also, that time I wouldn't had sounded anything like Frederick Thurston so he probably didn't like it at all. I can only say that the sound that those composers would have had writing in the era that they did write in would have been the sort of sound that Jack was making. They would have been writing the late English school. So you can only say that they would be surprised to hear some of the English clarinetists playing it, they would be bound to think that's actually not the sound it was written for. But I can't answer that question, honestly.

**C. S.:** I asked this question to other people and they told me kind of that. They were looking for that sound.

**J. F.:** They must have been. Because he was...

**C. S.:** And he was one of the best.

J.F. They wouldn't have been writing for Reginal Kell, Jack Brymer, Gervase de Peyer. They hadn't yet made their mark in the world. So he would have been writing for the generation before that which would have been this much more straight sound.

Ok...

**C. S.:** Thank you very much!

#### **Entrevista a Julian Farrell (30 de enero de 2015) (traducida al español)**

**C. S.:** Si quiere puede comenzar hablando sobre usted y qué hizo, dónde estudió.

**J. F.:** Vale, bueno yo fui a una escuela con mucha tradición musical. Era una escuela como un internado, una escuela privada. Y en esa escuela si cogías un instrumento musical podías dejar una asignatura. Ellos se tomaban la música muy en serio.

Teníamos un horrible profesor de geografía. Así que yo pensé que eso era una pérdida de tiempo. Mejor que haga algo diferente. Así que pensé que mejor coger un instrumento. Había tres clarinetes en la escuela, nada más. Así que pensé: "a mí me gusta

mucho Pedro y el lobo”. Me acuerdo de eso. Cogí el clarinete y así fue todo. Encontré que me resultaba bastante fácil.

Así que por eso lo cogí. Y por primera vez conocí a Thea en las finales de la NYO. En aquella época hacían audiciones por todo el país. Y al final cogieron a diez personas que llegaron a la final. Tuvimos la final en Londres. Y Thea estaba en el tribunal. Y me acuerdo de la lectura a primera vista del ese día. Esto puede ser probablemente en 1960-61, a lo mejor. La lectura a primera vista fue el primer movimiento de las *Dance Prelude* de Lutoslavsky. Y yo no pude tocar una única nota de la pieza. (Risas). Recuerdo que solo llevaba ocho meses aprendiendo a tocar el clarinete y eso era casi imposible para mí. Así que me dieron otra cosa.

**C. S.:** Qué amables.

**J. F.:** Eso fue cuando yo vi por primera vez a Anthony Pay.

Entonces, después de la audición, Thea me escribió una encantadora carta, la cual realmente agradecí, explicándome por qué no había podido entrar en la orquesta. Un gesto por su parte. Yo no lo esperaba. Yo llevaba tocando un año y medio... una carta muy motivadora. Nunca lo olvidaré. La tengo todavía en casa.

Entonces entré en el RCM y pensé que estudiaría con ella. Estudié con Sidney Fell, que fue alumno y amigo muy cercano de Jack Thurston. No creo que fuera alumno...

**C. S.:** No lo creo, creo que es del mismo tiempo.

**J. F.:** No fue alumno. Eran del mismo momento. Sidney era más joven que Thurston. Así que estudié con él. Y en aquel momento estudiabas con el mismo profesor y muchas veces deseé poder recibir clases de Thea durante un año en el College. Porque después del RCM, me fui a estudiar a Viena por un año y eso cambió todo mi enfoque de la forma de tocar el clarinete. Y fui a Viena y escuché la orquesta de la ópera todas las noches y fui a la ópera. Y pensé, espera: “esto es mucho más cómo un clarinete debe sonar y no lo que he estado haciendo”.

Volví a Londres, y por supuesto Thea no era la típica clarinetista inglesa. Ella tocaba con un sonido mucho más directo, como era el de Thurston, por supuesto. Como

habrás escuchado que su sonido era muy directo y lineal. Colin dijo, Colin Bradbury dijo, (yo nunca he escuchado Thurston en directo), Colin dijo que en directo el sonido de Thurston era absolutamente enorme.

**C. S.:** Ayer vi a Neil Black. Me dijo que cuando estaban en la NYO, él (Thurston) siempre ponía ejemplos tocando el clarinete. Me dijo que su sonido...

**J. F.:** Llenaba la sala. Es gracioso porque a él no le gustaban las grabaciones. Dicen que él (Thurston) odiaba hacer grabaciones. De hecho, no creo que en aquellos años la forma de hacer las grabaciones demostraba la realidad de su sonido, en la mayoría de ellos. Porque, ¿tú no tienes esa impresión verdad?

**C. S.:** Sí un sonido muy enfocado.

**J. F.:** Muy enfocado. Un sonido muy bonito y enfocado. No se obtiene esa percepción extraordinaria de florecimiento del sonido. Estaba ahí, del alguna forma. Si...

**C. S.:** Es gracioso. Hablé con Janet Hilton y ella hizo lo mismo que usted. Estudió con Sidney Fell y luego se marchó a Viena.

**J. F.:** Sí, es verdad. [...]. Ella se quedó con el estilo inglés, muy inglés. Si la escuchas... Ella es muy buena intérprete... Pero se quedó con la escuela inglesa, realmente. Sin embargo, a mí me cambió la percepción de todo. Y cuando volví pensé... Bueno de alguna forma, conocí a Thea, estoy más cercano a lo que hace Thea ahora que lo que yo hacía antes. Y bueno, en mis últimos trimestres en el RCM antes de ir a Viena, tuve varias clases privadas con Thea. Y entonces, me arrepentí de no haber recibido más clases mientras que estuve en el College. Porque ella me dio el sentido musical de las cosas que yo nunca había tenido antes. Y ella tocaba el piano para ti y era tan musical... Aunque a ella le gustaba mucho mi sonido en aquel tiempo porque yo estaba haciendo todo a lo inglés tradicional.

Cuando volví de Viena, pensé, ahora podría tocar para ella y además en ese momento estaba aprendiendo la *Fantasy Sonata* de John Ireland. Sabía que ella era la persona idónea para tocarle la pieza. Ella parecía que le gustaba un poco más lo que yo hacía ahora porque nos llevamos muy bien. Entonces yo entre en esta profesión y comencé a encontrarme con Thea en sesiones de película, en grabaciones... coincidimos

varias veces y comencé a tocar al lado de ella en la ECO. Mike Harris tocaba de segundo clarinete y yo empecé a tocar. Creo que a ella le gustaba la unión de los sonidos, ya sabes... bueno entonces cuando Mike se fue a la Philharmonia, a mí me invitaron para unirme a la ECO, que en aquel tiempo era una orquesta realmente a tiempo completo, y era la mejor. La única orquesta de cámara en el mundo en aquel tiempo.

