

Universidad Autónoma de Zacatecas

*“Francisco García Salinas”*

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones

Humanísticas y Educativas

***La Evolución de un Sonido.***

***Aproximaciones a una lectura arqueomusical, filosófica y  
estética del Clarinete Histórico***

**TESIS**

Que para obtener el grado de:

**Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

Presenta

**César Tomás Encina Arroyo**

Directora de tesis

**Dra. María José Sánchez Usón**

*Zacatecas, Zac., noviembre 2021*



**Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**P R E S E N T E**

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“La evolución de un Sonido. Aproximaciones a una lectura arqueomusical, filosófica y estética del Clarinete Histórico”**, del C. César Tomás Encina Arroyo, alumno de la Orientación de **Filosofía e Historia de las Ideas** de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**A T E N T A M E N T E**  
Zacatecas, Zac. a 22 de noviembre de 2021

**Dra. María José Sánchez Usón**  
Director de tesis

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR



MAestría en INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado  
C.c.p.- Archivo

**Dra. Samanta Deciré Bernal Ayala**  
**Coordinadora de Servicios Escolares de la UAZ**  
**P R E S E N T E**

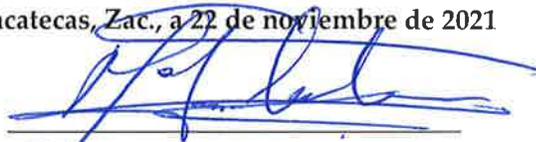
El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“La evolución de un Sonido. Aproximaciones a una lectura arqueomusical, filosófica y estética del Clarinete Histórico”**, del C. César Tomás Encina Arroyo, alumno de la Orientación de Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno(a), que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado correspondiente.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**A T E N T A M E N T E**  
Zacatecas, Zac., a 22 de noviembre de 2021



**Dra. María José Sánchez Usón**

Director de tesis

C.c.p.- Interesado  
C.c.p.- Archivo



## A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado **“La evolución de un Sonido. Aproximaciones a una lectura arqueomusical, filosófica y estética del Clarinete Histórico”** que presenta el **C. César Tomás Encina Arroyo**, alumno de la Orientación en **Filosofía e Historia de las Ideas** de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veintidós días del mes de noviembre del 2021, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR

MAestría EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

**Dra. Ma de Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**P R E S E N T E**

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado **“La evolución de un Sonido. Aproximaciones a una lectura arqueomusical, filosófica y estética del Clarinete Histórico”**, que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veintidós días del mes de noviembre del 2021, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

**A T E N T A M E N T E**



---

**César Tomás Encina Arroyo**

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



**DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS**  
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

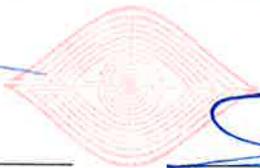
**DATOS DEL ALUMNO**

<b>Nombre:</b> César Tomás Encina Arroyo
<b>Orientación:</b> Filosofía e Historia de las Ideas
<b>Director de tesis:</b> Dra. María José Sánchez Usón
<b>Título de tesis:</b> "La evolución de un Sonido. Aproximaciones a una lectura arqueomusical, filosófica y estética del Clarinete Histórico
"

**DICTAMEN**

<b>Cumple con créditos académicos</b>	Si ( X ) No ( )
<b>Congruencia con las LGAC</b>	
Desarrollo Humano y Cultura	( )
Comunicación y Praxis	( )
Literatura Hispanoamericana	( )
Filosofía e Historia de las Ideas	( X )
Políticas Educativas	( )
<b>Congruencia con los Cuerpos Académicos</b>	Si ( X ) No ( )
Nombre del CA: CA-UAZ-219 Música e Interdisciplia	
<b>Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa</b>	Si ( X ) No ( )

UNIDAD ACADÉMICA DE  
POSGRADO  
Zacatecas, Zac. a 22 de noviembre de 2021


**Dra. María José Sánchez Usón**  
Director(a) de Tesis

**Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**  
Responsable del Programa

## **AGRADECIMIENTOS**

*A la Dra. María José Sánchez Usón, por su ejemplo, apoyo, generosidad y compromiso infinito: “ut det mihi novas oculos”.*

*Gracias.*

César Encina

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAP. I. ESTUDIO ARQUEOMUSICAL DE LOS INSTRUMENTOS TUBULARES DE VIENTO..... 12	
1.1 Instrumentos aerófonos: antecesores del clarinete en la Prehistoria y las Culturas Antiguas.....	13
1.2 Familia de instrumentos viento-madera: música profana y religiosa en la Edad Media.....	27
1.3 Instrumentos de viento-madera y metal medievales.....	32
-Referencias. Capítulo I.....	43
CAP. II. EL CHALUMEAU Y DENNER: LA EVOLUCIÓN HACIA UN NUEVO INSTRUMENTO..... 45	
2.1 El chalumeau: características y usos.....	46
2.2 De la música, compositores y ejecutantes del chalumeau.....	54
2.3 Denner y la invención.....	60
-Referencias. Capítulo II.....	70
CAP. III EVOLUCIÓN CREATIVA HACIA EL CLARINETE MODERNO: CONSTRUCTORES Y MODELOS DEL CLARINETE HISTÓRICO..... 72	
3.1 El clarinete barroco: experimentación técnica y acústica.....	73
3.2 Ruptura estética: clarinete y Clasicismo musical.....	90
3.2.1 El inicio del clarinete moderno.....	91
3.2.2 La consolidación de la técnica moderna.....	107
3.2.3 Boquilla, posición de la embocadura y emisión de sonido.....	109
3.2.4 El clarinete clásico: entre compositores, obras y clarinetistas.....	115
-Referencias. Capítulo III.....	126
Cap. IV LA “ÉPOCA DORADA” DEL CLARINETE HISTÓRICO.....	127

4.1 Clarinete y romanticismo.....	128
4.2 El clarinete en el siglo XIX.....	133
4.3 Boquillas y lengüetas (cañas).....	137
4.4 Música en torno al clarinete romántico.....	141
-Referencias. Capítulo IV.....	148
CONCLUSIONES.....	149
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	154



**Fig. 1. *Hombre con clarinete* (1911-1912), Pablo Picasso.  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid**

## INTRODUCCIÓN

Existen distintas teorías acerca de cómo el hombre, al inicio de su capacidad creativa, generó lo que podríamos llamar **música**. La más aceptada por los musicólogos y estudiosos del tema es que ésta, instrumento musical por excelencia, siempre buscó imitar la voz humana. Pero *la música no tiene principio ni fin*, y se entiende que es tan antigua como la humanidad misma.

