

EL CLARINETE EN EL SIGLO XX.

• INTRODUCCIÓN.

A finales del siglo XIX, el Clarinete había logrado una gran reputación entre los compositores, dejando atrás una época en la cual el Clarinete apenas adquirió la relevancia que merecía, ya fuese por los problemas técnicos y constructivos como por sus defectos de afinación que hacían del Clarinete un instrumento casi impracticable para los intérpretes.

Las modificaciones que sufrió nuestro instrumento a partir de 1800 abrieron un nuevo campo interpretativo a los compositores Románticos. Con la aparición del Sistema Müller en 1817 (el llamado Clarinete de 13 llaves) y el Sistema Böehm diseñado por el constructor Auguste Buffet, las incómodas posiciones horquilladas del Clarinete Clásico prácticamente desaparecieron, dando al instrumento mayor virtuosismo y una afinación correcta.

Con este renacer del instrumento en el siglo XIX, y la merecida reputación adquirida, se inicia un nuevo despegue del instrumento. El Clarinete era ya un sonido familiar en toda Europa y, en la banda militar, fue utilizado desde Egipto hasta Japón. El siglo XX comienza a ver el retorno de la forma de concierto como forma popular, y el resurgimiento del solista de viento. También la música de cámara recupera al Clarinete; desde el *Quinteto de Viento* de Brahms, los compositores fueron evolucionando en el tratamiento del instrumento en los grupos de cámara, hasta ver que el Clarinete responde a las necesidades compositivas alejadas ya del Romanticismo y Post-romanticismo.

En el siglo XX, los compositores desarrollaron una serie de investigaciones para extender la técnica de los instrumentos tradicionales mediante intérpretes que encargaron nueva música. Esto se produjo a causa del descubrimiento de la libertad del lenguaje musical. Los compositores a principio de siglo forzaron el cromatismo dentro de los límites de la tonalidad. Schönberg y sus alumnos fueron un paso más allá al romper con la tonalidad, fundar un estilo atonal libre e introducir la teoría del dodecafonismo: un sistema para organizar y controlar la atonalidad libre. Los compositores posteriores a la Segunda Guerra Mundial recogieron la obra de la Escuela de Viena, así como la libertad de altura y ritmo ofrecida por la atonalidad, llegando a una reconsideración de los sonidos individuales en sí mismos. Todo esto dio lugar al Serialismo: una organización de los sonidos por alturas, ritmo y dinámicas por series. Este sistema resultó ser demasiado restrictivo, pero dejó atrás un enorme repertorio de sonidos y materiales, y abrió aún más las puertas a diferentes maneras de organizar el material, desde la música aleatoria de John Cage hasta los grandes diseños de las formas actuales de Stockhausen.

La aparición de la música Electroacústica en la década de los 50 buscaba mayores recursos expresivos, hasta llegar a nuestros días, con la música experimental y por ordenador: New Age, piezas Multimedia, Indeterminación...

También en este siglo aparecen contemporáneos tradicionalistas y conservadores, que aunque no encajan con la mentalidad Modernista de principios de siglo, son compositores imprescindibles del repertorio contemporáneo: el Grupo de los Seis, los compositores americanos de la década dorada de los 20, los nacionalistas, los sinfonistas...

Por último, los compositores que abandonaron la música occidental para adentrarse en los terrenos musicales orientales y étnicos: música africana, judía, árabe, hindú, japonesa, china,... e incluso música del folklore americano como puede ser el Blues y el Jazz por citar algunos ejemplos.

En la historia de la música contemporánea el salto cualitativo que tuvo lugar hacia 1910 reflejó también el

cambio de un estado general de conciencia.

La Nueva Música se diferencia de la tradicional clásico-romántica por la relación esencialmente distinta que existe entre las partes y el todo. En obras significativas de la música avanzada es efectivamente problemático determinar qué es una parte o sección o cuándo puede hablarse de una tonalidad concebida como tal.

En la tonalidad libre se puede constatar ya la tendencia a considerar los sonidos como hechos relativamente aislados, mientras que en el serialismo, se impone el deseo de llegar a una totalización de las distintas categorías musicales. Dichas categorías son:

- No hay un material musical específico; todo lo que suena y también lo que no suena (determinadas formas de grafía musical, silencios) puede ser música.
- No existe ya una sintaxis musical. Procedimientos como permutaciones, repeticiones mecánicas o también la variación de desarrollo no apuntan a una división en frases o periodos ni tampoco a finales de tipo cadencial conclusivo.
- No hay tipos de formas preestablecidas. El compositor no puede contar con que el oyente disponga a priori de unos modelos previsibles. No es posible volver a la forma musical cerrada.
- La métrica y el tempo no funcionan ya como elementos unitarios. Es posible, en cambio, el empleo de varios estratos temporales simultáneos y existen tantos modos de configuración del tiempo como hechos musicales a los que corresponden. Tampoco existen géneros musicales definidos y que se vean representados por obras concretas.

En la música avanzada, la relación texto-contexto no se muestra solamente en lo puramente musical sino que se extiende a sus aspectos sociológicos y políticos. Las implicaciones políticas de lo estético tienen lugar como consecuencia de la manera en que está constituida la obra musical en sí misma y no – como sucedió sobre todo en los años sesenta – como resultado de la utilización de textos políticos, grabaciones y programas.

Las características del material musical que se perfilaron en torno a 1910 han sido interpretadas de maneras distintas por compositores y teóricos y serán sin duda objeto de nuevas interpretaciones, pero sus repercusiones en la historia de la NUEVA MÚSICA son irreversibles y no pueden ser borradas.

• PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.

2.1. – Introducción.