**C. S.:** Y haciendo numerosas grabaciones.

**J. F.:** Oh, absolutamente, totalmente. Y tocamos con los mejores directores y solistas del mundo. Eso fue increíble para mí.

**C. S.:** Y ¿cómo era tocar con ella?

**J. F.:** Oh Thea era muy seria. Ella era como... la música era casi como, posiblemente lo estoy exagerando pero era como una religión para ella. Así que todo era muy, muy serio. Y ella tenía sentido del humor, me refiero que se reía de las cosas. Pero cuando estábamos en los ensayos, cuando la forma de tocar... el director, no importaba lo malo que fuera, ella era siempre extremadamente respetuosa. Y tuvimos unos directores horriblos y muy malos, nunca les hacía sentirse incómodos. De hecho, toda la ECO era así. Bueno en la sección de viento. Algunos de la cuerda no lo eran, pero en la sección de viento, eran muy respetuosos y honrados y muy amables con todo el mundo. Y con esto se conseguía una atmósfera perfecta para hacer música. Puedes hacer música con la gente y no en contra de la gente. Esto pasa muy a menudo en nuestra profesión.

De alguna forma, era una sección de viento muy inusual. Yo miro atrás y ha sido la sección de viento más agradable con la que he tocado nunca. Cuando Thea no estaba tocando y yo la tenía que sustituir de primer clarinete no había dudas como: ¿qué está haciendo? Eran realmente un apoyo, dando la bienvenida. En un punto, cuando Thea estaba también tocando con los London Mozart Players, ella intentaba compartir los dos trabajos a la vez. Los London Mozart Players estaban realmente ocupados. Toqué mucho de primer clarinete con la ECO, mucho. Y nunca me sentía desplazado. Hice numerosas grabaciones con Daniel Barenboim y Zukerman. Siempre me he sentido feliz dedicándome a esto. Era una sección muy alegre y la cuerda no era tan alegre pero el viento sí que lo era. Y creo que todo esto se debía en gran medida a Thea. Ella estableció

una atmósfera, seria, entusiasta y todo el mundo trabajaba junto. Neil también. Y Wib Bennet también.

¿Has hablado con él?

**C. S.:** No, no he hablado con él.

**J. F.:** Oh tienes que hablar con él, tienes que hablar con él. Esos tres eran absolutamente fantásticos. Y por supuesto, William Bennet también tocaba en la Academy of St. Martin in the Fields y en la ECO en ese momento y fue gracias a él que yo empecé a tocar en la Academy of St. Martin in the Field, con la que toqué durante veinticinco años. Así que esa es mi vida...

Entonces comencé a dar clases aquí en Guildhall en 1985, así que si paro al final de este año, que creo que lo haré, habré hecho treinta años. Así que esto es todo.

**C. S.:** Y ¿te habló ella sobre Frederick Thurston?

**J. F.:** Oh, todo el tiempo. Fue una de las misiones de Thea en la vida. Y te puedo decir realmente con certeza que tú estás interesada en Frederick Thurston porque Thea ha continuado con su memoria. Por eso... hay gente que sigue... su Tutor el de Thurston-Frank Tutor, es posiblemente el más comúnmente utilizado en Inglaterra. Y es todo por la revisión que Thea hizo. La manera que ella continuó avanzándolo, hablando con editoriales, asegurándose de que seguía a la vista de todos. Siempre demostraba todo el tiempo. Ella era muy buena promoviendo...pero no vendiéndose ella misma. Ella era muy, muy discreta, lo hacía muy discretamente. Nunca podías sentir que te estaba obligando o intentando obtener algo, muy modestamente, discreta pero perseverante. Era una persona extremadamente perseverante. Hasta que no lo conseguía no paraba. Promovió en su tiempo y la memoria de Frederick Thurston. Ella trabajo como loca por eso, siempre... No creo, que se hubiera olvidado... pero el no hizo suficientes grabaciones. No había lo suficiente de él alrededor. Y además su forma de tocar (su escuela) fue totalmente obliterada por Reginald Kell, Jack Brymer, Gervase de Peyer y todas las personas que los seguían. Así que su forma de tocar fue totalmente olvidada. Y Thea lo intentó perpetuar, pero ella no sonaba para nada como "Jack".

Ella tocaba de forma muy enfocada. Y este es un ejemplo de lo terca que era. Sabía lo que era correcto y lo hacía. Y ahora mismo no pasa un solo día en el que yo piense que diría Thea acerca de algo. Era una persona muy callada, muy modesta, muy terca y muy trabajadora.

No tenía una gran técnica pero era una increíble músico. Me refiero a que era una brillante lectora a primera vista. No era una intérprete muy ágil como Michael Collins es. Ella no era igual... su afinación era un poco baja y había algo terrenal en su forma de tocar. Pero cuando hacía una melodía... Recuerdo tocando con ella *Siegfried* con ella en los Proms. Fue absolutamente precioso. Hubo unas cosas maravillosas. Me sorprendió que en su despedida, ella eligiera la *Sonata* de York Bowen, ¿la conoces?

**C. S.:** No, no la conozco.

**J. F.:** York Bowen

**C. S.:** No, no.

**J. F.:** Es una buena pieza. Deberías aprenderla. Es realmente buena, y creo que ella la eligió porque en esa grabación demuestra la forma de sonido que ella estaba intentando, no siempre con éxito, pero siempre intentándolo. Es un sonido fabuloso. Ese es el mejor sonido grabado que le he escuchado nunca. Pero no era natural para ella. Ella era muy rígida aquí (boca-embocadura). Yo siempre le digo a mis alumnos que si ya estás muy cerrado aquí (boca), cuando intentas obtener algo por encima del sol sobreagudo, es imposible. Y ella tenía un poco de eso.

[...]

Ella tenía un gran sentido del humor. Tenía un humor muy natural.

Pues así era Thea, Es todo lo que sé sobre ella. Ella era muy muy leal... Pero cuando tenía otra opinión opuesta, esa sensación de contrariedad, pondría esa cara. Lo sabías pero no te lo diría.