La música ha derivado de un proceso de accidentes, inventos y descubrimientos que la han llevado, desde la perspectiva de una línea histórica, por diferentes épocas, ideologías y técnicas, hasta desembocar en lo que hoy en día conocemos. Parte de ese proceso técnico y artesanal ha consistido en darle forma a lo que da vida a esta disciplina: **el sonido**.

El sonido percutido, frotado, o emitido por el impulso del aire ha constituido la esencia creadora de ese universo que ha estado presente en las sociedades incluso desde antes del inicio de la historia. Muchos han sido los instrumentos musicales ideados a través del tiempo, todos con un propio proceso evolutivo y características que los han definido hasta nuestros días, pero siempre condicionados por su sonido.

El sonido del **clarinete**, producido a través de un tubo con orificios, fabricado en su mayoría con madera, caña abatible y llaves, es un instrumento de viento relativamente joven (329 años aproximadamente), en comparación con otros instrumentos musicales, como el violín, la flauta y el oboe, pero con predecesores de características constructivas y acústicas similares en culturas arcaicas, como la mesopotámica y la egipcia. Estas especificidades siempre han estado en desarrollo; no en vano este instrumento ha tenido su mayor auge en la música contemporánea, en donde se le siguen descubriendo efectos y capacidades sonoras extraordinarias.

Para un certero acercamiento y un mayor conocimiento del clarinete es necesario averiguar su historia y sus procesos constructivos, a la par de los movimientos ideológicos, filosóficos y estéticos que motivaron y rodearon el

desarrollo de este actor musical; ya que el clarinete, como lo conocemos en la actualidad, pasó por etapas de experimentación acústica de suma importancia, algunas de las cuales se desarrollaron y otras se desecharon, propiciando su proyección y su inclusión en el discurso musical europeo.

Este instrumento, en su inicio, estuvo señalado por dos etapas evolutivas: su producción técnica y musical, cuando conservaba características de un instrumento folclórico francés llamado **chalumeau** (siglos XV y XVI), y sus transformaciones (mejoras) mecánicas y sonoras sufridas como un nuevo instrumento, atribuido al constructor de flautas de pico Johann Christoph Denner en 1690 (Leipzig, Alemania).

Su técnica originaria y sus subsiguientes innovaciones estuvieron marcadas por los sucesivos movimientos culturales de la historia, que definieron su personalidad o modismos musicales, principalmente, el Barroco tardío, el periodo Clásico y el Romántico. También, distintas fases ideológicas, corrientes definitorias y experimentales procesos constructivos dotaron al clarinete de un *alma expresiva, trascendental y contemplativa*, permitiéndole llegar a ser uno de los instrumentos imprescindibles en la creación de los diferentes estilos de la música. Estos últimos fueron determinados, sin duda, por los avances técnicos y, en consecuencia, por los nuevos tratamientos musicales que se le darían al clarinete.

Como otros instrumentos de viento, el clarinete tuvo un inicio histórico y constructivo que parte de su misma caracterización técnica: un tubo con orificios. El proceso gradual de su evolución histórica le proveyó de cualidades y características acústicas definidas por las exigencias de sus usos. Existieron gran cantidad de instrumentos que guardan una fisonomía clarinetística en culturas ya desaparecidas, como la egipcia, griega, e hindú, por citar algunas; pero el que definió la aparición definitiva del clarinete fue el chalumeau (instrumento folclórico francés), que también fue utilizado por compositores “serios” de la época. Hay varios escritos y crónicas (siglos XVII y XVIII): *Gabinetto armonico de Bonnani* (1722), *Informe sobre los Matemáticos y los Artistas de Nuremberg* de Doppelmayer (1730), *Musicalisches Lexicon de Walther* (1732) y *Museum musicum de Majer*

(1732); donde se menciona la invención de un nuevo instrumento con cualidades constructivas parecidas al oboe, fabricación atribuida a J. C. Denner y posteriormente a Jacob Denner (hijo).

Para la elucidación de los orígenes del clarinete, es una tarea decisiva la catalogación y comparación de fuentes históricas, ya que en ellas se presentan las maneras diversas de considerar la *invención de un nuevo instrumento*. Como en otros casos de construcción y experimentación, esta “invención” fue paulatina, realizándose graduales adaptaciones para dotarlo de cualidades distintas al chalumeau, sin haber en ello, quizá, la intención de inventar un nuevo instrumento. En este punto, hay que considerar que estos dos instrumentos (chalumeau y clarinete) “convivieron” históricamente durante un periodo cronológico de la música. Así pues, determinar si en realidad se buscaba mejorar la capacidad técnica del chalumeau, o inventar un nuevo instrumento, ya que éste contaba con muchas limitaciones no es tarea fácil. Sin embargo, hay quienes, en su día, como Doppelmayr (1730), se pronunciaron sobre esta disyuntiva: *“Al principio del presente siglo se inventó un nuevo tipo de instrumento de viento, denominado clarinete, para gran satisfacción de los aficionados a la música [...] como resultado de su invento, (Denner) produjo un chalumeau en forma mejorada”*<sup>1</sup>.

La transformación de este instrumento inició con la colocación de una llave que debía tener la función de octavero, pero que, en cambio, al “subir”, originó un intervalo de doceava; con ello la amplitud de la tesitura del chalumeau aumentó. Se continuó añadiendo una campana o pabellón para elevar el volumen y proyección del sonido, innovación que inició una evolución constructiva. No obstante, tuvieron que pasar varias décadas para que los compositores se fijaran en su potencial acústico y empezaran a utilizarlo en obras de música de cámara y de concierto, a pie de igualdad con otros instrumentos más perfeccionados, dejando de tener únicamente un papel de acompañante en la orquesta.

