

El clarinete

El clarinete fue inventado, con toda certeza, por J.C.Denner (1655-1707) en Nuremberg, hacia los primeros años del siglo XVIII. Sin embargo, hay que hacer notar que dada su reputación de recién llegado, ello ocurriera tan solo cuarenta o cincuenta años después de la fecha ahora aceptada para la aparición del oboe. Muchos instrumentos primitivos de, lengüeta combinaban un agujero cilíndrico con una sola lengüeta del tipo de borde de gaita. Sin embargo, el clarinete con su hoja de lengüeta independiente y unida a la boquilla, se al (como el oboe con la de lengüeta doble) la aparición de los instrumentos totalmente controlados por los labios. Esta disposición es posible que fuese uno de los inventos de Denner. También se sabe que perfeccionó otro instrumento cuyo nombre se presta a equívoco: el *chalumeau*. Esta palabra (equivalente de dulzaina) puede significar canuto, gaita o denominar a su cantor. Pese a su pequeño tamaño (unos 20 cm) y a pesar de aparecer solamente en algunas partituras operísticas después de la época de Denner, ha sido siempre destacado por los eruditos por producir sonidos de una altura soportable, y debe de haber tenido, por consiguiente, una talla cilíndrica que le permitiera sonar como un “tubo con regulación”, es decir, que es capaz de producir una nota una octava más baja que lo que sería de esperar de su longitud. Aunque la existencia de estos instrumentos no se descubre antes de la época de Denner, parece probable que el perfeccionamiento de éste, que tenía a siete agujeros y un registro, diera lugar al clarinete. Parece posible que el intento de extender el único registro superior en una o dos notas mediante llaves próximas a la boquilla, revelar por casualidad el principio de la llamada “llave de expresión”, que permite tocar otra escala en la duodécima superior (los armónicos terceros, ya que con el sistema de “tubo de regulación” es imposible obtener octavas o armónicos segundos). Este deja un espacio o “vacío” de 4 notas diatónicas entre la parte superior de la escala de 7 notas más graves y la parte más baja de la más aguda. En los tipos primitivos de clarinete, de los que sobrevive uno fabricado por Denner, este espacio se cubre mediante la extensión de la octava grave hacia arriba con un agujero de dedo (descubierto para sol) y una llave de la' para el primer dedo de la mano izquierda, que con la adición de la “de expresión” (que todavía tiene su doble función en la actualidad) llega al si^b. La escala del segundo registro (las duodécimas) se extendió hacia abajo mediante un agujero para el dedo meñique de la derecha, que produce el do² cuando se ocluye. Dado que el clarinete se usó en un principio para los mismos cometidos que la trompeta natural, la ausencia del si^b becuadro apenas si tenía relevancia, aunque pronto se dispusiera de ella alargando el tubo y añadiendo la llave de si, ya conocida anteriormente, para ampliar el registro más agudo un semitono por abajo: se desconoce la fecha exacta de este perfeccionamiento. Más adelante en el siglo XVIII, se añadieron otras dos llaves do[#] y mi^b (que también dan los duodécimos por abajo), para completar un registro agudo sólo un poco menor que el del oboe; sin embargo, algunas de las digitalizaciones cruzadas del registro bajo denotaban una calidad mediocre.

Las embocaduras de los clarinetes han variado ampliamente en el transcurso del tiempo. En la clásica francesa, los labios se extienden con facilidad por encima de los dientes, para formar una almohadilla entre éstos, la lengüeta y la boquilla. La vibración de la lengüeta se controla mediante la acción ligera de los músculos, cuando la boca se cierra sobre la boquilla. Siempre han existido ligeras variaciones nacionales y de otros tipos, como la antigua técnica militar de colocar los dientes superiores sobre la boquilla, que posteriormente ha sido adoptada por la mayor parte de los buenos intérpretes europeos y norteamericanos. Sin embargo, los primeros clarinetistas tocaban con la lengüeta hacia arriba, a la que controlaba el labio superior. Este estilo sobrevivió en la mayor parte de Italia hasta el siglo actual, y a veces se encuentra todavía en los ejecutantes profesionales de Nápoles. Sin embargo, se cree que fueron los intérpretes alemanes de Mannheim quienes hicieron que Mozart se fijara en el clarinete, compositor cuya genial intuición de sus posibilidades lo elevó al importante papel que ha desempeñado en la orquesta desde entonces. En resumen, las maderas de las tempranas orquestas clásicas poseían un alto grado de eficacia, aunque cada una dentro de una esfera bastante limitada.