**C. S.:** ¿Me podría dar su opinión de la música escrita para él (Thurston)?  
**Ireland, Howells?**

**F. T.:** Ireland, Howells...

**C. S.:** ¿Piensa que tienen algo en común? Ellos buscaban algo que él tenía y por eso le escribieron.

**J. F.:** Sabes, no lo sé Cristina. De verdad que no puedo contestarte a esa pregunta. Es antes de mi época. Qué pena que Thea no está aquí porque... a lo mejor Colin podría contestarte esa pregunta mejor. Yo verdaderamente no lo sé. No he conocido a Thurston. No lo conozco. No conocí a John Ireland. Sí que conozco a Herbert Howells. Toqué su Sonata para él una vez, bastante mal. Me refiero que él era, él era muy, muy... era un hombre muy interesante. Pero no le pregunté eso. Y también, en ese momento yo no hubiera sonado para nada como Frederick Thurston, así que a lo mejor no le gustó en absoluto. Lo único que puedo decir que el sonido que esos compositores tenían en la cabeza... sería el sonido que Jack estaba haciendo. Ellos no escribirían para la última escuela inglesa. Lo que puedo decir es que se sorprenderían escuchar algunos de los clarinetistas tocándolas. Se sorprenderían. Pensando que ese no para el sonido que estaba escrito. Pero no te puedo contestar esa pregunta, de verdad.

**C. S.:** Hice esta pregunta a otras personas y me contestaron algo similar. Ellos estaban buscando ese sonido.

**J. F.:** Ellos debían estar buscando eso...Porque él era...

**C. S.:** Y era uno de los mejores.

**J.F.:** Ellos no escribirían para Reginald Kell, Jack Brymer, Gervase de Peyer. Ellos todavía no destacaban en el mundo. Así que ellos escribían para una generación que tenía un sonido más directo.

Ok...

**C. S.:** ¡Muchísimas gracias!



## **Entrevista a Colin Lawson (9 de mayo de 2017)**

**Colin Lawson:** The Bliss is a very good recording, I think, but some of the other stuff is really... have you hear that when he plays a bit of the Weber Two with the piano. That's pretty embarrassing.

**Cristina Strike:** Yes I have. And how he cut it... I was thinking how that can be?

**C. L.:** That was to fit on the side of the 78's. Within the bass clarinet on the back. I think. I did something for the British Library on the British Clarinet School. And went to listen to all those recordings. I remember.

**C. S.:** I think I saw that cd. I listened to that cd in the British Library. They have it there.

**C. L.:** I think he was very ambivalent about recording which make Thea sort of more careful talking about it.

**C. S.:** But I think that is one of the only ones that are a bit worse. The rest are quite good. You know just one take.

**C. L.:** Yes, quite good. Yes. The Ireland *Fantasy* with Ireland.

**C.S.:** Yes, it is interesting.

[...]

**C. S.: You studied with Thea, how was that?**

**C. L.:** I think, it was very inspiring musically. But I didn't think Thea taught me lot about playing the clarinet, when it came to it. But she was such a good pianist. I mean, there was a lot of inspiration. I've never met a musician at that time. I studied with her from the age of eleven until 21, I suppose as a private pupil. I used to get to her house for lessons and I stayed with her actually.

There was sort of tremendous time in seventies when she changed from '1010' to Buffet's and she got all her pupil to go to Buffet, you know, south London at that time.

And I stayed with her over that period. And I remember when Jack Brymer's books came out at the seventies and she has to write a review, she asked me to write it for her.

I mean, she was always sort of slightly mystified by the fact that I was an academic, as well as a performer, so we had quite a sparky relationship.

The main connection with Thurston, she would get the Bax Sonata out, or something like this... was that dedicate to him?

**C. S.:** To Hugh Prew

**C. L.:** But anyway she had Thurston's copy or maybe the autograph and show you know how to be engage, she put it on the piano and show me ...

**C. S.:** That also happened with me when she show me and I was so surprised.

**C. L.:** And then wherever I worked I then kept in touch with Thea, went to her concerts... And eventually because I came here as a director and I was very proud really that in a couple of years as a director because she first knew when I was about twelve, I suppose. That was quite sort of journey. We got on well again. I think the College was always her home. I think she had some sort of raw, and then went to the Guildhall. She loved being back to the College.

So we sort of did reconnect. She heard me play a couple of times. She didn't really approve of the early clarinets but she never said so.

**C. S.:** **And did she use Frederick Thurston's methods in her classes?**

**C. L.:** Do you mean pieces by him or the way he taught?

**C. S.:** The way he taught.

**C. L.:** I don't really know the answer of that question. I mean I met other Thurston's pupils. And I mean, my immediate sort of thought is that they are all so different. I mean the different between Thea's playing and Gervase de Peyer for example. I mean is completely different. He went off to Paris where he probably sort of ...Thea was very sort of keen in no vibrato all the time. I had her as my teacher in the NYO while I was there, as well, and very few player used vibrato and they are all people who haven't

learnt with Thea. So, there was a certain sort of type of playing which Thea encouraged. And probably Thurston I think did encouraged that a rather sort of straight playing.

I once went on the train with Phillip Jones the trumpeter, who's done lot of playing with Thurston. And he said that Thurston was always sharp in the orchestra. And they just used to sort to through their hand off and say well that's the clarinet.

**C. S.:** Those were the clarinets the '1010' or what do you think?

**C. L.:** Yeah, I think. You probably never played on a '1010'. I mean they take a lot of timing. I think a lot of those players didn't have off the shelf '1010'.

A lot of people say that Reginald Kell used to be the first person to play that clarinet in tune. And I mean if you listen careful to the recordings. Kell isn't always in tune around the throat. But I think clarinet players didn't let the pitch drifted up a bit [...]. I think that was true of Thea in the old days.

My feeling about Thea is, she actually in many ways sounded better on the 1010 than she did on the Buffet. Because she had a rather tight embouchure. It could sound constricted, and I think part from the pitch problem I think the 1010 did suit her quite well fairly enough she got heavily into Buffet and Selmer.

[...]

But I don't know, I don't really know much about Thurston's teaching. People said that he had a very expensive smoking jacket that he used to wear. I think people was sort of really respectful with him.

**C. S.:** **Do you know anything about his methods, what do you think about them. In compare with other methods of the time, you think they have something different?**

**C. L.:** Well, I think his Tutor doesn't really feel particularly special to me. I wouldn't say. It has the orchestra excerpts in the back. But, they are relative conservative. So I think what he left in print was pretty conservative, I would say. If you compare in all those French tutors which really get into the technique.

Thea always recognized that Thurston was a fantastic musician. She used the word “courage” about his playing. Some people find him in the Second World War while he was playing, I think that was a bit over the top. But I mean, Thea was very keen in the musical side of it, but she never really got into tonguing with me, in a way that other people...I don't think if she did that with you much?