En los comienzos de siglo, Europa sufre un cambio de mentalidad por los acontecimientos históricos acaecidos a finales del siglo XIX. La Revolución Industrial conduce al Modernismo, y ello desemboca en los experimentos artísticos y las nuevas vanguardias. Ya a finales de siglo XIX, un compositor nos da un avance sobre esta revolución musical: el francés Maurice Ravel, que nos presenta en su *Bolero* la técnica de la orquesta contemporánea y antecedente de la música Impresionista.

Las corrientes y vanguardias más importantes en el terreno musical de este primer periodo del siglo XX en Europa son:

- IMPRESIONISMO. Maurice Ravel y Claude Debussy.
- POST-IMPRESIONISMO. Satie y el Grupo de los Seis.
- EXPRESIONISMO. Alban Berg.
- ATONALISMO. Arnold Shoenberg y Anton Webern.
- SURREALISMO. PERCUSIÓN Y RUIDO. Edgar Varese

Aparte de distintas vanguardias, aparecen nuevas escuelas de clarinete basadas en las tradicionales escuelas francesas y alemanas, y que se ven influenciadas por las nuevas músicas. Las escuelas de clarinete más

destacadas son: escuela inglesa, con clarinetistas con sonoridades de las dos escuelas tradicionales, pero con la característica de vibrar el sonido constantemente; escuela rusa, que al igual que la inglesa no tiene un timbre definido, pero muy sinfónica y experimental; y la escuela española, influenciada por la francesa y con una tradición de clarinete bandístico más que orquestal.

Los planteamientos musicales radicalmente nuevos hicieron que el concierto sinfónico con solista resultara irrelevante para muchos compositores, aunque hubo solistas específicos—generalmente pianistas y violinistas; clarinetistas en menor medida—que continuaron inspirando a compositores como Shoenberg, Berg, Webern, Hindemith, Bartók, o el ruso Stravinsky. No obstante, cada una de las piezas era considerada como un problema individual de forma, a menudo afectada por estudios de estilos del pasado por parte del compositor, pero a la vez también determinada por ellos mismos. El renovado gusto por los sonidos claros y el contraste y las texturas contrapuntísticas, dio origen a un renovado interés por el viejo concierto grosso. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en el *Concierto de Ébano* de Stravinsky. Mientras tanto, algunos compositores de estilo neorromántico o neoclásico continuaron sacando partido de las formas tradicionales de componer conciertos, entre los cuales encontramos nombres destacados como William Walton, Serguéi Prokófiev o Dmitri Shostakóvich.

En EE.UU. la primera mitad de siglo presenta una tradición indígena en la música culta. El jazz y la música negra son material común en las composiciones, y el music hall es un claro exponente de la mentalidad musical americana. Más tarde sufrirá un cambio drástico con John Cage y su piano preparado, música de clara raíz étnica.

2.2. – Obras para Clarinete.

El discípulo de Ravel, Claude Debussy, compuso a principios de siglo una *Rapsodia* para clarinete y orquesta, marcando las pautas del Impresionismo y comenzando así la el periodo de más vanguardias en un solo siglo.

Francis Poulenc compone la *Sonata para Clarinete y Piano* (1918) y muestra un estilo post-impressionista. Desde el punto de vista cronológico, Poulenc es contemporáneo de grandes revoluciones vanguardistas. Perteneció al Grupo de los Seis, junto a Auric, Durey, Honegger, Milhaud y Tailleferre. El padre de dicho grupo fue Eric Satie. La obra de Poulenc está teñida de un humor irónico y provocativo, pero también llena de matices que no hacen más que reflejar el espíritu humano, profundo y lírico. Otras sonatas son la *Sonata para dos Clarinetes* y la *Sonata para Clarinete y Fagot*, con gran contenido musical y entretenimiento.

Arthur Honegger compone en 1920 la *Sonatine*, pieza animada e interesante con un final jazzístico que funciona muy bien. Su *Rapsodie* para flautas, clarinetes y piano es en cambio una obra muy melancólica.

Darius Milhaud (1927) y su *Sonatine* presenta ritmos peculiares e ingeniosos, así como su posterior *Duo Concertante*. Su *Suite* para clarinete, violín y piano tiene rasgos similares. Aunque técnicamente son obras más exigentes que las de Honegger, son agradables de tocar.

Entre los solos de Concurso del Conservatorio de París, encontramos el de Henry Tomasi, con un *Concertino*. Tomasi también compuso obras más pequeñas para clarinete y piano. Saint-Saëns en su vejez (1921) compuso la *Sonata para Clarinete* Opus 167, que dedicó a su amigo Auguste Périet.

El *Quatuor pour la Fin du Temps* de Olivier Messiaen, que compuso en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, está considerado un clásico y, a pesar de las numerosas dificultades, es una obra indispensable en el repertorio clarinetístico.

Los compositores **italianos** se concentraron principalmente en obras vocales, a excepción de Ferruccio Busoni, quien escribió un inusual y brillante *Concertino* en 1918 y una dulce *Elégie* en 1920 para clarinete y piano. Otros compositores italianos de esta época son Scontrino con su *Boceto* para clarinete y piano; y Alfred

Casella con un *Cuarteto* caracterizado por secas disonancias diatónicas y líneas claras.

Entre las obras **inglesas**, la *Sonata* de Arnold Bax es la más conocida de este periodo. Además son dignas de mención la *Fantasy Sonata* de John Ireland, que muestra un estilo influenciado por Brahms y por el impresionismo francés, junto su inspiración proveniente de las Islas Normandas o de las tierras de Sussex; y las sonatas de Donald Tovey y York Bowen. La *Sonata* para clarinete y piano de Herbert Howells es una obra excelente, llena de intensidad. Las *Pocket-Sized Sonates n.1 y 2* de Alec Templeton son menores, pero populares. Las dos tienen influencias del jazz, sin bien la primera es tal vez la más atractiva. Las obras de Gordon Jacob con clarinete están bien construidas, son imaginativas y satisfacen a intérpretes y público; entre ellas hay una sonatina, un trío, y obras para conjuntos mayores.