Después de los experimentos iniciales con diversas llaves, la mayoría agudas, el clarinete llegó a la

orquesta como un instrumento en DO, dando en su registro superior la misma escala básica que el oboe o la flauta. El clarinete en Sib, de sonido más cálido y con una longitud de unos 7 cm extras, se convirtió, a partir de mediados del siglo XVIII, en el favorito para los conciertos, tanto en su uso orquestal como de banda.

También existían clarinetes en RE y en LA, que tocaban con trompas en RE y en sinfonías con tonalidades de sostenidos. Una de sus consecuencias fue la introducción del sistema de transposición de los instrumentos de metal a los de madera, aunque ya se había empleado ocasionalmente con las flautas de pico. Era un paso lógico, y basta con recordar que la música se escribe para el intérprete y no para el lector de partituras. El ejecutante, en efecto, no transpone; su música se transpone expresamente para que él no tenga que hacerlo. Es su sonido, para ejecutar la escala de DO en el clarinete en LA se tendrá a que usar la misma digitación que para la escala de DO# con el clarinete en Sib. Esto dará a la sensación de transposición, a pesar de que se estarán tocando las mismas notas; contando, además, con varios instrumentos y por consiguiente con diversas series de digitación, esta tarea será excesiva. Sin embargo, con las partes transpuestas el intérprete de oboe puede tocar el corno inglés con la misma digitación para todas las notas escritas; de igual forma, el clarinetista puede tocar cualquier variedad de su instrumento, además del *corno di bassetto* o clarinete bajo; el saxofonista, cualquier saxofón y así sucesivamente. La mayoría de los instrumentos de madera son de transposición, salvo los que “están en DO”, es decir, la flauta, el oboe y los poco corrientes clarinetes y saxofones en DO. El fagot siempre se toca escrito a la verdadera altura del sonido y por consiguiente se considera que está “en DO”, aunque la digitación básica es la de un instrumento “en FA”. El desaparecido *clarinette d'amour*, de pabellón en forma esférica, solía estar en SOL, a veces en LAB o FA.

La fase siguiente de la historia de los instrumentos de madera, que coincide aproximadamente con el período creativo de Beethoven, se destaca por la adaptación uniforme de las llaves, que otorgaron fluidez a todas las tonalidades, aunque al principio no hubiera ningún cambio sustancial en los tipos de llaves usadas. Ello cubrió la demanda de una modulación mucho más libre en la música orquestal y las necesidades de las bandas militares en su “papel concertístico” cada vez mayor, cuando se ocupaban de tocar transcripciones de obras orquestales y selecciones de óperas.

El antiguo tipo de llaves era de láminas de latón con una fuerte almohadilla de piel, y giraban sobre un eje de madera, tapando los agujeros sin bordes. Este cierre no era en absoluto hermético: la piel era porosa, el movimiento de cierre de la llave impreciso y el resorte plano del latón solía accionarse con lentitud. Un aumento del número de este tipo de llaves, en especial en la parte superior del instrumento, implicaba a la fuerza cierto sacrificio del sonido y de la eficacia.

El comienzo del siglo XIX fue el umbral de un período de inventos que no permitía que ninguna excusa tolerase dificultades susceptibles de soluciones técnicas. Dio además lugar, hacia la mitad del siglo, al nacimiento de instrumentos de varias llaves prácticamente idénticos a los de la actualidad, para los que los compositores escribieron pasajes completos en registros extremos, con 6 y hasta 7 notas sostenidas.

Justamente antes de 1800, los “soportes” de metal, hasta entonces apenas usados salvo en las grandes llaves del fagot, empezaron a aparecer en los instrumentos de madera de menores dimensiones. La llave gira sobre un perno resistente, con cabeza de tornillo, que forma parte de un soporte de metal. Este mecanismo fue superado por otro mucho más importante, surgido hacia 1806 y formado por tirantes de metal soldados a una placa atornillada a la madera: una especie de “barril” de metal estirado en frío, soldado con plata a la misma llave que se ajusta con exactitud a los salientes de los tirantes, a través de los cuales se atornilla el pivote de acero duro sobre el que gira. Así las llaves cerraban de manera más exacta, aunque tendían hacia un cierto desfase lateral como consecuencia del uso. Hacia 1840 se modificó el sistema al atornillar los tirantes directamente sobre la madera, lo cual supuso un paso atrás, cuya única ventaja era económica. Los perfeccionamientos en el forjado de los metales, en Bruselas y París entre 1820 y 1830, permitieron que estos montajes fueran más duraderos y eficaces e iniciaron la pauta hacia la centralización de la industria