**C. S.:** No

**C. L.:** So how to play a piece of music? Fantastically inspiring but you know even in terms of technique she would tell you to take the piece apart, you know, practice semiquaver...it was very un-American. I mean she didn't really analyse how to play the clarinet. I got a feeling that Thurston was a bit like that, as well. I think Thea picked up that from Thurston.

**C. S.:** I have read that. That it was like that.

**C. L.:** And that left me actually, and probably a lot of other people, wishing that I've gone to somebody else, like Jack McCaw. I mean I've never wanted to play the clarinet everyday anyway, but if I had done I would have needed it a year with somebody else. Maybe Thurston was like that. I don't think Thea would have taught in a radically different way from Thurston. Because after all she was a pianist when she came to the College. Probably Thurston sort of pull her out.

**C. S.:** He saw that she was a really good musician and he said you could do very well.

**C. S.:** **What do you think were his contributions to the RCM?**

**C. L.:** Well, I think there are sort of schools of instruments of the build-up and, I mean I think the wind school was very strong through the generations, build up, hasn't it? from before Thurston, Lazarus [...].

The way the past, the present, and the future knits together, sometimes there it's very soft evidence in a sense, but there is a sort of built through and I think it has been a British clarinet school.

**C. S.:** I have asked few people about this. Some of them said that there wasn't a clarinet school other said that yes.

**C. L.:** The British clarinet school is the share of individuality of the playing. And it causes a paradox, in a sense. But, I think the kind of open sound that was initiated by the wide bore 1010 clarinets, I think there is probably something there.

The typical American sound used to be closer to the French rather thinner and very vocal. It think sort of broader fat sound and not the woody as the Austrians.

**C. S.: About the music written for him. Do you think is there a relation between the music written for him between all the pieces or each composer just thought about him in a different way. Do you think there is any a relation for example in phrasing, in technique?**

**C. L.:** Well I think most of good clarinet composers do think about it as emulating the human voice, I think Thurston clearly had an important role to play. But if you gave me a sort of a basket load of pieces from Twentieth century and said which were written for Thurston, which were written for Gervase de Peyer, probably I would have some problem with that. But I think take for granted, good cantabile, good technique and the ability to project and perform. I think Thurston really did had that. I think that's probably the problem with his recording in a way, he was a big figure from which other things emanate. When he walks into the room...Imagine that this was quite...

**C. S.:** Neal Black told me that.

**C. L.:** Probably the way he walks in the room, before he took it out of the case...It's a bit like teachers at school...Because there is an authority [...] you do find people with instruments not much with the clarinet, the piano and the violin they start playing and you think this is just astonishing. We got Vengérov here at the moment on the violin. And he give the master class, a couple of students play you think gosh they are good, and then he starts playing and you think wow this is just another level.

Maybe Thurston was like that. If Neal Black said that, it's very lucky that you interviewed Neal Black him.

**C. S.:** Two years ago, he was so nice.

**C. L.:** Yeah! Wonderful man.

**C. S.:** I had lessons with him in Scotland. And then I had the opportunity to contact him for this. And he was very... and the way he spoke about Thea and Thurston it was really very beautiful.

**C. L.:** He's got a degree in history. Interesting.

**C. L.:** One of the things the stages of the clarinet were so different. Particularly when Thurston started. Just weren't the hoard of people. Is like all these nineteenth century pieces, which all got alternative violin parts. The Weber *Gran Duo*, I mean I cannot think about less violinistic piece. But to sell them, wind players were much less common. I think. Thurston, Draper, all that era.

**C. S.:** In the Pitfield thesis, he speaks about how Frederick Thurston said that there weren't very little pieces written for clarinet. But then he proves that there are quite a lot. But I checked all those pieces, and they really little piece like what you say for violin. So then means that there is a controversial because there are many but no really of high quality, like a sonata or a concerto.

**C. L.:** I think, that position is made worse by the fact the English composers were no very good at the developing material, they were good at writing miniatures. It started with Hurlstone going right way through. And, but in terms of developing material, I mean the Stanford *Sonata*, the middle movement, the people like playing because of the Irish bit. But the development of material doesn't really compare with the Brahms.

I think the English has made some really good contribution, the *Fantasy Sonata*, all that stuff, but I think that's a compositional thing. I don't think it has anything to do with Thurston. I think it is just the English work better of that.

**C. S.:** In that moment Ireland was just asking Frederick Thurston how to improve it in some points and he had his history and his stories in his mind.

**C. L.:** I'm sure that's true.

**C. S.: And do you think there is a piece we can relate especially with Frederick Thurston. Probably the Ireland, Finzi...**

**C. L.:** Probably the Ireland. Maybe the Stanford *Concerto* which I heard one or two recordings of it while I was doing my research.

**C. S.:** I cannot imagine the one of 1922 that he did in here in front of Stanford. I'm sure that was amazing. He played it many times through his life.

**C. L.:** He made that a bit of a banter piece. And Thea was fond of Stanford.

**C. S.: What do you think was special about Frederick Thurston playing in compare with other clarinettists?**

**C. L.:** Probably, I suspect it was just the ability to perform and really deliver a piece. I mean, I think it is something that Gervase de Peyer had. Actually, maybe he picked up that from Thurston. But you get the feeling of sort of total commitment and a real sort of thing of total characterisation of music and it was a real important life event. That's the overwhelming impression that I have.

**C. S.: What do you think, I could listen of the Charles Draper recordings and they were very different, you know the rubato that he used. And but everywhere that I read they said that Frederick Thurston took everything from Draper. Like his phrasing, but they were very different. What do you think about this?**

**C. L.:** I think there was a more freedom with Draper. I don't know whether you would agree? I think that is a general trend. I'm sure that Thea herself was less free than Thurston had been. And in general things has gradually got less and less.

**C. S.: And why do you think is that?**

**C. L.:** Well I don't really know the answer to that because, I think it is very unfortunate but I think people had become much more neat and tidy and be totally worry about wrong notes all the time. And there is I think a very regrettable trend now for clarinet players to play the Brahms Sonata in a much straighter way than viola players. If you compare the F minor the viola player will really get stuck in, would be a tremendous freedom. A typical clarinet player won't do that.

**C. S.:** Or the Schumann *Fantasiestücke*?

**C. L.:** Or the *Fantasy Pieces*. Even the Weber *Gran Duo*. I think it has been a general trend. And you ask me why that is? A good question. Because is there any reason to do that? Just to be metronomic about what is playing. So much of that repertoire of Thurston actually does require a lot of freedom. The Bax sonata to make it work.

You can really say that about any instrument if you are looking at violinist too. I think it is a general trend. I don't know the answer why that is.