El concierto Opus 31 de Gerald Finzi es una obra mediatubunda, mientras que sus *Five Bagatelles* para clarinete y piano están entre las más conocidas del repertorio inglés para este conjunto; otras obras interesantes son las *Four Pieces* de Howard Ferguson.

El **danés** Carl Nielsen compuso en 1928 el *Concierto para clarinete y orquesta*. Es un clásico del siglo XX: brillante, ingenioso y difícil, con momentos de gran belleza. Su música refleja una gran preocupación por el contrapunto y el cromatismo, que combina con armonías no cromáticas en los puntos álgidos, y la tonalidad progresiva, ya utilizada por Gustav Mahler en el siglo XIX. También compuso anteriormente su *Quinteto de viento*.

Otros compositores daneses que favorecieron el clarinete durante la primera mitad de siglo fueron Hermann Koppel con un concierto, variaciones para clarinete y piano, e incluyó el instrumento en su *Sexteto* Opus 36; Finn Hoffding, cuyo *Dialoger* para oboe y clarinete es una obra muy didáctica; Fleming Weis, con un *Concertino* para clarinete y cuerda y una *Sonata* para clarinete; y Vagn Holmboe alumno de Hoffding y el compositor danés más importante después de Nielsen, cuyo *Concertino de Cámara n°3* Opus 21 está instrumentado para clarinete, dos trompetas, dos trompas y cuerda. Vagn Holmboe también escribió una *Serenata* Opus 3 para clarinete con cuarteto de pianos y el *Rapsodisk Interludium* Opus 8 para clarinete, violín y piano.

En **Bélgica y Holanda** el clarinete ha permanecido como el favorito, usado por su color y flexibilidad en grandes grupos instrumentales. Las obras del holandés Jan Ingenhoven durante la Primera Guerra Mundial y la década siguiente incluyen una sonata para clarinete y *Sonatine* para clarinete y violín. Se escribieron conciertos interesantes por parte de los belgas Joseph Jongen y Georges Loque (*Idoles*, Opus 41).

Al otro lado de los Alpes, el **suizo** Edwar Staempfli escribió un *Concertino* para clarinete y cuerdas, así como obras para quinteto de viento; y Paul Müller-Zurich compuso una *Petite Sonate* Opus 37. El Quinteto (1944) para clarinete, fagot, violín, violonchelo y piano de Constantin Regamey y las obras del ruso de nacimiento Wladimir Vogel son dignas de interés. No obstante, la obra más conocida del repertorio suizo es el *Capriccio* para clarinete solo de Heinrich Sutermeister.

La Sonata de Paul Juon es breve pero de gran calidad. Siegfried Karg-Elert compuso tres sonatas, una de las cuales es para clarinete solo. Vicktor Ullmann, así como Alois Hába en la antigua **Checoslovaquia**, compuso obras con microtonales que incluyen *Phantasy* (1943), *Suite* (1944) y una Sonata (1952) La Sonata (1939) de Paul Hindemith es una obra de gran dificultad musical interpretativa. Su Concierto (1947) y sus cuartetos y dúos son interesantes desde el punto de vista rítmico sobre todo.

El cuarteto de Heinrich Kaminski para clarinete, violín, violonchelo y piano muestra rasgos brahmsianos, y carece de la austeridad patente en sus últimas obras. Los quintetos para clarinete fueron compuestos por Franz Schmidt (en 1932 y en 1938, respectivamente), siendo obras del repertorio de cámara importantes.

El Duett-Concertino para clarinete y fagot de Richard Strauss es típicamente contrapuntístico. Ernst Krenek

compuso las *Marches* Opus 44 y la *Intrada for Winds* Opus 51-A a mitad de los años 20, cuando trabajaba en los teatros de ópera de Kassel y Wiesbaden. Su *Serenata* Opus 4 para clarinete y trío de cuerda es menos disonante, pero su estilo es muy individual y sutil.

Alfred Uhl, alumno de Franz Schimdt escribió numerosas obras para clarinete. Difíciles, normalmente exuberantes, cuentan con una con una *Konzertante Sinfonie* (1943) con orquesta y *Kleines Concert* (1937) para clarinete, viola y piano, así como un *Divertimento* (1942) para tres clarinetes y clarinete bajo, y algunos estudios extremadamente valiosos.

En **Hungría**, Albert Siklós compuso el cuarteto *Miguelangel* para clarinete, trompa, fagot y piano; La Sonata Opus 5 de Hans Kornaut, quien escribió un Quinteto y un Noneto. Los *Contrastes* de Béla Bartók para clarinete, violín y piano fueron pensados originalmente como un doble concierto para clarinete y violín. Pero nunca fue orquestado, y sería difícil predecir si ello hubiera mejorado la intensidad de la obra.

La *Sonatina* para clarinete y piano del compositor **polaco** Antón Szalowski es una obra brillante y de pasajes densos pero fáciles de escuchar. Su dúo para flauta y clarinete es igualmente grácil. Casimires Sikorski y Michal Pisisat compusieron conciertos para nuestro instrumento.

Cronológicamente, Leos Janáček pertenece casi totalmente al siglo XIX; pero, musicalmente, es más del siglo XX y sus obras más importantes son de las dos primeras décadas. El sexteto *Mladi* para quinteto de viento con la incorporación de clarinete bajo es una obra capital; *Rikadla* (canciones infantiles) fue escrita originalmente para voces femeninas con acompañamiento de clarinete y piano, pero más tarde las amplió con más canciones e instrumentos.