occidental de instrumentos de madera en estas dos capitales. No fue menos vital la introducción hecha por Ivan Mälzer (1786-1854) en su clarinete de trece llaves de almohadilla rellena con lana, montada en una llave abombada y que tapaba un agujero embutido con un borde sobresaliente que se ajustaba a la almohadilla. Este método se empleó hasta que en la década de 1860 se introdujeron las almohadillas de tejido animal- todavía en uso- y rellenas de fieltro sobre apoyo de cartón. Finalmente, los resortes de aguja de Auguste Buffet con movimiento giratorio dieron una nueva flexibilidad al diseño de las llaves. Todos estos perfeccionamientos precisaban de una madera más sólida que substituyese a la de pino, que a veces se abarquilla lo bastante como para hacer desaparecer el ajuste del complejo mecanismo. Entre estas maderas se cuentan el palo de rosa, diversos granadillos, que incluyen el llamado *Abá-ne o mozambique*, procedente de África y preferido en la actualidad por los fabricantes franceses, y que no debe confundirse con el Abano, que es antirresonante, error fácil de cometer debido a las traducciones equivocadas que a veces aparecen en los catálogos de los constructores. Sin embargo, la posibilidad de hacer un instrumento de llaves seguras con madera de pino, no debe descartarse: Tüther, en Alemania, ha grabado varios solos con un oboe moderno hecho con este material.

Una vez que estos perfeccionamientos técnicos hicieron totalmente compatible la función de las llaves cromáticas con la impermeabilidad al aire del instrumento, las investigaciones referentes a los agujeros centrales y al tamaño y colocación de los de las llaves pudo proseguir ocupándose de la mejora del sonido sin tener que preocuparse de los efectos detractores de la digitación cruzada. Parece ser que la brillantez fue el ideal esencial de un período dominado en su cumbre por las figuras dramáticas y controvertidas de Theodore Boehm (1794-1881) y Adolphe Sax (1814-1894). El primero, poseedor de una gran experiencia en lo concerniente a artesanía a miniaturista adquirida como joyero, fue durante muchos años el flautista principal de la orquesta de Munich y gozó de fama como solista. Contando también con buenos conocimientos científicos se apartó de su instrumento tras antes reconstruirlo para inventar un piano de cuerdas verticales y un procedimiento de fundición de metales que fue utilizado hasta hace poco tiempo. Sax, clarinetista de cierto renombre, aprendió la fabricación de instrumentos musicales con su padre Charles Sax en Bruselas. Rodeado desde su llegada a París por influyentes amigos del ejército y del Conservatorio, y por rivales no menos importantes que incesantemente le atacaban, tanto en persona como su trabajo son hoy motivo de discusión. Los perfeccionamientos de que introdujo en el clarinete incluyen los dos anillos de la mano derecha, que convirtieron la digitación del instrumento de Mälzer en el “sistema sencillo” actual, todavía usado en algunas orquestas y por gran número de estudiantes.

Las innovaciones de Boehm fueron las más radicales en el campo de los instrumentos de madera desde la invención del oboe en el siglo XVII, mientras que el conjunto de sus investigaciones acústicas siguen considerándose de máxima importancia. Su trabajo se inició durante un viaje a Londres, donde quedó muy impresionado por el sonido poderoso, en especial del registro grave, del famoso intérprete Charles Nicholson (1795-1837). Para imitarlo, su mente, esencialmente científica, pensó en rediseñar la flauta sobre unos principios totalmente nuevos. Algunos de los agujeros de la flauta de Nicholson eran intencionadamente mucho mayores que los normales; sin embargo, para aumentar sus efectos, Boehm se fijó como meta toda una serie de agujeros cromáticos tan grandes como fuera posible y colocados muy cercanos entre sí- en sus posiciones técnicamente correctas para asegurar la aproximación a un “extremo abierto” de cada una de las notas. Para regularlas con cuatro dedos y un pulgar (ya que el pulgar derecho debía sostener en alto al instrumento) había que crear un nuevo sistema de digitación. Escribió lo siguiente: “He decidido adoptar el sistema de llaves de anillo”, indicando que la idea ya era conocida, en realidad, desde 1808, pues las usó un clérigo inglés y más adelante el clarinetista francés Lefèvre. La “llave de anillo” permite que un dedo cierre el agujero y la llave actúe a cualquier distancia de éste, mediante la acción de un eje o perno largo. Fue este sistema de anillos o *anneaux mobiles*, más que los logros acústicos, lo que primero atrajo la atención de los intérpretes y fabricantes, llegando a conocer como el “sistema de Boehm” y constituyendo el núcleo central de sus inventos. La disposición de Boehm, aplicada en primer lugar a una flauta clásica, sigue siendo, con modificaciones muy ligeras, el sistema de digitación de la flauta actual. Su agujero central cilíndrico con cabeza parabólica, que creó 15 años más tarde, en 1847, fue aún más revolucionario; como los agujeros eran demasiado grandes para las