**C. S.:** **And did you know if Lazarus was like that?**

**C. L.:** I don't really, but I heard some very early recordings. I mean, Gomez you probably heard.

**C. S.:** Yes I have heard, and he was strict.

**C. L.:** Yes he was more strict. So he was more against it. But I think people have got terribly hang up about notation and delivery what's in front of you. Rather the imagination and the freedom.

I think maybe the relation between Draper and Thurston reflects that the generational thing.

**C. S.:** I was surprised when I listened to the beginning of the Brahms *Quintet* by Draper. How free it was.

**C. L.:** Yes, it is amazing. Although he didn't use any vibrato. That's probably about the closest you ever going to get to Mühlfeld's playing.

**C. S.:** Because he listened to him, anyway

**C. L.:** That degree of freedom. I'm sure if you hear Mühlfeld now it would just be very, very free.

**C. S.:** And anyway the reviews of the concerts that Draper did at that moment said that were amazing. So at that moment people really liked that.



**C. L.:** They did like it. They were not use hearing clarinet players they lived in the world of violinist and pianist.

**C. S.:** And talking about generation. About the articles that Frederick Thurston wrote. I think he really, tried to, he is in advance of what the future is going to be.

**C. L.:** Yes. I think that's right. Yes, because I don't think the clarinet was really a solo instrument. I mean that's the thing.

**C. S.:** I think he can see what is going to happen and he was trying to do that in that moment.

**C. L.:** When I was a kid, I mean when EMI recording came out, but that time was Gervase de Peyer or Brymer rather than Thurston. It was a big thing. If the De Peyer release the Brahms *clarinet Quintet*, you went out and bought it if you were kind of interested. It wasn't in the era where there were endless music the whole time and all these kids sort of buying their Buffets and sort of playing the Poulenc *Clarinet Sonata*, all day. It wasn't like that.

And of course, in Thurston's time, that must have been even clearly if you were a really very good wind player like Goossens (another RCM character), I mean this was a big thing really and you could persuade people.

By the time Brahms wrote those *Sonatas*, I mean the clarinet wasn't really having much a career of a solo instrument, he absolutely ignited that. And Thurston was the beneficiary of that too. As well as players, Brahms was influenced a lot of those composers, as well.

But I think we have got much more keener on the notation, being faithful to the music, is like the historical performance movement in a way and that's become very important for people. Sort of worrying about whether everybody is playing at the same time. And if you are a pianist if you left and right hands play together... Whereas the notation is just an indication of really how to play...

**C. S.:** And it is funny because Stanford heard as well Mühlfeld and he wrote his *Concerto* for him. And he didn't play it. And he was really angry. And then a lot of his

students wrote for Frederick Thurston later on or thinking about Frederick Thurston or wrote music for clarinet. So he was a really influential person in clarinet music through Mühlfeld and Brahms.

**C. L.:** That's right. Brahms had a huge impact on music in Britain, on clarinet particularly.

[...]

**C. S.:** I was looking through the clarinet methods Lazarus, to see around what was happening, and Charles Draper didn't do any clarinet method he only transcribe the Klose I think I in 1907. And I have a doubt with the Lazarus methods. Was his method or was a transcriptions of the Müller, Berr and the Neerman.

**C. L.:** Well he took it into account, didn't he. People didn't have the same sort of view of copyright in those days. A lot of those treatises did sort of copy each other and sort of go back to the eighteenth century.

[...]

Well, a lot of the new and modern stuff is just with publishers, in order to sell it. The Weber *Gran Duo*... you want to sell copies.

It is a thing about Lazarus. He kind of recommended the Boehm System but continue to play the Simple System himself. So other things about Draper was establishing the Boehm system, probably in his teaching as well. A lot of people just slightly older than I am started on the Simple System clarinets, so that was another thing.

**C. S.:** What I read is that the Gomez brothers were the ones introducing the Boehm system but Lazarus wrote this method almost at the same time that they came. He knew about this system.

**C. L.:** He didn't play. It's said that the Lazarus recommended people here to play the Boehm System

**C. S.:** So probably Gomez established but not introduced the system.

**C. L.:** Yes, established it in the orchestra, probably. I don't know about teaching Gomez when he was in the LSO. Whether he taught in one of the other Conservatories. Maybe he taught here.

**C. S.:** I read a letter from Francisco Gomez and he said that he taught Draper while he was in the RCM, but that is very strange. I don't know if he did that.

**C. L.:** Maybe. We never talk about Gomez as one of our people. But maybe.

[...]

**C. L.:** There is interesting. Pianist often taught this way, they were taught by somebody ... that was taught by Liszt. I mean the things is of good teachers and I think Thurston was like this, their pupil are sort of different from each other. So there must be sort of line there but is probably going to bear off fairly rapidly. And indeed, I mean the whole thing about vibrato that Thea was absolutely not at all keen on but you know there is De Peyer who was a pupil of Thurston.

Have you heard that recording of Thurston playing the Handel *Overture*? I got the 78 of that, with Dennis Brain. They play on Bb clarinets, I think [...]

**C. S.:** I haven't hear that one. [...]

Yesterday I went to Edinburgh to see his clarinets. I was very surprise because one of them it had a mouthpiece, but the mouthpiece was half metal. I don't think he played with metal mouthpiece.

**C. L.:** I don't think so.

**C. S.:** I think those two clarinets were donated from Keith Puddy. And probably he was the one letting that mouthpiece there.

**C. L.:** Have you spoken to Keith?

**C. S.:** No I haven't.

**C. L.:** I don't know the answer to that. I don't really know where all Thea's instruments went.

[...]

**C. S.:** They are all in Edinburgh. I saw five. Two of them are in the main museum and the other three are in the research room.

**C. L.:** But those are the all '1010', but what about all those Selmer and Buffet.

**C. S.:** I don't know.

[...]

**C. S.:** **What do you think was special about them at that moment?**

**C. L.:** You mean '1010'?

**C. S.:** Yes, the 1010

**C. L.:** Well, I think in the right hands they could sing with a very sort of open sound. I think they were enormously expressive. I mean, but what was the relationship to Thurston's instruments to one you by off the shelf. It's an interesting thing. And probably they did a lot of work at B&H, to get them going. If you would pick one up you find it very out of tune and everyone got used to it. But I think those wide bore instruments are very difficult to tame, and I think the really good players manage to do it and the rest were sort of struggling... and I think when everyone moved to Buffet's, everyone found much easier to play you could really play the Brahms Eb without having to pull every five minutes...

**C. S.:** Well I think that's all the questions.

[...]