Los **rusos** Miroslav Krejčí, Rudolf Kubin y Václav Vackár escribieron conciertos; Dalibor Vackár; hijo del anterior, compuso un *Scherzo e Cantabile* para clarinete y piano; también un cuarteto para trío de cañas y piano.

Alois Hába es probablemente el más conocido por sus obras experimentales, y su Sonata para clarinete en cuartos de tono y piano. Otras sonatas interesantes fueron compuestas por Jaromir Weinberger (Sonatina), Víctor Kalabis e Isa Krejci, quien escribió un quinteto para clarinete y varios tríos. Jaroslav Jezek compuso un cuarteto para la original formación de una flauta, dos clarinetes y tuba.

Stravinsky escribió la *Historia de un Soldado* (1918) para septeto, difícil pero efectiva. Después compuso las *Tres Piezas* para clarinete solo (1919) La última de estas piezas muestra una influencia de la música popular de la época y del jazz. Entre otras de sus composiciones, las *Berceuses du Chat* (1917) y *Elegy for J.F.K.* (1964) son para trío de clarinetes y voz. También es importante el *Concierto de Ébano* (1945), dedicado a Woody Herman.

Nicolai Berezowsky y Vladimir Kryukov compusieron tres conciertos (el primero dedicado a Louis Cahuzac) El trío para clarinete, violín y piano de Aram Kachaturian tiene un toque oriental y exótico. La *Obertura sobre temas hebreos* de Sergi Prokoviev para clarinete, cuarteto de cuerda y piano tiene, de un modo parecido, una parte florida para el clarinete.

Aram Jachaturian compuso un *Trío para clarinete, violín y piano* (1932) donde demuestra su potencia lírica, un hábil empleo de las disonancias, el uso de técnicas tradicionales y la influencia de la música popular de Armenia. Fue uno de los autores que, junto con Prokófiev y Shostakóvich, sufrieron la censura del gobierno soviético, al ser tachada su música de formalista, es decir, que no reflejaba el optimismo y la simplicidad exigidos por la ideología del realismo socialista.

En **Grecia** y en el resto de países del **Mediterráneo oriental**, el clarinete es más un instrumento folclórico que de concierto. Algunos compositores que contribuyeron al repertorio: el griego Manolis Kalomiris

(canciones), los yugoslavos Slavco Osterc (una Sonatina para dos clarinetes), Lucijan Marija Skerjanc (un concierto para clarinete, cuerda, percusión y arpa) y Josip Slavenski, y los búlgaros Konstantin Iliev y Simeon Pironkov (quintetos y tríos).

En los **EEUU** aparece una de las primeras obras que combinan el estilo clásico y el jazz: *Rhapsody in blue* (1924) de George Gershwin cuyo glissando inicial del clarinete muestra un elemento típico de la música popular americana. Este concierto fue dedicado al clarinetista de jazz Benny Goodman.

La escuela americana está influenciada por Francia, Italia y Alemania. El estilo americano es variado por la gran cantidad de escuelas clarinetísticas, que en su mayoría adoptan en esencia el sistema francés. Aaron Copland es el autor más representativo de la primera etapa de siglo en los EEUU. El objetivo principal que como artista se planteó siempre fue el de llegar a crear un estilo genuinamente americano en el plano de la música seria o de concierto. Generacionalmente perteneció a aquel grupo de compositores de carrera emergente hacia el final de la Primera Guerra Mundial—Roy Harris, Virgil Thomson, Marc Blitzstein— a quienes unen una serie de rasgos comunes:

Todos buscaron una formación europea para entrar en contacto con la música contemporánea de Europa; reciben influencias de Ravel, Debussy y, sobre todo, del Grupo de los Seis a través de las enseñanzas de la compositora francesa Nadia Boulanger y de Ricardo Viñes.

Pretendían un estilo americano no basado únicamente en la música popular; querían un estilo propio con sus ritmos y acentos americanos, es decir, que representase a su país natal.

Influyeron mucho en ellos los renovadores del ballet: Stravinsky, Diaghilev e Isadora Duncan. Esto lo fundían con los elementos autóctonos americanos.

El Concierto (1949) de Aaron Copland para clarinete, arpa, piano y cuerda es el más famoso. La primera parte es lírica; la segunda, a partir de la cadencia, jazzística. Fue un encargo del gran Benny Goodman, de ahí la cantidad de efectos sonoros jazzísticos logrando el mestizaje musical perseguido. Sorprende la explotación del registro agudo del instrumento y el glissando final que demuestra el virtuosismo brillante del clarinete estadounidense.

Las sonatas fueron escritas por, entre otros, Leo Sowerby, Bernard Heiden, el musicólogo Burnet Corwin Tuthill que escribió también un *Concierto* y un *Intermezzo* para tres clarinetes y el director y compositor Leonard Bernstein con su *Sonata para clarinete y piano*, el *Prelude, Fuge and Riffs* (1949) que fue para el clarinetista Woody Herman.

Los *Hillandale Waltzes* para clarinete y piano del pianista Victor Babin son excelentes piezas del recital clarinetístico. Otros compositores americanos fueron Hunter Jonson, que compuso una serenata para flauta y clarinete, así como el quinteto de viento *Elegy for Hart Crane*; Robert Levine Sanders compuso una *Rhapsody* para flauta, clarinete y fagot; y por último Eliot Carter con su *Pastorale* para clarinete y piano.

En la década de los 30, el clarinetista Benny Goodman creó un nuevo estilo musical denominado Swing. Goodman compuso numerosos temas para clarinete y orquesta de jazz, y desde entonces, después de su presentación en el Carnegie Hall de Nueva York, el jazz como música de concierto se hizo común. Uno de los temas más conocidos es *The Rachel's Dream*, donde el clarinete muestra un gran virtuosismo a la hora de interpretar los glissandos. También destacó en la música swing el compositor y director de jazz Glenn Miller, que en 1937 creó una orquesta de baile, donde sus melodías eran interpretadas por un clarinete y cuatro saxofones. Entre las composiciones, están *Little Brown Jug*, *Sunrise Serenade*, *American Patrol*, *In the Mood*, *Moonlight Serenade*, etc., todas grandes éxitos de la radio estadounidense de los años 40, y piezas que muestran el clarinete americano en todo su apogeo.