Los avances de construcción y técnicos fueron aprovechados por compositores de la época del Clasicismo, como, por ejemplo, W. A. Mozart, quien,

---

<sup>1</sup> Cfr., Albert R. Rice, *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, Oxford University Press, Oxford, 2020, p. 83.

en una carta dirigida a su padre escribe: “¡oh, si solamente pudiéramos tener algunos clarinetes! No te puedes imaginar el maravilloso efecto que se puede lograr en una sinfonía con las flautas, oboes y clarinetes”<sup>2</sup>. Asimismo, es en el Romanticismo donde encontramos sus obras más representativas, con compositores como Weber, Krommer, Crussell, Sphor, entre otros.

Los adelantos y perfeccionamientos de este instrumento no se originaron escindidos de sus respectivos contextos socio-culturales y artísticos, sino que todo lo que representaban determinó los estados evolutivos del clarinete, marcando los cambios en la técnica y carácter de las obras escritas para él, y a la sombra de eventos ideológicos e históricos, como la ruptura de las monarquías en el siglo XVIII, la Ilustración, la Revolución Francesa y el Romanticismo, provocando nuevos procesos creativos.

Al ser esta una investigación de características interdisciplinarias, y para un mejor y mayor esclarecimiento del objeto de estudio, fue forzosamente necesario, confluir en éste desde varias directrices, considerando inscribir la investigación en una línea cronológica. En ella se insertan instrumentos de viento existentes desde la prehistoria y las culturas antiguas con mayor actividad musical, los que surgieron en la música del Medievo, y el chalumeau, aparecido en el contexto histórico-creativo en relación con el clarinete, ya con características propias, que, a futuro, a través de los avances y experimentaciones técnicas y acústicas, darían como resultado el clarinete actual (siglos XVII-XX);

Para ello, ha sido pues imprescindible efectuar un análisis historiográfico y una síntesis representativa que, sin la pretensión de ser exhaustiva, muestre un panorama evolutivo completo de la historia del clarinete.

Con tal fin, se seleccionaron las lecturas adecuadas que describen los actores históricos relacionados con este instrumento: constructores, compositores, intérpretes y teóricos académicos, observando la influencia de las diferentes corrientes creativas, comparándolas, y definiendo su relación temporal y las circunstancias geográficas que también aportaron a lo que hoy se define como las *escuelas de clarinete* en el mundo. Esta categorización se completó con el análisis

---

<sup>2</sup> Carta del 3 de diciembre de 1778 de Mozart a su padre desde Múnich.

contextual de los diferentes movimientos culturales y filosóficos que influyeron en las etapas constructivas y de creación musical.

La exploración informativa me llevó a consultar, bien *in situ* o en línea, diversos acervos nacionales y extranjeros, de los que destacan los siguientes:

- Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca de la Unidad Académica de Artes, Zacatecas, México.
- Biblioteca “Elías Amador”, Zacatecas, México.
- Bibliotecas “Mauricio Magdaleno”, Zacatecas, México.
- Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Samuel Ramos”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Centro Nacional de las Artes (CENART), Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Cuicamatini”, Facultad de Música, Universidad Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Biblioteca de la Universidad de Valladolid, Valladolid, España.
- Biblioteca de la Universidad de Oviedo, Oviedo, España.

Por último, me gustaría recordar que, en el repertorio camerístico, existen dos obras del compositor Johannes Brahms (1833-1897), que evidencian el marcado propósito de mostrar una sonoridad condicionada por los instrumentos de viento, en particular del clarinete; estas son: Serenatas No. 1 en re mayor Op. 11 y No. 2 en la mayor Op. 16<sup>3</sup>, obras con gran protagonismo de los vientos, brillante experimento conceptual, en el que el clarinete, con sus diferentes inflexiones

---

<sup>3</sup> Fueron compuestas entre 1857 y 1860, cuando ocupaba el puesto de maestro de capilla de la corte de Lippe-Detmold.

agónicas y proyección sonora de particulares calidades expresivas, lidera el ambiente acústico.

Todo ello no es sino el resultado de un “chalumeau mejorado”, de nuevas cualidades técnicas y posibilidades comunicativas, que respondió en su día a las demandas de los intérpretes que necesitaban registros más amplios, para adaptarse a los cambios armónicos y melódicos propuestos por los compositores en sus obras, más acordes con los gustos estéticos y singularidades ideológicas de sociedades que, como la nuestra, eran cambiantes y complejas.

## CAPÍTULO I

### ESTUDIO ARQUEOMUSICAL DE LOS INSTRUMENTOS TUBULARES DE VIENTO

La Arqueomusicología es una disciplina bastante novedosa. Se desarrolla en Europa Central y Europa del Norte a partir de los años cincuenta, bajo la influencia del Estructuralismo<sup>4</sup>, la Nouvelle Histoire<sup>5</sup> y la New Archaeology<sup>6</sup>, y surge con la idea de registrar y estudiar los restos de la actividad musical de las civilizaciones desaparecidas<sup>7</sup>. Para ello necesita apoyarse en distintas disciplinas y métodos de estudio, como Arqueología, Musicología, Iconografía, Acústica, Paleografía, Filología. Su principal objetivo es la de describir e interpretar la práctica musical comparando datos de la evolución de los instrumentos, así como el uso de los sonidos.

Desde la Prehistoria, y posteriormente en las Culturas Antiguas, el dominio del sonido y su relación con el hombre no sólo es objeto de estudio de la Historia de la Música; los orígenes de esta expresión artística definitivamente tienen dos fuentes sonoras: la voz y los instrumentos. Charles R. Darwin, el gran naturalista, cree que en los gritos de los seres humanos prehistóricos tenía que haber gritos de amor<sup>8</sup>. Más allá de las diferentes hipótesis existentes, “las primeras músicas” reflejaron siempre una gran carga de simbolismo y vitalidad humana, ligada a prácticas mágicas y religiosas al buscar el dominio de las fuerzas naturales.

---

<sup>4</sup> Es un enfoque teórico y metodológico que plantea que en todo sistema sociocultural existe una serie de estructuras (formas de organización) que condicionan o determinan todo lo que ocurre en dicho sistema.