**Entrevista a Colin Lawson (9 de mayo de 2017) (traducida al español)**

**C. S.:** **Usted estudió con Thea. ¿Cómo fue esa experiencia?**

**C. L.:** Ella era musicalmente inspiradora. Era una gran pianista. A lo que me refiero es que era todo inspiración. En aquel momento no conocí a un músico como ella. Estudié con ella desde los once años hasta los veintiuno, con clases privadas. Solía ir a su casa y me quedaba con ella.

Hubo un tremendo cambio en los años setenta cuando los '1010' fueron modificados por Buffet y ella recomendó a todos sus alumnos cambiar a Buffet. Yo estuve toda esa etapa con ella. Recuerdo cuando Jack Brymer escribió su libro y ella tuvo que escribir una crítica, me pidió que la escribiera para ella.

Ella estaba como encantada por el hecho de que yo era académico y también intérprete, por lo que tuvimos una relación muy buena.

La conexión más importante con Thurston era cuando enseñaba la Sonata de Bax,... ¿estaba dedicada a él?

**C. S.:** Para Hugh Prew.

**C. L.:** Ella solía tener el manuscrito de Thurston con el autógrafo y enseñártelo y ponerlo en el piano.

[...]

Luego seguimos en contacto, yo fui a sus conciertos. Y de alguna forma como me nombraron director, yo estaba muy contento, ya que ella que me había conocido con doce años, creo. Nos encontramos de nuevo. Pienso que el College fue siempre su casa. Después algo pasó y se fue a la Guildhall. A ella le encantaba volver al College.

Así que nos reencontramos. Me escuchó varias veces en conciertos. Pero realmente no le gustaban los instrumentos antiguos.

**C. S.:** Y ¿usaba los métodos de Frederick Thurston en sus clases?

**C. L.:** ¿Te refieres a sus piezas o la manera de enseñar?

**C. S.:** La manera de enseñar.

**C. L.:** No sé realmente la respuesta a esa pregunta. A ver, yo conocí a otro alumno de Thurston. Mi impresión inmediata es que son todos diferentes. A lo que me refiero es la diferencia entre la manera de tocar de Thea y de Gervase de Peyer por ejemplo. Completamente diferente. Él se fue a París. Y Thea no usaba nada de vibrato. Tuve a Thea de profesora en la NYO mientras que estuve allí y muy pocos alumnos usaban vibrato y todos ellos no habían sido alumnos de Thea. Thea enseñaba de otra forma. Y creo que Thurston haría lo mismo.

Una vez estuve en el tren con Philip Jones, el trompetista, el cual había coincidido muchas veces con Thurston. Y decía que Thurston tocaba siembre alto de afinación en la orquesta. El resto lo admitía y pasaban la mano. Pensaban que era el clarinete.

**C. S.: ¿Esos eran los clarinetes ‘1010’ o qué cree usted?**

**C. L.:** Sí. Probablemente nunca hayas tocado en un ‘1010’. Son instrumentos que tardan en adaptarse. Creo que muchos de los clarinetistas no estaban preparados para tocarlos.

Mucha gente dice que Reginald Kell solía ser el único en tocar esos clarinetes afinados. Y si escuchas fijamente las grabaciones, Kell no está muy afinado en las notas del cambio de registro. Pero creo que antiguamente los clarinetistas no dejaban caer la afinación. Pero creo que Thea sí que lo hacía.

Mi sensación con Thea es que sonaba mejor en los clarinetes ‘1010’ que en los Buffet. Porque ella tenía una embocadura muy apretada. Y creo que el problema de afinación de los ‘1010’ le funcionaba a ella. Evidentemente se cambió a Buffet y Selmer.

Pero no lo sé, no sé mucho sobre la manera de enseñar de Thurston. La gente solía decir que tenía una chaqueta muy cara. Pienso que era muy respetado por todos.

**C. S.: ¿Qué me puede decir de sus métodos? y ¿qué cree sobre ellos? En comparación con otros métodos del momento ¿cree que tienen algo en especial?**

**C. L.:** Bueno, su *Tutor* no me parece muy especial, podría decir. Tiene el repertorio orquestal al final. Pero es bastante conservador. Por lo que pienso que lo que

dejó escrito es muy conservador. Si los comparamos con esos métodos franceses que si se centran en la técnica.

Thea siempre decía que Thurston era un músico fantástico. Ella utilizaba la palabra coraje de su manera de tocar.

Thea no se involucraba en la parte técnica, como el picado, como otra gente hizo... No sé si ella trabajo eso contigo...

**C. S.:** No.

**C. L.:** ¿Cómo tocar una obra musical? Increíblemente inspiradora. Pero en cuestiones técnicas era muy básica... era muy anti-americana. A lo que me refiero es que no analizaba cómo tocar el clarinete. Y creo que Thurston era un poco así, también. Y creo que ella adquirió eso de Thurston.

**C. S.:** He leído eso. Que era así.

**C. L.:** Y eso me hizo sentir que me hubiera gustado estudiar con otra persona y me imagino que mucha gente pensó lo mismo, como Jack McCaw. A ver, yo no pretendía tocar el clarinete todos los días de mi vida, pero si lo hubiera hecho tendría que haber estudiado con otra persona durante un año. A lo mejor Thurston era así. No creo que Thea enseñara totalmente diferente a él. De alguna forma ella era pianista cuando llegó al College. Probablemente Thurston la animó.

**C. S.:** Él vio que era un gran músico y le animó a ello.

**C. S.:** **¿Cuáles piensa fueron sus aportaciones al RCM?**

**C. L.:** Bueno creo que ha habido muchas clases de escuelas de instrumento. Y creo que el departamento de viento era muy importante a través de las generaciones desde antes de Thurston, Lazarus.

**C. S.:** He preguntado a varias personas acerca de esto y muchos piensan que no hubo una escuela inglesa de clarinete y otros piensan que sí.

**C. L.:** La escuela inglesa de clarinete está compartida entre formas individuales de interpretar. Y causa una paradoja. Pero creo que el sonido abierto producido por los clarinetes de cilindro ancho de los '1010', puede haber algo allí.

El sonido típico americano solía estar más cercano al francés, más estrecho y muy vocal. Y aquí el sonido grande y ancho y no el amaderado de los Austriacos.