En **Sudamérica** destacan el compositor argentino Amadeo Roldán, nacido en París y titulado en Madrid, con su obra *Danza Negra* para voz, dos clarinetes, dos violas y percusión y el también argentino Juan Carlos Paz con una *Sonatina* para clarinete y piano, y sus *Cuatro Piezas* de clarinete. En Brasil, Villalobos compuso el *Chôros Nº 2* para flauta y clarinete, y un trío de cañas de gran técnica. Claudio Santoro escribió piezas para clarinete y variaciones miniatura para clarinete y cuerdas.

3. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

3.1. – Introducción. A partir de los años 50, el clarinete se vio afectado por la evolución del universo sonoro y la ampliación de las técnicas instrumentales; Shoenberg fue el compositor que abrió las puertas y los modernistas más jóvenes (Berio, Nono, Maderna, Ligeti, Xenakis y otros, junto con Boulez y Stockhausen) heredaron y continuaron un lenguaje europeo vanguardista. El Serialismo nace por la búsqueda de nuevas experiencias sonoras. Giacinto Scelsi compuso en 1950 las *Quator Pieces* para veintiséis instrumentistas, siendo el ejemplo claro de música serial. Es una obra basada en una sola nota pero en diferentes alturas e intensidades, y la melodía se establece en los distintos timbres; es una música organizada matemáticamente, sin variación.

Luego le seguirá el Post-serialismo, movimiento experimental encabezado por John Cage y cuyos importantes antecesores fueron Satie y Charles Ives. Se fundamenta en las texturas musicales y en las orquestaciones, y aunque parezca que se compone al azar, tiene una estructura muy organizada en sus parámetros. Ligeti seguirá sus pasos en la década de los 60.

Los movimientos experimentales serán en este periodo incontables, aunque caben señalar la Indeterminación, puntillismo, aleatoriedad, grafismo, música Electrónica, Electroacústica, Minimalismo, música Ambiental, New Age y las nuevas tendencias que aparecerán ya en el siglo XXI pero que serán consideradas generacionalmente del siglo XX. Mención aparte merece la música experimental en España, por lo que le dedico un estudio más completo y detallado.

3.2. – Obras.

Las técnicas instrumentales ampliadas desde los años 50 hasta los 70 fueron el coto de los primeros especialistas. El clarinetista y compositor William O. Smith compuso en la década de los 60 su *Variants* para clarinete solo. Esta obra supuso un cambio de mentalidad en el tratamiento del instrumento, pues es un verdadero catálogo de los nuevos sonidos experimentales, aunque Luciano Berio ya lo hizo en su *Secuencia I* para flauta y sirvió de ejemplo a Smith. Sus *Five Pieces* para clarinete solo son posteriores y muestran a un clarinete capaz de efectuar cualquier tipo de intervalo y efecto. También colaboró con el compositor Luigi Nono en la obra para cuatro voces, cinta y clarinete solo, donde prueban los sonidos multifónicos: *A floresta è jovem e cheja de vida* (1966). Nono siempre ha trabajado junto los intérpretes, pues tienen en sus obras también una parte creativa en la composición de la obra. Hasta su muerte, en 1990, trabajó con un pequeño grupo de músicos italianos, junto al clarinetista Ciro Scarponi. En concierto, tanto las voces como el clarinete y las láminas de cobre intervienen en vivo, superponiéndose y alternándose con las partes grabadas, y las barreras entre música y ruido parecen borrarse; es lo que él llama música pura.

Italia parece haber sido el crisol de la primera experimentación instrumental: el compositor Bruno Bartolozzi hizo el primer intento de sistematizar y asignar notación a los multifónicos, microtonos y trinos de color (con diferentes digitaciones para la misma altura) en *New Sounds for Woodwind* (1967), resultado del trabajo con músicos orquestales de viento en Milán y Florencia.

Las investigaciones en el clarinete fueron continuadas por Giuseppe Garbarino en su excelente *Método para Clarinete*.

Luciano Berio(1925–) fue el fundador del centro de música electrónica Studio di Fonología Musicale de

Milán. En 1958 comenzó a componer una serie de obras para instrumentos solistas bajo el título de *Sequenzas*. Concebidas como pequeños monólogos de duración variable, profundizan en aspectos técnicos específicos, desarrollan un diálogo entre el virtuoso y su instrumento; busca una relación estrecha y particular entre el autor y el intérprete como testimonio de una situación humana, la que refleja la lenta transformación de los instrumentos y sus técnicas a través de los tiempos. La *Sequenza IXa*, para clarinete solo, es obra compleja en sí pero repleta de efectos sonoros como el frullati y los microtonos. Es una obra básica en el repertorio contemporáneo dotado de técnicas experimentales.

El *Concerto* de V. Bucchi consta de cuatro tiempos, destacando una coral de multifónicos en el tercer tiempo que requiere unos conocimientos previos de este recurso sonoro.

El compositor Giacomo Miluccio presenta en su *Rhapsodie* para clarinete solo un estilo muy personal y espiritual, con tintes étnicos y fuera de las vanguardias.