<sup>5</sup> Es la corriente historiográfica iniciada en los años setenta por Jacques Le Goff y Pierre Nora, buscando establecer una historia serial de las mentalidades, es decir, de las representaciones colectivas y de las estructuras mentales de las sociedades.

<sup>6</sup> Es un movimiento intelectual de la década de los sesenta, orientando su investigación hacia la filosofía, sustentada en el método científico como herramienta para la arqueología.

<sup>7</sup> C. Homo-Lechner, “Archéologie et musique ancienne”, *Les Dossiers D’Archéologie*, No. 142, Dijon, 1989, p. 72.

<sup>8</sup> *Vid.*, Kurt Honolka *et alii*, *Historia de la Música*, Edaf, Madrid, 2005, p. 9.

Hace aproximadamente cincuenta mil años, los instrumentos primarios seguramente fueron piedras, conchas marinas, pedazos de madera, caparazones de tortuga, para después, convertirse el mismo ser humano en un instrumento corpóreo, al darse cuenta de manera consciente de que también podía emitir sonidos, manifestándose esta forma de expresión humana a la par del lenguaje. Carl Stumpf (1848-1936), connotado psicólogo y fundador de la etiología musical en Alemania, opina que la música pudo haber salido de gritos de comunicación<sup>9</sup>.

Con la variación de sonidos de diferente altura y duración fueron creándose los primeros motivos musicales, es decir, los cambios de modulación de la voz: Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Johann G. Herder (1744-1803) y también el filósofo inglés Herbert Spencer (1820-1903) estaban convencidos de que los acentos de la modulación, lo que llamamos “melos” de la lengua, habían hecho posible la creación de las primeras piezas musicales<sup>10</sup>. Este proceso evolutivo se dio mezclando patrones rítmicos, expresiones guturales, imitación de la naturaleza, utilizando el lenguaje y la invención de los primeros instrumentos, como tambores y flautas rudimentarias (instrumentos aerófonos), compartiendo características similares en la técnica, construcción, uso de materiales, herramientas y en sus fines (religiosos, expresivos, simbólicos). Estos instrumentos con rasgos distintivos florecieron en cada una de las civilizaciones y pueblos de los siglos anteriores al nuestro, siendo necesario asumir la importancia del estudio de estos primeros instrumentos arcaicos para entender el proceso constructivo y sus usos en las diferentes épocas de la música.

### **1.1 Instrumentos aerófonos: antecesores del clarinete en la Prehistoria y las Culturas Antiguas**

Todas las culturas que se desarrollaron en diferentes zonas geográficas (las más importantes) presentan “síntomas” similares, como el contexto ideológico y su

---

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Idem*, p. 10.

relación con los instrumentos utilizados. Ya anteriormente había recalcado que la música, en un inicio, tuvo un origen mágico y religioso, y que cada cultura adaptó de manera diferente esta forma de expresión; sin embargo, los instrumentos fueron los que dotaron de voz a esas nuevas maneras de comunicarse o relacionarse con lo sagrado. En las culturas antiguas, podemos clasificar los instrumentos en tres familias: de percusión, de viento y de cuerda; cada instrumento perteneciente a estas categorías adquirió una importancia simbólica diferente.

En el antiguo **Egipto** los primeros vestigios arqueológicos que nos pueden proporcionar información certera de la existencia del desarrollo de la música (4000 o 3500 años a. C.) son los relieves y murales encontrados en diversas tumbas y templos de los faraones de todas las dinastías históricas egipcias, que representan diferentes escenas de danza y canto acompañadas por instrumentos musicales de diversas familias, permitiendo así darnos una idea de la importancia que tenía la música en esta cultura. Para los egipcios las primeras manifestaciones musicales estuvieron vinculadas al dios Osiris, a quien se le atribuía un gusto especial por este arte. A pesar de la importancia que esta civilización dio a la música, no llegó a desarrollar un sistema de notación musical.

Los instrumentos egipcios tenían un significado religioso y fúnebre, lo cual, aunado al desarrollo de la economía durante el imperio medio (dinastías XI y XII), propició el avance de las costumbres musicales y los mismos instrumentos. En el periodo de los reyes Hicsos (reyes pastores, 1930-1530 a. C.) hubo una relación con costumbres musicales asiáticas, dando como resultado un mayor avance e intercambio en la técnica y construcción de los instrumentos musicales, principalmente los de cuerda. Se conoce que en la dinastía XVIII (1550-1295), época considerada de mayor esplendor cultural, se establece una orquesta en la corte egipcia junto a orquestas de origen sirio. No obstante, luego, los faraones Saítas (XXVI dinastía) tuvieron la intención de volver a las costumbres de los tiempos antiguos, buscando la pureza perdida y prohibiendo la música

extranjera<sup>11</sup>. Los instrumentos de viento estuvieron representados por la **Flauta Traversa**, la cual se soplabá por un lado; esta información técnica y costumbrista la encontramos desde la Dinastía IV (2575-2465 a. C.), en innumerables representaciones en relieves de templos y tumbas del Antiguo Egipto; en algunos museos, como el de Nápoles, se conservan ejemplares fabricados en bronce lo que permitía una mayor proyección del sonido.

El **Ney mágico**, flauta que se sopla por un extremo, fabricada del carrizo que crecía a las orillas del río Nilo, era muy apreciada por la facilidad de emisión de sonidos y por mantener frases largas apoyándose del aire y el vibrato, siendo uno de los instrumentos populares que no han sufrido mayores modificaciones actualmente. Sus longitudes son de entre 37 ½ y 68 cm; está dividida en nueve juntas nudillos, seis orificios superiores y uno anterior; el control del aire está condicionado a la posición de la boca y al contacto con el orificio por donde entra, para así producir diferentes tesituras dependiendo de la presión de éste; la presión del aire y la posición de la boca determinaban de igual manera las diferentes formas de articulación (*regato, sustento, staccato*). El Ney egipcio mantiene su significado místico hasta nuestros días y sigue siendo un instrumento indispensable en la música tradicional egipcia.