yemas de los dedos hubo que substituir los anillos por bordes almohadillados. Tan solo cambios microsc3picos de los agujeros centrales de distintos fabricantes distinguen a la flauta de Boehm de 1847 de las actuales, mientras que otros sistemas que aÃ± se usan en Inglaterra tienen el mismo tipo de agujero central, aunque se ha cambiado su mecanismo con intenci3n de ayudar a los int3rpretes familiarizados con las digitaciones antiguas. Los principales artistas franceses e ingleses adoptaron muy pronto la flauta de Boehm. Sin embargo, los compatriotas de Ãste, entre los que se incluÃa Wagner, se quejaban de que habÃa modificado los sonidos y su propagaci3n en Alemania fue relativamente lenta. Un flautista londinense todavÃa en activo al tÃ©rmino de la Ãltima guerra, referÃa que en su niÃ±ez habÃa oÃdo flautas de ocho llaves en la Ãpera de Munich, donde el mismo Boehm habÃa utilizado ya la nueva flauta.

Puede sorprender a los int3rpretes saber que el clarinete “Boehm” es mÃs antiguo que su flauta(cilÃndrica) y en realidad tambiÃ©n anterior al clarinete Albert o de “sistema sencillo”, si se considera que el *clarinet d'aprÃs le systÃme de M. Boehm*, exhibido en la exposici3n de 1839 por KlosÃ© (profesor del conservatorio de ParÃs) y el fabricante August Buffet, fue en realidad el llamado de Boehm-KlosÃ© patentado en 1844. (El mÃ©todo KlosÃ© para este instrumento se habÃa publicado ya en 1843.) Los agujeros del instrumento de KlosÃ© eran, en conjunto, mayores y estaban colocados con una mayor l3gica que los anteriores; Sin embargo, la influencia de Boehm no se dej3 sentir mÃs allÃ de las llaves. Pronto se adopt3 en Francia. No obstante, en Inglaterra, donde la flauta de 1847 se acept3 con presteza, apenas si se us3 el clarinete de Boehm antes del advenimiento de Manuel G3mez, *circa* 1890 y su adopci3n posterior por Charles Draper y George Anderson en sus aÃ±os de estudiantes.

Incluso en los cÃrculos orquestales de Londres de 1930 habÃa todavÃa media docena de int3rpretes del antiguo sistema (o de la versi3n modificada hecha por Clinton). En las regiones y en las bandas militares britÃnicas, el instrumento de Boehm era una rareza nada menos que en 1925, cuando la amplia adopci3n del saxof3n aceler3 el cambio. Su digitaci3n mucho mÃs pr3xima, y la emisi3n mÃs uniforme del clarinete de Boehm lo convierten en un instrumento para doblar mucho mÃs fÃcil para las orquestas de baile y de teatro.

Berlioz, Wagner y otros compositores ayudaron a consolidar la posici3n del flautÃn, del corno ingl3s y del clarinete bajo en la orquesta. Sin embargo, la moda de reducir las gigantescas orquestas en la dÃ©cada de 1920 y el cese de toda iniciativa de las bandas militares han hecho que la mayorÃa de los miembros menos conocidos de la familia de las maderas se vieran alejados de la composici3n musical ordinaria.

El *clarinete contralto* (o tenor) se us3 en las bandas militares inglesas anteriores a los dÃas del saxof3n, y todavÃa se encuentra en las grandes bandas de la Europa continental y de AmÃ©rica del Norte. Aunque despreciado en todas partes, su sonido se graba y retransmite muy bien. Frankie Johnson lo us3 en la primitiva orquesta de Jack Payna y a veces se emple3 en las partituras de bandas sonoras de pelÃculas. Sin embargo, de todos los instrumentos que raramente se emplean, sin duda alguna los mÃs Ãtiles en potencia son los clarinetes contrabajos.