El italiano Giacinto Scelsi componía para el grupo de improvisación Nuova Consonanza en la década de los 60, experimentando otras formas sonoras distintas. Producto de la música de improvisación es *Piccola Suite*, *Quays*, *Pregghiera* o *3 Studi*. Es una colección de piezas para flauta y clarinete, donde el sonido y sus múltiples posibilidades en dúo son el fin compositivo. Son obras virtuosísticas, microtonales, e incluso ascéticas cuando interviene el clarinete bajo. demostración del virtuosismo de los intérpretes con una línea individual, siendo una lucha entre ellos. En total, una obra que explota la técnica de los instrumentos e intérpretes.

EL CLARINETE DEL SIGLO XX EN ESPAÑA.

La llegada del siglo XX sorprende a nuestra vida musical con una serie de problemas que había arrastrado durante el siglo XIX y que están sin resolver a nivel social, aunque a nivel musical, figuras como las de Albéniz o Granados empiecen a irrumpir. Baste recordar la ausencia casi absoluta de una vida sinfónica e incluso camerística a lo largo de toda la Centuria. El compositor de que sólo quería música amable de salón.

En Inglaterra el intérprete Alan Hacker encargó muchas obras de este estilo. Algunas de ellas están entre las mejores: *Hymnos* de Maxwell Davies (1967) para clarinete y piano, *Linoi* para clarinete di bassetto y piano, *Paraphrase* (1969) de Alexander Goehr para clarinete solo y el *Collage* de Bartolozzi, para clarinete solo.

Harrison Birtwistle (1934–) es uno de los compositores más importantes del siglo. Es el fundador de los Pierrot Players, grupo de cámara dedicado a la música contemporánea, donde tocaba el clarinete. Su música nunca ha sido convencional, utiliza estructuras y desarrollos muy particulares, pero de gran dramatismo. Entre sus obras de cámara destacan *Tragoedia* (1965) y *Verses for Ensembles* (1969). Los instrumentos de ébano presentan los sonidos más oscuros y graves que pueden emitir junto a los metales haciendo notas pedales.

En Francia, Pierre Boulez, alumno de Messiaen, compuso una de las obras más importantes para clarinete de los últimos 50 años: *Domaines* (1961) para clarinete solo, estrenado por el clarinetista alemán Hans Deinzer. Poco más tarde Hacker estrenó la versión para conjunto. La forma de la obra muestra el flirteo pasajero de Boulez con las técnicas aleatorias, por brindar la posibilidad de escoger diferentes caminos a través del material y libertad en el orden de las páginas. Esta aparente aleatoriedad está siempre controlada por la estructura unificadora del número seis. Hay seis páginas de solo que en la segunda parte tienen que ser leídas casi al revés a modo de espejo, sumando así seis páginas más. En cada página hay seis fragmentos diferentes de material y dos maneras posibles de leer la página, tanto de arriba abajo, como de lado a lado. El seis está reflejado en las notas mismas: grupos rítmicos de seis, segmentaciones de las doce alturas cromáticas, y subdivisiones y agrupaciones de dinámicas y ritmo. En la versión para conjunto hay seis grupos que van aumentando en intérpretes: el primero consta de un clarinete bajo, otro con dos instrumentos, etc., hasta llegar al último, que consta de un sexteto de cuerda. Cada una de las páginas del solista está relacionada con uno de los grupos, tanto física como espacialmente en el escenario, así como en el material musical. El solista toca una página al lado del grupo asociado que después, toma su material mientras el solista se aleja para escoger a

otro grupo para tocar, y así hasta el final de las seis páginas y hasta que todos los grupos hayan tocado. Luego, en la segunda parte en espejo, los grupos tocan antes, escogidos por el director, y el clarinetista tiene que perseguir al grupo seleccionado. La escritura para clarinete es fantástica, está llena de color y detallada en notación; casi todas las nuevas técnicas están utilizadas con una particular belleza en dinámicas y multifónicos.

El también compositor francés Vinko Globokar compuso *Discours IV* (1974) para tres clarinetistas, donde uno toca con un clarinete con una boquilla en cada extremo del clarinete y una caña de corno inglés en el agujero del pulgar; dos clarinetes bajos sin campana tocados dentro de un tazón lleno de agua, y tres clarinetes contrabajos sin boquillas y tocados con una boquilla de trombón.

Otra de las obras es *Voix Instrumentalisée* (1973) para clarinete bajo sin boquilla, donde el intérprete debe vocalizar a través del clarinete. Las cuatro páginas de la partitura, con doce cortas secciones de material, mezclan la notación gráfica con controles precisos de la altura para las digitaciones, zumbido de labios, y alturas vocales. Tiene secciones de extrema dificultad cuando la vocalización, los glissandos de labio y el movimiento del mecanismo tienen que hacerse al mismo tiempo. Es una pieza con momentos de gran belleza y secciones humorísticas.

En Alemania, el compositor más destacado es Karlheinz Stockhausen; músico experimental, ha pasado por las vanguardias más importantes de Europa desde 1945 hasta nuestros días: serialismo, serialismo integral, puntillismo, música de texturas, aleatoriedad, grafismo, música electrónica, etc. Fue una de las voces más autorizadas de la llamada vanguardia postweberiana, demostrado en sus escritos teóricos y propagandísticos. De sus obras para clarinete, destaca una camerística: las *Doce Melodías del Zodiaco*, integradas en la obra *MUSIC IM BAUCH* (MÚSICA EN EL VIENTRE) para seis percusionistas y cajas de música (1975), que han sido publicadas en partitura especial para instrumento melódico y/o polifónico bajo el nombre de *Tierkreis*. Se puede interpretar como pieza solística por parte de un instrumento melódico o polifónico, o bien como dúo. Son también posibles las versiones para cualquier tipo de conjunto como las publicadas en 1977 para clarinete, trompa, fagot y cuerda o la versión más extensa del *Zodiaco* para música electrónica más trompeta, soprano, clarinete bajo y bajo.