La **Flauta de Pan** consistía en tubos de diferentes longitudes unidos en forma paralela; cada tubo estaba tapado y el sonido se producía al enviar el aire por el extremo que no estaba tapado dependiendo de la nota que se deseaba obtener; estos tubos también podían estar agrupados en formad “pila”. Esta flauta sólo se conoce por algunas representaciones en vasijas de diferentes usos<sup>12</sup>.

En esta cultura se da por primera vez la experimentación y fabricación de los **Tubos de Caña Simple (clarinetes)**. Su construcción, desde la antigüedad hasta la actualidad, no ha variado en su concepción original. Fabricado de los diferentes carrizos que crecían en las orillas del Nilo, disponían de una boquilla afilada hecha de marfil o madera situada en el extremo por donde se enviaba el

---

<sup>11</sup> Guillermo Orta Velázquez, *Elementos de Cultura Musical*, Textos Universitarios, Joaquín Porrúa Editores, Edo. de México, 1980, p. 49.

<sup>12</sup> Se halló una flauta de pan bien conservada en el templo de Sobek (templo del Dios cocodrilo), en El Fayún, al sur del Cairo, en la zona conocida como Bahr Yusuf.

aire; a esta boquilla se añadía una lengüeta o caña simple<sup>13</sup>, para así llenar el tubo de aire, hacer vibrar la caña y producir el sonido. Sus longitudes variaban desde 23 a 38 cm aproximadamente; también variaba el número de orificios, de 4 a 14 para producir una escala completa y diferentes intervalos, como doceavas y decimocuartas. Los instrumentos de lengüeta sencilla (clarinetes) tuvieron diferentes tipos de construcción, como el clarinete doble, compuesto de dos tubos de longitudes similares unidos en forma paralela, conocidos hasta la actualidad como *zummarah* y *mashurah*. Este es un instrumento indispensable en la música popular egipcia. Utiliza lengüeta cortada de forma afilada en el mismo cuerpo del tubo. Los tubos se unen de forma simétrica, así como sus orificios (4, 5 o 6) en cada tubo, para obtener notas de diferente altura, graves y agudas, dependiendo de la posición del instrumento con el cuerpo; al elevar los tubos y con la presión del aire se obtienen notas de mayor tesitura (*zummarah*) y al inclinarlo hacia el cuerpo se facilitan los sonidos graves (*mashurah*).

El **Argkül** es un clarinete doble, conformado por dos tubos atados, de longitudes diferentes, uno más largo que otro; el tubo más largo por lo general no tiene orificios, produce un sonido “pedal” o armónico parecido al efecto de las gaitas actuales, y su longitud depende de los requerimientos sonoros de la melodía; el tubo más corto funciona como voz melódica, el número de sus orificios puede ser de 5 a 7, y como en el clarinete doble varía su tipo de boquilla (*zummarah* y *mashurah*).

Instrumentos con usos muy específicos fueron también los **Cuernos Gemelos** (trompetas) que, como casi todos los instrumentos egipcios, eran utilizados de manera religiosa y ritual; las fuentes dicen que se tocaban al amanecer y al atardecer.

Fabricados en latón o bronce, estaban constituidos por un tubo alargado con un pabellón o ensanchamiento al final para la proyección del sonido; este es, básicamente, el mismo sistema actual de las trompetas y trombones contemporáneos. Cabe precisar que su uso era exclusivo para ciertos actos

---

<sup>13</sup> A diferencia del oboe y el fagot que utilizan caña doble, es decir dos cañas unidas para producir el sonido mediante la vibración hecha por el aire emitido.

sociales y religiosos: “Entonces y ahora, durante las procesiones funerarias para ‘despertar’ al difunto (resurrección) [...] para marcar/anunciar tanto el nuevo día (al atardecer) como el final de la noche (al amanecer) [...] para celebrar el renacimiento, como en la celebración del Año Nuevo”<sup>14</sup>.

Sus longitudes variaban entre 57,1 cm y 49,5 cm. Aparecen representados en gran cantidad de relieves y murales en Luxor y Saqqara, datados en 2300 años a. C.

Existen pocos documentos o fuentes de información que nos muestren el arte y las costumbres musicales de **Mesopotamia**, territorio geohistórico entre los ríos Tigris y Éufrates y cuna de una de las civilizaciones donde se instalaron los primeros asentamientos humanos permanentes, se desarrolló la agricultura, fue semillero de grandes astrónomos y matemáticos, así como un centro importante en la evolución cultural de los pueblos euroasiáticos. Como en el caso de otras culturas antiguas, las fuentes de investigación nos remiten a los relieves, e inscripciones o signos cuneiformes, una de las formas más antiguas de escritura hecha sobre arcilla, testimonios escritos de al menos 4000 años de antigüedad.

Se sabe que en esta cultura los sonidos suaves tenían un simbolismo religioso, pues eran los indicados para comunicarse con lo divino. En este ámbito predominaron los instrumentos de cuerda (arpas, liras, laúd), en comparación con los instrumentos de viento, que se utilizaban más en la música profana y el baile. En los bajorrelieves e inscripciones que se conservan se observan flautas largas utilizadas por pastores (2500 años a. C). Se consideraba también que la música, y en especial las flautas de pico (presentes en todas las civilizaciones desde la prehistoria), eran un medio para despertar a las divinidades, y producir el éxtasis de los sacerdotes y el frenesí de los creyentes: “*La Divinidad Istar hablaba como una dulce flauta, Rammán como un oboe. Se cuenta que cuando Istar fue al infierno, consiguió al son del oboe arrebatarse a los muertos por algunos momentos*

---

<sup>14</sup> Moustafa Gadalla, *Instrumentos Musicales Egipcios*, Tehuti. Research Foundation, Greensboro, NC, 2018, pp. 88-90.

*de los castigos de ultratumba elevándolos y permitiéndoles respirar en la nube del hálito sagrado*<sup>15</sup>.

Esta civilización fue la primera en encontrar la correspondencia matemática de los sonidos que producían las diferentes cuerdas en relación con su longitud, aplicándola a los diferentes instrumentos (en el caso de los instrumentos de viento en consecuencia con los orificios). Los instrumentos aerófonos de los que se tiene certeza de ser usados en Mesopotamia son: la **flauta**, las **chirimías dobles** (oboes), **trompetas rectas** y **flautas dobles**.