De Ã©stos, el Sib, una octava por debajo del clarinete bajo, llamado “clarinete de pedal”, de Fontaine-Besson, fue el primero en suscitar interÃ©s. Los modelos posteriores, de madera o metal, han sido fabricados en Alemania por HÃ¼ller y por Heckel, mientras que en Francia Leblanc fabrica un notable modelo desmontable de metal que cabe dentro del estuche de un saxof3n contralto. Tanto Ã©ste como el contrabajo mÃs agudo en Mib, de Selmer, son magnÃficos instrumentos de sonido rico, que se soplan con facilidad, flexibles y Ãgiles, y, con mucho, los mÃs efectivos de los de madera mÃs grave. El contrabajo de Leblanc, con su mecanismo que se extiende ingeniosamente por el tubo doble, se exporta, por lo menos en este momento, a AmÃ©rica del Norte, en cantidades de 24 ejemplares al mes. Tard3 en llegar a Inglaterra, aunque despuÃ©s fue utilizado por Stephen Trier en la London Symphony Orchestra bajo la direcci3n de Stokowsky para doblar los contrabajos y dar mayor fuerza a sus notas (Stokowsky lleg3 a decir que apenas sÃ escuchaba otra cosa que los arm3nicos de los contrabajos).

También en Londres Frank Reidy ha usado frecuentemente este clarinete contrabajo en la música ligera, en especial con la orquesta de Jack Parnell en programas de televisión, mientras que Elizabeth Lutynes le confi3 el “tema principal” de una partitura de cine. Leblanc también fabric3 un *clarinete octocontrabajo*, que toca una octava a3n m3s grave, es decir, tres m3s bajas que el clarinete normal, incluyendo un RE bajo que suena como DO", una sexta por debajo de la nota m3s grave del piano. Su sonido es pleno y firme, aunque recuerda un poco a la fauna mayor del jur3sico.

Pocos han sido los cambios del mecanismo de las llaves y de su funcionamiento desde el per3odo de Boehm-Buffet-Tri3bert y en general no han sido importantes. Entre ellos se pueden destacar las l3minas perforadas de los dedos, usadas desde hace mucho tiempo por los galos y sus imitadores en todo el mundo. Se dice que facilitan unos matices m3s delicados de sonido y dan lugar a ciertos perfeccionamientos en la entonaci3n, aunque hacen m3s dif3cil el ajuste de las almohadillas. No proporcionan una mejor digitaci3n, al contrario de lo que ocurre con las l3minas perforadas del oboe de Gillet, en donde las l3minas de “medio-agujero” se mantiene abajo mediante diversas llaves con el fin de poder ejecutar trinos perfectos reemplazando a algunas notas de dif3cil obtenci3n o que no responden a una ajustada afinaci3n en el modelo de anillos abiertos. Algunos m3sicos londinenses usan el sistema Gillet, que es el m3s frecuente en la actualidad en Francia y Am3rica del Norte. Los clarinetes con l3minas para los dedos estuvieron de moda entre los ejecutantes de jazz de los a3os treinta, aunque despu3s se comprob3 que emit3an falsos sonidos en algunas notas, mientras se desconoce por qu3 no se han intentado los de l3minas perforadas. Los clarinetistas siempre han insistido, m3s que otros instrumentistas de madera, en los mecanismos fuertes y sencillos, aunque ello aumente la fuerza necesaria para accionarlos. Ello debe deberse en parte a sus cambios r3pidos y constantes, con los riesgos consiguientes de accidentes menores, entre los instrumentos en Sib y LA en las orquestas, y entre el clarinete y el saxof3n en las bandas de baile y quiz3 tambi3n debido a la tradici3n transmitida por los m3sicos de las agrupaciones militares.