En 1981, aparece una nueva versión de la obra, realizada por Suzanne Stephens y Majella Stockhausen, para clarinete y piano, que fue adquiriendo su forma definitiva a través de una serie de ensayos, llevados a cabo ante el compositor. El orden de los doce signos es idéntico al de los meses del año. Es posible empezar con cualquier signo y continuar en el orden prescrito en la partitura. Para concluir, después de haber tocado los doce, hay que volver a tocar una sección e aquél con el que se haya comenzado. Habrá que elegir la sección que mejor se adecue a la función de cierre que se requiere para un final.

Además de la música escrita y recogida en la partitura, la obra comprende también una serie de instrucciones escénicas para el clarinetista, es decir, una coreografía para cada signo especificada en el texto musical. Estas instrucciones se pueden hacer al pie de la letra, o bien se pueden variar o complementar con aportaciones nuevas del intérprete; en definitiva, la interpretación adquiere un carácter personal al ser los ejecutantes los que dan forma a la obra gracias a la libertad dada por el compositor.

El compositor húngaro György Ligeti (1923–) es el compositor electroacústico más importante, junto a Stockhausen. Formado en la escuela de Kodály, su estilo irrumpe en la década de los sesenta, en medio de una vanguardia internacional consagrada a continuar la herencia puntillística de Webern. En Ligeti, los ejes fundamentales son la densidad, el timbre y el tiempo en su globalidad. Pero él ya pasó las vanguardias, que se reflejan en su obra juvenil: *Seis Bagatelas para Quinteto de Viento* (1953). En cambio, sus *Diez Piezas para Quinteto* (1968) muestran un postmodernismo rico en acordes tonales y disonancias nuevas. En definitiva, es un compositor que ha ido adaptando su estilo a los tiempos, y que después de su etapa electrónica, ha pasado por el minimalismo americano, músicas africanas, nuevos experimentos...

El compositor nórdico John Harbison (1938–) compuso en 1978 el *Quintet for Winds*, una composición muy virtuosa, llegando a rozar el límite técnico de los instrumentos, sobre todo el clarinete. La *Intrada*, primer tiempo de la obra, es una serie de unísonos. El *Scherzo* es una lucha virtuosística individual en intervalos de tercera mayor y semitono. La frontera de las capacidades técnicas es el *Finale*, tiempo último de marcha y de grandes habilidades con el instrumento.

4. EL CLARINETE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA.

La llegada del siglo XX sorprende a nuestra vida musical con una serie de problemas que había arrastrado durante el siglo anterior y que están sin resolver a nivel social, aunque a nivel musical, figuras como las de Albéniz o Granados empiecen a romper. Basta recordar la ausencia casi absoluta de una vida sinfónica e incluso camerística a lo largo de toda la centuria. Y el compositor español, acorralado por una burguesía que sólo quería música amable de salón y zarzuela.

La reacción de las Sociedades Filarmónicas amplía el panorama musical, familiarizando al público con música de cámara del siglo XIX y con obras nuevas españolas. Las orquestas dieron a conocer el repertorio clásico, romántico y moderno, aparte de los nuevos compositores españoles. Durante la Primera Guerra Mundial, España acababa de conocer a Beethoven y a los autores impresionistas Ravel y Debussy, estilos que influyeron en los compositores nacionalistas españoles, cambiando el panorama musical español y aceptando más fácilmente los nuevos estilos.

Manuel de Falla es el más grande de los compositores españoles del siglo XX; acuño el folclore español, puso música a canciones populares, logró introducir el impresionismo,... pero muchas de sus obras neoclásicas, abstractas y concentradas no fueron asimiladas hasta casi nuestros días.

Pero el gran desarrollo de la música en España ocurre en la segunda mitad de siglo, donde los contemporáneos abren nuevos caminos musicales. La llamada Generación del 51 tuvo que asumir el papel histórico de apertura para la vida musical española, introduciendo vanguardias olvidadas, como la del 27, por ejemplo. Son los llamados Progresistas: una generación maura y actual, que lograron la renovación profunda del lenguaje musical español.

Juan Hidalgo(1927–) funda la ZAJ, institución o movimiento dedicado a la experiencia artística; junta las últimas consecuencias de Stravinsky y Bártok, el atonalismo expresionista, el dodecafonismo, el serialismo integral, las formas abiertas y aleatorias, el grafismo y la técnica electroacústica; es decir, recuperar el tiempo perdido.

ZAJ es una vanguardia que logra un revulsivo artístico y el rechazo de un público sorprendido. El italiano Walter Marchetti ayudó en los comienzos de este movimiento. Luego lo seguirían los de la Generación del 51.

El compositor de sumo interés entre los de la Generación del 51 es, sin duda, Carmelo Bernaola(1929–). Durante muchos años fue clarinetista de la Banda Municipal de Madrid, y conocedor de los avances musicales de Italia, al residir una temporada desde 1959 hasta 1962 con Goffredo Petrassi. Luego amplió sus estudios en otros centros de vanguardia europea. Sus obras más importantes son *Oda fur Marisa*(1970) para clarinete, trompa y orquesta de cámara; *Argia ezta Ikusten*(1973) para clarinete, vibráfono y percusión; *Superposiciones Variables*(1974) para clarinete y dos magnetófonos; *Achode*(1977) y *Que Familia* para quinteto de clarinetes; y *Solo de Clarinete*(1995) dedicada al eminente clarinetista Guy Deplus.

Ramón Barce(1928–) es el capitán del grupo Nueva Música y participante de la fundación ZAJ. Presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, creada en 1976, y traductor de las obras de Shoenberg, compuso el estudio tímbrico para clarinete y piano *Siala*(1964), obra visual gráfica de vanguardia ZAJ.