**C. S.:** **Acerca de la música escrita para él, ¿piensa que hay alguna relación entre la música escrita para él, entre todas las piezas? O, ¿cada compositor escribió para él de manera diferente e individual? ¿Piensa que hay alguna relación en el fraseo, en la técnica?**

**C. L.:** Creo que gran parte de los compositores de renombre que escribieron para el clarinete quisieron recrear la voz humana. Y pienso que Thurston jugó un papel importantísimo en ese sentido. Pero si tú me das una cesta llena de obras escritas para Thurston y obras escritas para Gervase de Peyer, probablemente tendría serios problemas. Pero en general, muy cantáble, buena técnica y la habilidad de proyectar e interpretar. Creo que Thurston tenía todo eso. Pienso que ese fue su gran problema con las grabaciones. Él era una gran figura, cuando entraba por la puerta... imagínate cómo sería eso...

**C. S.:** Neil Black me dijo eso.

**C. L.:** Imagino que la manera de entrar en la sala... es como los profesores en sus aulas... era una autoridad. Encontramos eso en la música pero no tanto con el clarinete. Más con el violín y el piano. Tenemos ahora a Vengérov. Cuando él imparte la master class y los alumnos tocan, se piensa qué bien tocan, pero después él comienza a tocar y ya se ve otro nivel.

A lo mejor Thurston era así. Si Neil Black dijo eso. Has sido muy afortunada en poderlo entrevistar.

**C. S.:** Hace dos años. Él era entrañable.

**C. L.:** Una persona maravillosa.



**C. S.:** Recibí clases de él en Escocia. Y hace dos años tuve la oportunidad de contactar con él para esto, y él fue encantador y la forma que hablaba de Thea y de Thurston era muy bonita.

**C. L.:** Él tenía un grado en historia. Interesante.

LA gran mayoría de piezas del siglo XIX, tienen partes alternativas para el violín. El *Gran Duo* de Weber, no puedo pensar en una obra más violinística que esa. Y para venderlas, no eran muy común los instrumentistas de viento.

**C. S.:** La Tesis de Pitfield, habla que Thurston decía que no había piezas para escritas para clarinete. Pero entonces Pitfield comprueba que hubo muchas. Pero he comprobado que todas esas piezas son muy pequeñas y como usted dice para violín. Así que hay una contradicción porque hay muchas pero de baja calidad, y no como una sonata o concierto.

**C. L.:** Creo que esa situación ha empeorado con el hecho que los compositores ingleses no era muy buenos en el desarrollo del material. Eran buenos escribiendo miniaturas. Empezó por Hurlstone y adelante. Pero en términos de desarrollo de la música, la *Sonata* de Stanford, el segundo movimiento. A la gente le gusta interpretarlo por la parte que hay irlandesa. Pero no se puede comparar la parte del desarrollo con la de Brahms.

Creo que los ingleses han hecho grandes contribuciones, *Fantasy Sonata*, por ejemplo. Pero creo que es algo relacionado con la composición y no con Thurston. Creo que los ingleses funcionan mejor de esa forma.

**C. S.:** En aquel momento Ireland tenía sus historias pero le preguntaba a Thurston cómo mejorar técnicamente para el clarinete.

**Y ¿piensa que hay alguna obra que se pueda relacionar más directamente con Frederick Thurston? Por ejemplo Ireland, Finzi...**

**C. L.:** Posiblemente Ireland o Stanford, de los que escuché una o dos grabaciones mientras que hacía mis investigaciones.

**C. S.:** No me puedo ni imaginar cómo tuvo que ser la de 1922, la que interpretó delante de Stanford. Seguro que fue increíble. La tocó muchas veces durante su vida.

**C. L.:** La hizo suya. Y Thea era una admiradora de Stanford.

**C. S.:** **¿Por qué cree que Frederick Thurston era especial en comparación con otros clarinetistas?**

**C. L.:** Posiblemente, su manera de interpretar y de transmitir una obra. Creo que era algo que Gervase de Peyer tenía. Quizás cogió eso de Thurston. Pero se tiene la sensación de una completa involucración y caracterización, siendo un evento muy importante en sus vidas. Creo que es la sensación general que tengo.

**C. S.:** **Pude escuchar la grabación de Charles Draper y era muy diferente, ya sabe un rubato exagerado. Pero todas las fuentes que he leído dicen que Thurston adquirió todo de Draper, como su fraseo. Pero ellos eran muy diferentes. ¿Qué piensa sobre esto?**

**C. L.:** Creo que había mucha más libertad con Draper. ¿Estás de acuerdo? Creo que es general. Imagino que Thea fue menos libre que Thurston y en general el funcionamiento ha sido de mayor a menor.

**C. S.:** **¿Por qué cree que esto ocurre?**

**C. L.:** No tengo la respuesta para eso. Creo que es el ritmo vital. Pienso que las personas están más preocupadas por la limpieza y tocar todas las notas correctas. Creo que es una tendencia lamentable, si se compara a los clarinetistas tocando la *Sonata* de Brahms más estrictos que los violas. Con mucha más libertad. Un clarinetista común no haría eso.

**C. S.:** O la *Fantasiestücke* de Schumann.

**C. L.:** Las *Piezas de Fantasía*. Incluso el *Gran Duo* de Weber. Creo que es una tendencia general. Y me preguntas porqué. Buena pregunta. ¿Hay alguna razón para hacer eso? Simplemente por ser metronómicos. Mucho del repertorio de Thurston requiere mucha libertad. La *Sonata* de Bax para que funcione.

Podemos hablar en general de esta tendencia, si miramos un violinista también. No sé la respuesta de por qué es así.

**C. S.:** Y ¿sabe si Lazarus era así?

**C. L.:** No lo sé realmente. Yo he escuchado algunas grabaciones. Por ejemplo Gómez que lo habras escuchado.

**C. S.:** Si lo he escuchado y es muy estricto.

**C. L.:** Si él era más estricto. Estaba más en contra. Pienso que la gente está obsesionada con la notación y transmitir lo que está escrito, más que la imaginación y la libertad.

Imagino que la relación entre Draper y Thurston representa esta tendencia generacional.

**C. S.:** Yo me sorprendí cuando escuché el principio del *Quinteto* de Brahms interpretado por Draper. ¡Qué libre era!

**C. L.:** Si increíble. Aunque él no utiliza vibrato posiblemente sea lo más cercano que se pueda parecer a Mühlfeld.

**C. S.:** Él lo escuchó, de todas formas.

**C. L.:** Ese nivel de libertad. Estoy seguro que si escucháramos a Mühlfeld ahora sería muy muy libre.

**C. S.:** Y, en efecto, las críticas de los conciertos que Draper ofrecía en aquel momento decían que eran impresionantes. Así que a la gente le gustaba.

**C. L.:** Sí, les gustaba. No estaban acostumbrados a escuchar a clarinetistas. Vivían en el mundo de los violinistas y pianistas.