Un sistema nuevo sobre el que no han ca3do las quejas acostumbradas de complejidad extrema o de desviaci3n excesiva de los h3bitos acostumbrados de la digitaci3n es el del saxof3n llamado *Le Rationel*, de M. Houvenaghel, de la firma Leblanc, de Par3s. Se basa en las leyes ac3sticas y en los principios de digitaci3n de Boehm. El tercer dedo de la mano derecha, que 3ste usaba para convertir un SI becuadro en un Sib, baja todas las notas un semitono a partir del FA hacia arriba. Se pueden tocar pasajes enteros en un semitono m3s bajo mediante el empleo de este dedo y baj3ndolo y liber3ndolo alternativamente se ejecutan pasajes crom3ticos con la digitaci3n diat3nica. Tambi3n se ha simplificado la de las notas m3s agudas y m3s graves. Sin embargo, lo m3s importante es que se siguen empleando todas las digitaciones normales, con lo cual el ejecutante puede aprender progresivamente otras nuevas sin tener que interrumpir su labor. El instrumento apenas tiene un aspecto m3s complejo que el de un saxof3n normal y es muy posible que sea el nuevo modelo m3s importante del grupo de madera desde los de Boehm. Este *syst3me int3gral* se ha aplicado al clarinete contrabajo y se ha dise3ado un nuevo clarinete para M. Druart de la *Garde R3publicaine* y de la Orquesta de la sociedad de Conciertos del Conservatorio.

Los m3todos de fabricaci3n son bastante conservadores para los instrumentos de alta calidad, aunque algunas compa3as hacen que sus llaves se accionen ahora por mecanismos de martillos y las bocinas de los grandes saxofones se soplen mediante la presi3n hidr3ulica. La costumbre inglesa de usar bujes de ebonita para los agujeros elevados de los oboes y clarinetes se remonta a los a3os 30. Su funci3n principal es permitir que el torneado exterior se verifique en una sola operaci3n, adem3s de que soporta mejor que la madera el envejecimiento y en la pr3ctica no se justifican las cr3ticas que ha sufrido, provenientes de los fabricantes de la Europa continental, quienes 3nicamente lo emplean en los modelos m3s econ3micos. En los saxofones, los agujeros sonoros se excavan en el cuerpo del metal, lo que parece lo m3s l3gico. Este es un m3todo usado desde hace largo tiempo para las flautas y en la actualidad cada d3a se emplea m3s en este tipo de instrumentos, aunque algunos int3rpretes desconf3an del mismo, ya que dicen que el agujero central se distorsiona min3sculamente y prefieren los instrumentos que siguen el modelo “Luois Lot” hecho por encargo, cuyos agujeros sonoros van soldados al cuerpo. Los hechos a troquel s3lo se usan con instrumentos producidos en serie y de precio econ3mico. Las almohadillas siguen siendo un objeto

obstinadamente conservador, y el trabajo que supone desmontar un nuevo instrumento a prueba para corregir una fuga de aire o hacer la nueva afinación ligera de un agujero, afecta considerablemente su precio. Una clave para la producción de instrumentos realmente baratos puede radicar en la creación de uno que se desmonte con mayor rapidez, en vez de métodos más veloces de producción de las partes que los componen y un deterioro constante de la calidad de los materiales. Hace poco tiempo se han empezado a usar en América del Norte almohadillas de plástico sólido.

Mientras los violinistas y los pianistas virtuosos son reconocidos en todo el mundo, los parámetros que juzgan el estilo de interpretación de los instrumentos de madera siguen siendo tozudamente nacionales. Sólo con la aparición de la radio y de los demás medios de comunicación se ha empezado a crear una pauta perceptible encaminada a la uniformidad.

Los franceses, con sus vivas raíces campesinas (los músicos raramente son parisinos), muestran una preferencia innata por los sonidos de las maderas que comúnmente recuerdan a los de las fiestas de las aldeas y a los *bal-musettes* (la cornamusa, la zanfona, la gaita y también los del acordeón) vibrantes, frágiles y ligeramente nasales como la lengua francesa, y todos ricamente evocadores en un aspecto que no depende de la “expresión” profesional, tal como se entiende en los círculos sofisticados.

Es tradicional infravalorar el estilo de interpretación alemán en lo que respecta a los instrumentos de madera. Esta opinión es posible que se rebatiera antes de 1914. Aunque sea encomiable el espontáneo virtuosismo del estilo francés o belga, las cualidades germanas de seriedad y energía proporcionan una autenticidad especial a las interpretaciones clásicas, aunque sea verdad que la música extranjera a este país a veces resulte aburrida en cuanto a sonido y monótona en cuanto al fraseo. El clarinete, más que la flauta y el oboe, tiende a ser la *prima donna* de la familia. Las condiciones de las orquestas alemanas, el orgullo de la tradición nacional y la clara línea divisoria que separa la música sinfónica de las demás han animado a la continuidad y hasta a la conservación del estilo durante más tiempo que en otros países; sin embargo, desde que acabó la última guerra se ha notado una muy importante influencia extranjera.