En la región de Oriente Medio, concretamente en Palestina, territorio que se extiende desde el mar Mediterráneo hasta el río Jordán, se asentaron los semitas cananeos, integrando el país de Canaán, para después ser dominados por los semitas hebreos (2000 años a.C.), dando origen a la cultura **hebrea**. Su música, con grandes influencias de la música mesopotámica, fue especialmente religiosa, y parece haber llegado a su mayor esplendor en los tiempos del Rey David (que era músico) y de su hijo Salomón. Se conoce que en las grandes ceremonias se cantaban coros acompañados de instrumentos de cuerda, viento y percusión, parte fundamental para guiar las liturgias judías.

Las referencias históricas para la reconstrucción de las prácticas musicales en esta cultura provienen mayormente de la Biblia (Antiguo Testamento); pero muy pocas o casi ninguna que tengan que ver con actividades musicales se encuentran en relieves o murales como en las otras culturas; la causa de no hallar representaciones está ligada al impedimento de carácter religioso de prohibir manifestarse mediante imágenes, acortando así, para la posteridad, las fuentes de información. Se atribuye al Rey David, y con esto vemos la importancia de la música en el pueblo judío, el dar forma a la estructura de los primeros servicios religiosos con diferentes instrumentos (cuerda, aliento y percusión) como acompañamiento: *“David bailaba y hacía piruetas con todas sus fuerzas delante de Yavé, vestido sólo son un efod de lino. David y todos los israelitas fueron llevando el Arca de Yavé al son de la fanfarria y del cuerno”*<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Guillermo Orta Velázquez, *Op. cit.*, pp. 50 y 51.

<sup>16</sup> 2 Samuel, 6, 14:15, *La Biblia Latinoamericana*, San Pablo-Verbo Divino, Madrid, 2005, p. 378.

En relación con los instrumentos empleados, se tienen noticias del **Chalil**, una especie de oboe y de flauta travesa, parecida a las actuales, pero con la particularidad de que se tocaba no por un extremo, sino por cualquiera de sus agujeros. Las **Trompetas** tenían un uso de carácter ceremonial y de ellas se conservan muchas referencias. También, existía el **Schofar**, trompeta de uso militar fabricada de cuerno de carnero enderezado por cocción y presión, ligeramente arqueado, con el cual, como se menciona en la Biblia, Josué tomó Jericó: “*Josué hijo de Nun, reunió pues a los sacerdotes y les dijo: <<Llevarán el Arca de la Alianza, y siete sacerdotes llevarán las siete trompetas de los jubileos delante del Arca de Yavé>>*”<sup>17</sup>.

Es en **Grecia** donde se reunió, de forma sistemática, todo el arte musical de aquella época, llegando a su más alto desarrollo al mejorarse los instrumentos ya existentes que venían de Oriente. Sus más destacados filósofos se ocuparon de la música, elevándola a medio educativo por excelencia: “*¡Todo cambio en la música arrastra consigo un cambio de estado! ¿Acaso no descansa en la música lo más importante de la Educación desde el momento que el ritmo y la melodía especialmente penetran en el alma y se imprimen en ella?*”<sup>18</sup>. Como en otras culturas, el arte musical tenía una relación inseparable con la religión. Pese a que no se cuenta con un registro histórico preciso de las notas emitidas en cantos e himnos, es determinante para su estudio la documentación literaria, filosófica, sociológica y artística. “*El término griego del cual se deriva el nombre de “música”, mousiké, (a saber, Teckne, “el arte de las Musas”) definía, todavía en el siglo V a. C., no sólo el arte de los sonidos, sino también la poesía y la danza*”<sup>19</sup>.

El arte en todas sus expresiones, sobre todo la plástica, nos muestra sus diferentes manifestaciones en donde el fenómeno musical estaba ligado a los dioses y al mito; pero también la música en la antigua Grecia confluía con la política, pedagogía, filosofía, matemáticas, literatura y poesía, existiendo toda una

---

<sup>17</sup> Josué, 6, 6, La Biblia..., p. 278.

<sup>18</sup> Platón, *República, Libro III*.

<sup>19</sup> Giovanni Comotti, *Historia de la Música: La Música en la cultura griega y romana*, D. G. E. / Turner Libros, Madrid, 1997, p. 5.

teoría musical que se generó (los modos musicales), repercutiendo en el desarrollo teórico musical de las épocas históricas posteriores.

En esta cultura los instrumentos de viento tuvieron más presencia creativa que en otras. El **Aulós**, que por lo general se traduce erróneamente como flauta<sup>20</sup>, conformado por una o dos cañas unidas, fue apreciado como el instrumento griego por excelencia, teniendo gran difusión en todas las culturas antiguas, y considerándose el antecesor de lo que conocemos en la actualidad como el oboe. Las partes del aulós eran: la boquilla, en la cual estaban insertadas las lengüetas (*glòttai*), colocadas en la embocadura (*zèugos*) de la unión entre la boquilla misma y dos ensanchamientos (*hólmoi*) del tubo. Los *hólmoi*, a través de otro cuello (*hyphòlmion*), estaban unidos al tubo (*bombyx*), cilíndrico o ligeramente cónico, en el cual eran practicados los orificios (*trypémata*), hasta cinco en los *aulói* de los periodos arcaico y clásico, y en mayor número (con llaves para taparlos) en el periodo helenístico y romano. Los músicos *auletas* usaban normalmente el **Aulós doble**, con una embocadura en los dos instrumentos, facilitando la ejecución de modos y escalas (dos octavas); los contruidos de forma impar, es decir un tubo más largo que el otro, estaban relacionados entre sí a una octava; para facilitarla utilizaban la *phorbéia*, una especie de mordaza con dos agujeros, en los cuales se pasaban los estrangules de los *aulói*. Según la altura del sonido se dividían en *téleioi* e *hypertéleioi* (“perfectos” y “más que perfectos”) de entonación grave, *kittharistéioi* (“para el acompañamiento de la cítara”), de entonación media, *parthenioi* y *paidikòì* (“virginales” y “pueriles”), de entonación aguda. La *aulodía* era el arte de tocar estos instrumentos, su técnica particular y el género de música al que estaba dedicado; los *aulodos* eran los que acompañaban con este instrumento, apoyando la línea de los coros (doblando), o marcando los tempos métricos de la poesía en el teatro griego. Los *auletas* (ejecutantes del aulós) y los *aulodas* (compositores de cantos acompañados por el aulós) empleaban en ocasiones otro tipo de aulós, pero sin embocadura de caña, que se tocaba horizontalmente como una flauta: el llamado **Plagiaulos**. El número orificios de

---

<sup>20</sup> Carmen Chuaqui, *Musicología griega: Cuadernos del centro de estudios clásicos*, UNAM, México, 2000, p. 23.

este instrumento variaba; había de tres y cuatro (en los más antiguos) llegando hasta quince.