El tarraconense Riudoms Joan Guinjoan(1931) es el fundador del Diabolus in Música, agrupación de música

contemporánea con una gran labor pedagógica y divulgativa. Sus *Tres Piezas*(1969) para clarinete solo cita elementos aleatorios, creativos y con rasgos de humor. En música de cámara destaca sus *Tres Movimientos*(1965) para piano, clarinete y percusión.

Claudio Prieto(1934) presenta una obra abstracta y constructiva en la que el serialismo integral evoluciona a formas propias, sin modas estéticas. En *El Juego de la Música*(1971) para quinteto de viento muestra las influencias del maestro Petrassi. Luego investiga el color instrumental en un interesante concepto formal para la coordinación de dos solistas: *Reflejos*(1973) para clarinete y cinta magnética, donde busca las posibilidades de diálogo en el mundo tímbrico.

Agustín González Acilu(1929) estudió en Italia, Francia y Alemania. En sus obras intenta unir las experiencias vocales fonéticas. En *Clarinete-Concepto*(1976) investiga sobre la materia sonora; su música tiene un talante investigativo y experimental, sobre todo en el campo de las búsquedas fonéticas.

Hay también una gran cantidad de músicos que practican lenguajes más moderados, sin ceñirse a vanguardia alguna. No son conservadores, sino que tienen una línea evolutiva; los rasgos de este grupo son:

- Visión tradicionalista.
- Persistencia neoclásica.
- Seguidores del realismo soviético de Shostakovich.
- Influencias de Stravinsky, Bartók y Manuel de Falla.

Estos compositores intentan ampliar el campo del sistema tonal, un politonalismo de contrapunto disonante o la armonía de cuartas; es decir, una música en el límite de lo tonal, aunque a veces desemboque en atonalismo y dodecafonismo. El autor más importante es Manuel Castillo(1930), profesor de piano y composición en el Conservatorio de Sevilla que lleva su nombre, dedicado ahora solo a su labor compositiva. Su música de cámara para clarinete nos muestra un *Divertimento* para trío de viento y un *Quinteto* de viento(1955). Para clarinete y orquesta compuso *Orippo*(1991).

Ángel Arteaga compuso en 1978 *Contexto* para cinco clarinetes, obra experimental con una forma autónoma derivada del manejo del material empleado.

Otros compositores de este grupo son:

- Armando Blanquer con su *Quinteto*(1959)
- Rogelio Groba y su *Ignis Coronat Opus*(1973) para quinteto y percusión.
- Jordi Cevelló con el *Capriccio*(1971) para quinteto de viento.
- Luis Blanes con su *Quinteto de Viento N°1*.

Un autor intergeneracional, es decir, que no pertenece a un grupo específico, es Jesús Villa-Rojo. Gran clarinetista, busca la renovación técnica del instrumento. Destacan sus *Tres Piezas sobre Ritmos Desvirtuados*(1966) para quinteto de viento; *Música sobre un Tema*(1968) para sexteto de viento; *Música para Entender Equis Resultados*(1969) para clarinete incorporado al piano, siendo una brillante investigación sobre el empleo no convencional de los instrumentos; *Formas y Fases*(1971) para clarinete y conjunto, donde investiga el sonido y las nuevas grafías. En música orquestal, destaca el *Concierto Grosso I* (1979) para oboe, clarinete, fagot y orquesta de cuerda, donde demuestra un avance en el tratamiento concertante y las nuevas posibilidades orquestales; *Klim*(1977) para conjunto de clarinetes es otro ejemplo.

Importante en la música electroacústica española es Andrés Lewin-Richter(1937), barcelonés que pertenece a los primeros intentos electroacústicos de los autores españoles. Su obra para clarinete es: *Reacciones I*(1979) para clarinete bajo y cinta. Su significación compositiva no es absolutamente marginal, sino que abre un amplio panorama creativo.

Félix Ibarro, formado en Francia con Messiaen, compuso *Clair-Oscuro*(1975) para clarinete y piano, obra de gran colorido y singular fuerza que, a la vez, demuestra un cuidada estructuración de influencia francesa.

Salvador Brotons(1959) compone la *Sonata Opus 46*(1988) para clarinete y piano, obra de incesantes cambios de compás, agitación rítmica y recitativos en los movimientos lentos.

De los compositores jóvenes del panorama español citamos a José Ramón Encinar(1954) con el *Movimiento de Concierto*(1979) para clarinete y orquesta de cámara. Esta obra muestra un rigor estructural muy adecuado al trabajo tímbrico en que se basa su trabajo.

Otro joven compositor es Lorenç Balzac(1953), discípulo de Petrassi. Su obra, *La Negra Lliscosa*(1978) para clarinete y piano muestra una intencionalidad satírica, y un estilo diferente al de sus compañeros intergeneracionales.

La barcelonesa M^a Teresa Pelegrí(1907) aparece como compositora en los años 60; su música es de raíz dodecafónica como demuestra su *Trío para Clarinete, Violín y Piano*(1971)

También es barcelonés Miguel Roger(1954) que practica una música de raíz serial pero desarrollada según sus intenciones compositivas, como demuestra en *Dualitat* para clarinete y piano.

Por otra parte, el madrileño Antonio Agúndez(1952) practica una composición de tipo investigativo en instrumentos. Destaca su obra *Clarinete* para clarinete y piano.

Entre los compositores noveles destacan:

- José Gregorio Herreros(1966) con *Entre Dos*(1999) para clarinete y piano, de lenguaje fluido y libre, entrelaza ideas distintas entre los dos instrumentos.
- Gonzalo Díaz Yerro(1977) con *Recuerdos del Sur* también para clarinete y piano, obra de gran colorido.
- Roberto A. Pineda(1973) con *Homenaje a Poulenc* con tintes impresionistas propios del Grupo de los Seis.

El Clarinete en el Siglo XX

13

11