Viena no ha sido perturbada por este movimiento, ni por la tendencia a la solemnidad, típica de la anterior escuela alemana. Las técnicas de producción de sonido recuerdan a las de Alemania, aunque éste es sutilmente diferente. En Europa central se usa la de las maderas más agudas, de origen francés (los checos, como intérpretes y como fabricantes, fueron los líderes del movimiento), aunque los sonidos tienen una solidez ligeramente teutona. También se puede aplicar lo dicho, a grandes rasgos, a Holanda, donde con frecuencia se menciona la tradición francesa, aunque ésta no es muy clara. Los rusos aplican su sentido característico de la línea melódica a un sonido y a una técnica que recuerda a la de la antigua escuela alemana.

Entre los países más pequeños, Bélgica ha contribuido de manera única a las normas mundiales de interpretación de las maderas. Hace más de una generación que los belgas tocaban o enseñaban por todo el mundo, incluyendo Inglaterra y Francia.

Aunque de temperamento parecido al francés y poseyendo la misma facilidad, la tradición belga es mucho más personal de lo que a veces se cree. Recrea un oboe de sonido más oscuro, agudo y anteriormente sin *vibrato*, un clarinete mucho más sonoro y una flauta más coherente y comedida, aunque algunos intérpretes hayan adoptado últimamente un estilo totalmente galo. Una facilidad natural es igualmente común en Italia y España. Los sonidos del primer país tienden a dar un tinte de interesante color, más como si doblaran una voz que como los de un solista con timbre propio. El clarinete a veces conserva su ligera aspereza pastoral que con frecuencia se implica en las partituras modernas italianas (por ejemplo la música del pastorcillo del tercer acto de Tosca). Un distintivo estilo norteamericano de la interpretación se empieza a detectar con el auge de la primera generación de músicos solistas nacidos en dicho continente, los cuales ya forman parte de sus orquestas más importantes. Sus maestros, como Tabuteau y Gillet del oboe, Barrère de

la flauta, eran en su mayor parte de la escuela francesa menos exuberante y el movimiento actual se encamina hacia un comedimiento contrastado, realzando la fusión de los timbres opuestos que, aunque de origen claramente galo, se deben a prestigiosos clarinetistas de origen italiano.

La supremacía del estilo francés en la interpretación de las maderas (cuyo único rival es el belga) fue aceptada de la forma definitiva en Occidente antes de 1850 y ha perdurado desde entonces en la mayor parte de los países.

El clarinete, según Berlioz, aunque era favorable a *l'expression des sentiments et des idées plus poétiques*, era un *instrument érotique...*, *sa voix est celle de l'heroïque amour* era *peuprère à l'Idylle*. De esta forma sagaz describió el carácter singular implicado en la composición de este instrumento a cargo de los románticos, desde Weber a Strauss. Su desaparición constituye en pocas palabras la historia moderna del clarinete.

El sonido tradicional londinense, a pesar de ser una de las cosas realmente hermosas de la música, probablemente nunca gozó de esa cualidad “erótica”, siendo quizás más adecuado para el “idilio”. Combinaba una textura cristalina con un timbre marcado, que contrastaba de modo notable con las otras maderas (más bien como hacen todos los clarinetes cuando se acoplan parejas o tríos, o cuando su sonido queda un poco apagado por las antiguas grabaciones acústicas). Característica que, aunque era más típica del clarinete belga “Albert”, antes el favorito, sobrevivió a través del Boehm gracias a intérpretes como George Sanderson de la London Symphony Orchestra y de forma mucho más incisiva que Frederick Thurston. Este sonido es probable que siempre haya atraído al gusto inglés, incluso cuando la lengüeta se controlaba con el labio superior. Pero el fenómeno que constituyó Charles Draper (1869-1952) ocasionó tal impacto en nuestra forma de tocarlo, que nunca más se le ha permitido siguiera una pauta única de uniformidad. Con Draper y su sonido menos pintoresco, aunque inmensamente expresivo, la cualidad dramática o erótica alcanzó el más alto grado posible en cualquier instrumento de lengüeta, opuesto diametralmente a la cualidad femenina-nostálgica que hoy día se define en todo el mundo como “romántica”. Por desgracia, la característica singular de su sonido, que parece que después influyó en los clarinetistas posteriores, fue su gran aliento y los esfuerzos siguientes para ampliar la cualidad del timbre tradicional ya mencionado anteriormente, que con frecuencia dieron como resultado un sonido bastante chillón y demasiado denso y pesado para permitir una clara articulación. Sin embargo, hay un timbre distintivo de Manchester, que se escucha principalmente en Londres, en las orquestas ligeras utilizadas en el cine, en las retransmisiones y en los estudios de grabación. De sonido más neutro, aunque menos empalagoso, mantiene en ciertos aspectos una definición mucho más clara, y sin duda alguna más internacional, del instrumento de la que tuvo con muchos intérpretes de música seria.