De origen frigio eran los **Élymoi**, instrumentos con características frigias, provistos de dos tubos largos; uno de los dos terminaba con un pabellón curvado hacia adentro; por el tipo de fabricación, también se conoció a este instrumento como *skytalión* (bastón). Los *élymoi* eran usados, sobre todo, para la ejecución de la música ritual del culto de Cibeles y de Dionisos. Pólux cataloga otros numerosos tipos de *aulói*, simples y dobles, que se diferenciaban por su origen, por su material (madera, caña, hueso, marfil, etc.) y por el uso al cual estaban generalmente destinados<sup>21</sup>.

Un dato importante en la historia antigua de la música universal es que en el siglo II a. C. se construye el primer órgano musical, el **Hidraulis**, ideado por Ctesibio de Alejandría, que utilizaba los mismos principios de los órganos neumáticos modernos en lo que concierne a la distribución del aire comprimido en los tubos. Éste empleaba un ingenioso sistema hidráulico para la compresión del aire<sup>22</sup>.

Un instrumento que por sus características podría confundirse con un instrumento de percusión, por la manera en que se produce el sonido, es el **Rhombos**, consistente en un bastón o tablilla atado a una cuerda. que se hacía girar en el aire. Si el movimiento de rotación era suficientemente lento, se percibía un sonido ronco, semejante a un mugido<sup>23</sup>. Era usado en ritos coribánticos<sup>24</sup>.

El **Salpinx** era un instrumento de viento-metal, de origen etrusco, usado en ceremonias de carácter militar. Su fabricación era la misma que la de las trompetas egipcias: un tubo largo con boquilla que terminaba en un pabellón o campana.

Uno de los instrumentos de aliento-madera con que se representaba la importante relación con los dioses mitológicos es la **Siringa**. Este instrumento

---

<sup>21</sup> Giovanni Comotti, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>24</sup> Adjetivo referente a los *coribantes*, grupo religioso al servicio de la deidad Cibeles, cuyos integrantes, en las festividades, bailaban acompañados de instrumentos.

consistía en varios tubos de caña o carrizo de diferentes longitudes, unidos entre sí en progresión de tamaño. No presentaba agujeros para ser tañido por los dedos, sino que el sonido se extraía al posar los labios por los orificios superiores de cada tubo.

El nombre de Siringa tuvo su origen en una náyade del mismo nombre (*Syrinx*). Al respecto, la leyenda cuenta lo siguiente:

[...] pregunta también, pues descubierta la flauta hacía poco había sido, en razón de qué fue descubierta. Entonces el dios: «De la Arcadia en los helados montes», dice, «entre las hamadriadas muy célebre, las Nonacrinas, náyade una hubo; las ninfas Siringe la llamaban. No una vez, no ya a los sátiros había burlado ella, que la seguían, sino a cuantos dioses la sombreada espesura y el feraz campo hospeda; a la Ortigia en sus aficiones y con su propia virginidad honraba, a la diosa; según el rito también ceñida de Diana, engañaría y podría creérsela la Latonia, si no de cuerno el arco de ésta, si no fuera áureo el de aquélla; así también engañaba. Volviendo ella del collado Liceo, Pan la ve, y de pino agudo ceñido en su cabeza tales palabras refiere...». Restaba sus palabras referir, y que despreciadas sus súplicas había huido por lo intransitable la ninfa, hasta que del arenoso Ladón al plácido caudal llegó: que aquí ella, su carrera al impedirle sus ondas, que la mutaran a sus líquidas hermanas les había rogado, y que Pan, cuando presa de él ya a Siringa creía, en vez del cuerpo de la ninfa, cálamos sostenía lacustres, y, mientras allí suspira, que movidos dentro de la caña los vientos efectuaron un sonido tenue y semejante al de quien se lamenta; que por esa nueva arte y de su voz por la dulzura el dios cautivado: «Este coloquio a mí contigo», había dicho, «me quedará», y que así, los desparejos cálamos con la trabazón de la cera entre sí unidos, el nombre retuvieron de la muchacha”<sup>25</sup>.

Otra manera de registrar la tradición musical es la que se trasmite de generación en generación en la cultura **China**. En ella existen registros de actividad musical de 2500 a 3000 años a. C., y se tienen referencias en casi todas las fuentes conservadas de las diferentes dinastías. Sus tradiciones y principios

---

<sup>25</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, Lib. I, 687-712, Bruguera, Barcelona, 1983, pp. 29 y 30.

fundamentales están basados en una relación de la música con los seres, las cosas, y el cosmos mismo. Para esta cultura, la música establecía la armonía y propagaba la divinidad, con concepciones muy similares a las del pueblo griego de esa época. Según Confucio *“para educar a alguien hay que empezar con poemas, hacer énfasis en las ceremonias, y concluir con música”*<sup>26</sup>.

Fue una preocupación de los chinos fijar la cultura de los sonidos y su relación matemática. Dice la leyenda que bajo el gobierno de Huang-Li se ordenó que se fijara la relación de la música con las leyes cósmicas. Fue el filósofo y matemático Ling-Lu quien estableció la base de cinco sonidos distintos, formando la escala pentatónica. El proceso para obtener la primera escala pentatónica consistió en utilizar una flauta de bambú de aproximadamente treinta centímetros, la cual fue progresivamente acortada, obteniendo así sonidos diferentes a menor longitud, hasta obtener la escala pentatónica.