**C. S.:** Y hablando de generaciones, acerca de los artículos que él escribió, creo que él expresa una visión muy avanzada del momento, un poco como sería en el futuro.

**C. L.:** Sí, creo que es así. Sí porque el clarinete seguía sin ser un instrumento solista. Esa era la cosa.

**C. S.:** Creo que él sentía las posibilidades del futuro e intentaba hacer eso en su momento.

**C. L.:** Cuando yo era niño, y las grabaciones de EMI que salieron, en aquel tiempo era Gervase de Peyer y Jack Brymer en vez de Thurston. Era un gran acontecimiento. Si De Peyer sacaba el *Quinteto* de Brahms, salías inmediatamente a comprarlo. No era la época donde podías encontrar muchísima música y los niños se compraban Buffet y tocaban la *Sonata* de Poulenc. No era esa época.

Y claro en los tiempos de Thurston, sería incluso más claro, si eras uno de estos grandes instrumentistas de viento como Goossens (del RCM), esto era muy influyente para la gente.

En el momento que Brahms escribió las sonatas, el clarinete no tenía mucho futuro como instrumento solista. Y Thurston se benefició de eso también. Y como a los músicos, Brahms influyó a los compositores, también.

Creo que nos hemos acercado más a la notación, siendo más fieles a la partitura. Lo mismo ocurre con la interpretación histórica.

**C. S.:** Es gracioso, Stanford escuchó también a Mühlfeld y escribió su *Concierto* para él y este no lo interpretó. Y se enfadó mucho. Y posteriormente muchos de sus alumnos escribieron para Thurston o pensando en Thurston. Por lo que fue muy influyente con respecto a la música para clarinete a través de Mühlfeld y Brahms.

**C. L.:** Totalmente cierto. Brahms contribuyó muchísimo en Inglaterra y en el clarinete particularmente.

[...]

**C. S.:** He estado mirando los métodos de clarinete de Lazarus, y otros, y Charles Draper no escribió ninguno, solo transcribió el Klosé en 1907, creo. Y tengo una duda con el método de Lazarus. ¿Fue su método propio o una transcripción de los métodos de Müller, Berr y Neermann?

**C. L.:** Bueno él los tomó en consideración. La gente no tenía muy en cuenta los derechos de autores en aquellos tiempos. Muchos de esos tratados fueron copias de copias volviendo al siglo XVIII.

[...]

Bueno, también muchas cosas están con las editoriales para poder venderlas.

Lazarus, recomendó el sistema Boehm pero continuó tocando con el sistema Simple. Otras cosas que hizo Draper fue establecer el sistema Boehm durante su enseñanza. Mucha gente, un poco más mayor que yo comenzó a tocar con el sistema Simple de clarinetes.

**C. S.:** Yo he leído que los hermanos Gómez fueron los que introdujeron el sistema Boehm, pero Lazarus escribió su método casi al mismo tiempo que ellos llegaron. Él sabía sobre este sistema.

**C. L.:** Él no tocó este sistema. Se dice que él recomendaba a la gente tocar el sistema Boehm.

**C. S.:** Probablemente, los Gómez establecieron el sistema pero no lo introdujeron.

**C. L.:** Si, posiblemente lo establecieron en la orquesta. No sé si Gómez impartía clases cuando estaba en la LSO. Si enseñó en alguno de los conservatorios no lo sé. ¡A lo mejor enseñó aquí!

**C. S.:** Yo he leído una carta de Francisco donde dice que él le enseñó a Draper en el durante su estancia en el RCM, pero es muy extraño. No sé si hizo eso.

**C. L.:** Posiblemente. Nosotros nunca hablamos de los Gómez como uno de los nuestros. Pero quizás.

[...]

**C. L.:** Es interesante. Los pianistas siempre enseñan de esta forma. Alguien importante enseña a uno, este a otro y así sucesivamente. De esta forma, creo que los buenos profesores y creo que Thurston era uno de ellos, pasaba esto. Sus alumnos son diferentes entre ellos. Pero tiene que haber una línea. Y si vemos lo que ocurrió con el

vibrato que Thea no le gustaba para nada y a Gervase de Peyer sí, y los dos son alumnos de Thurston.

¿Has escuchado la grabación de Thurston tocando la Obertura de Handel? Yo tengo el disco 78, con Dennis Brain. Ellos tocan con clarinetes en si bemol, creo [...]

**C. S.:** No he escuchado esa. [...]

Ayer fui a Edimburgo para ver sus clarinetes. Yo me sorprendí mucho, porque uno de ellos tenía una boquilla de metal. Y no creo que él tocara con una boquilla con esas características.

**C. L.:** No lo creo.

**C. S.:** Creo que esos clarinetes fueron donados por Keith Puddy. Y probablemente él dejó la boquilla puesta.

**C. L.:** ¿Has hablado con Keith?

**C. S.:** No, no lo he hecho.

**C. L.:** No sé la respuesta a eso. No tengo ni idea dónde están todos los instrumentos de Thea.

[...]

**C. S.:** Todos están en Edimburgo. Yo he visto cinco. Dos de ellos están en el museo de instrumentos y tres de ellos en la parte de investigación de la Universidad.

**C. L.:** Pero eso son los '1010', pero ¿qué pasa con los Buffet y los Selmer?

**C. S.:** No lo sé.

[...]

**¿Por qué cree que eran especiales en el momento?**

**C. L.:** ¿Te refieres a los '1010'?

**C. S.:** Sí, los '1010'.

**C. L.:** Bueno, yo creo que en las manos apropiadas podían cantar con un sonido abierto. Creo que eran muy expresivos. Por ejemplo ¿qué relación hay entre los instrumentos de Thurston y los que vas se compran en una tienda? Es interesante. Y creo que en B&H lo retocaron mucho para hacerlos funcionar. Si cogías uno, encontrabas que estaba muy desafinado. Pero la gente se acostumbró a ello. Pero esos instrumentos de cilindro ancho eran muy difíciles de controlar, y solo los grandes sabían controlarlos y a los demás les costaba mucho trabajo. Creo que cuando todo el mundo se cambió a Buffet, lo encontraron mucho más fácil y no hacía falta afinar el clarinete cada cinco minutos en la *Sonata en mi bemol* de Brahms.

**C. S.:** Creo que esto es todo.

Muchas gracias

[...]

**Anexo II: Fotografías, programas de mano y recortes de prensa (soporte informático USB)**

**Anexo III: Correspondencia personal (soporte informático USB)**

**Anexo IV: Audio y vídeo de las entrevistas (soporte informático USB)**