La tradición “erótica” apenas si ha funcionado mejor en otros países y los sonidos débiles y en general pálidos de las orquestas francesas y norteamericanas no le hacen mayor justicia que los tensos y aterciopelados de las inglesas. Algunos intérpretes alemanes y rusos muestran un determinado sentimiento dramático y masculino. Hay cierto grado de discusión relativa al punto en que esta diferencia se ve animada por el instrumento de gran agujero central fabricado por Oehler, con su amplitud relativamente más pequeña al acercarse al pabellón. El clarinete alemán tiene un diseño sencillo con cierto número de llaves de respiración que corrigen la entonación y se suele tocar con una boquilla más estrecha y más cónica y con una lengüeta hecha a mano, también más pequeña y de punta más gruesa. Aunque los intérpretes no se ponen de acuerdo en que todos los clarinetes de este estilo en realidad difieren sutilmente del de Boehm, hasta del Boehm inglés, que posee un diámetro del agujero central análogo al de Albert. Las dimensiones y la colocación de los diferentes agujeros explican tal cosa, y a pesar de las chapuzas que se han hecho con el agujero central del Boehm para mejorar determinadas notas, es más probable que éstas sean las responsables de ello. Esta sospecha la confirman las cualidades pintorescas y maduras de los primeros Boehm de Auguste Buffet, hechos antes de que se “perfeccionasen” estos *évasements* para dejar el clarinete “cilíndrico” con un tercio de su longitud en forma cónica.

Por último hay que decir que de todas las maderas de la orquesta, únicamente el clarinete tiene una vida vigorosa como instrumento folklórico, notablemente en los Balcanes y en las zonas adyacentes de la Europa central, verdadero hogar de los clarinetistas campesinos. Los checos afirman con frecuencia que éste es su instrumento nacional, sin embargo, los efectos más notables se deben a las variaciones expresivas y vigorosas de los bailes de Rumania y Bulgaria. Los búlgaros son excelentes intérpretes gracias a su pura vitalidad y a su vigor primitivo. Los rumanos (quizá por hallarse bajo una mayor influencia de los profesionales cinganos) muestran una mayor finura y variedad que no resta nada a la singular cualidad estimulante de este estilo y su técnica magnetizadora nunca deja de asombrar a los intérpretes de música sinfónica, que tanto dependen de las notas escritas. Los salvajes *glissandi* y el concepto general de la improvisación nos obligan a especular sobre la posibilidad de que unos cuantos músicos de los Balcanes se hallasen presentes en la región de St. Louis en el período en que nació el jazz, ya que las influencias que se sabe afectaron a los negros del sur en este período no presentan ningún antecedente de la forma de tocar el clarinete que después adoptaron. Por lo menos se publicó un disco anterior a 1914 de un intérprete rumano en Estados Unidos, lo cual sugiere que a lo mejor hasta se puso de moda este estilo. Sin embargo, el sentimiento que subyace bajo la música es diferente del jazz, a pesar de las semejanzas técnicas.

La pura sangre cingara y la incapacidad para leer música se dice que son las calificaciones necesarias para tener éxito en una forma anárloga de interpretación como la que existe en Hungría.

En la Grecia central sobrevive el clarinete en DO, que suele tocarse en combinación con un violín y un laúd. Su estilo, completamente distinto del de los países del norte, se basa más en figuraciones de canciones que en las virtuosas del baile, aunque hay detalles que recuerdan mucho a los preludios de gaitas en el registro grave y el sonido muestra unos armónicos sutilmente orientales y que sugieren una emoción contenida más que la locura cargada de animación de los búlgaros y rumanos. Los *glissandi* descendentes que caracterizan la tradición griega se realizan principalmente en el registro bajo, ardid extremadamente difícil, aunque la abertura de la boquilla sea muy grande. Esta costumbre es también una característica de la música de cabaret y de los cafés turcos, en las que el clarinete se toca con un “sub-sonido” que producen los labios relajados y que tiene además muchos *vibratos* y *portamento*. Este efecto, para los ingenuos oídos occidentales, está cargado de una inmensa decadencia.

Página 13 de 15