La música china tenía distintos usos: rituales y religiosos, teatrales y folclóricos; además se conocían las propiedades expresivas según las intenciones interpretativas.

Los instrumentos principales utilizados en China estaban clasificados según su material de construcción: de metal, piedra, seda, bambú, calabaza, arcilla, cuero y madera. La flauta de hueso encontrada en Henan, que pudo datarse del Neolítico (hace más de 8000 años), y la llamada Lü (doce temperamentos), de hace aproximadamente 4000 años, nos dan cuenta de la gran trascendencia musical de este pueblo.

Construido de bambú era el **Ti** o **Heng-ti** (flauta travesera), que contaba con seis orificios. Este tipo de flauta fue introducida durante el reinado de la dinastía Han (157-187 d. C.). También, estaba el **Xiao**, flauta vertical, la cual tenía la función de conducir la melodía. De esta clase de flautas (ti) existen varios tipos: el **Pan-ti**, presentaba un cuerpo delgado y corto, produciendo sonidos de gran proyección sonora y de tesitura alta; y el **Chu-ti**, cuyo cuerpo era más grueso, era

---

<sup>26</sup> Eudomar Chacón, *La música en la China antigua*. En línea: <https://www.analitica.com/entretenimiento/musica/la-musica-en-la-china-antigua>. Consultado: 2 de noviembre de 2019.

utilizado para sonoridades medias. Es importante resaltar que esta “flauta travesera” estaba construida de varias partes, y necesitaba de una membrana vibratoria para facilitar, mediante el uso de distintas posiciones de la boca y apoyo del aire, la ejecución de diferentes registros, colores y timbres variados.

Existía también la flauta que se tocaba de forma vertical, llamada **Hsiao**, hecha de una sola pieza; era un poco más larga que la travesera, y constaba de seis orificios.

El **Sheng** era un instrumento de caña, siendo el primero en usar lengüetas libres. Era utilizado como instrumento que acompañaba la melodía. Se dividía en dos partes: la primera consistente en diez y siete tubos de diferentes longitudes, conocidos como caños de sheng; la otra es la base donde se fijan los tubos de bambú. En el sheng se perforaban finos orificios en los tubos para los dedos; en la base (sheng-tou) se encontraba la boca del instrumento.

Hacia el siglo III surgió un oboe cónico, el **So-na**, un instrumento que usaba doble lengüeta, provisto de un tubo hecho de madera o bambú, y que terminaba en un pabellón de cobre, siendo usado para la música de carácter militar. Otro tipo de oboe era el **Pi-li**, de forma cilíndrica, compuesto por dos partes: la boquilla y el cuerpo, construido con ocho orificios, siete al frente y uno en la parte frontal.

Quizá el instrumento con mayor tradición (más de 7000 años) es el **Xun**, instrumento de viento que, al inicio, se usaba para imitar sonidos de la naturaleza y de los animales, para después convertirse en un instrumento musical utilizado en las cortes. Consta de nueve orificios, siendo el más grande el superior, por donde se produce el sonido. Era el resultado de un trabajo de alfarería y de cerámica.

La **India**, otro pueblo con una antiquísima tradición musical, cimentada en una cosmovisión religiosa y espiritual, relacionó también la religión con la música. Según la leyenda, fue Brahma (el señor de todos los dioses) quien enseñó el canto al sabio Narada, para que lo trasmitiese a los hombres: *“Se cuenta que el dios Brahma meditó durante cien mil años: como resultado de esa meditación, nació la música; luego vino todo lo demás. La música, ante todo, símbolo de la armonía del universo”*<sup>27</sup>. En las antiguas escrituras se afirma

---

<sup>27</sup> José Luis Comellas, *Historia sencilla de la Música*, Rialp, Madrid, 2012, p. 29.

también que los dioses Brahma, Vishnú y Shiva, “*La Trinidad Eterna*”, fueron los primeros músicos: “*Krishna, una encarnación de Vishnú se representa siempre tocando la flauta en la cual ejecuta la canción cautivadora que lleva a su verdadero hogar a las almas que vagan por el ilusorio mundo del mayá*”<sup>28</sup>.

Los primeros instrumentos empleados en la India parecen haber sido los de viento. Se conservan diversos tipos de silbatos que pueden tener una antigüedad de 6.000 años. Con un silbato no es posible tocar más que una nota, pero existían silbatos de distintos tamaños, que podían ser utilizados alternativamente. Luego vendrían los distintos tipos de flautas, que se fueron sucediendo hasta la actualidad. La música, según su uso, presentaba diferentes géneros: religiosa, teatral, de cámara, y popular. La música profana tuvo una gran influencia de la tradición árabe, y la religiosa era necesaria en la enseñanza de los textos contenidos en los Vedas<sup>29</sup>, de donde se derivaron cantos sagrados que hasta hoy en día se siguen ejecutando.

Los instrumentos de viento importantes de ese periodo fueron las flautas rectas y traveseras, como el **Bansuri**, construido de bambú, asociado con la tradición pastoril de los instrumentos de lengüeta, como el **Shanai**, utilizado en celebraciones religiosas. Este instrumento de madera, que acababa en una pieza de metal (cobre) a modo de trompeta, contaba con seis o nueve orificios, pero su característica principal, que lo diferencia de los otros instrumentos similares, es que utilizaba una lengüeta cuádruple, es decir, dos series de lengüeta doble, ampliando así su tesitura, llegando a emitir dos octavas.

Tras esta breve síntesis, podemos concluir que en los instrumentos de viento (aerófonos) el aire se convierte en una continuidad del aliento de vida del hombre. La voz expresa y el sonido también, y en las dos formas de expresión está presente el aire; ambas son manifestaciones sonoras creadas por vibraciones similares.

---

<sup>28</sup> Guillermo Orta Velázquez, *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>29</sup> Estas escrituras sagradas del hinduismo (3500 años a. C.), constituyen una vasta recopilación de himnos, encantamientos mágicos, relatos mitológicos y formulas sagradas para alcanzar la iluminación.

Pero más allá de las características cuantitativas de la música, y sobre todo de los instrumentos musicales, hallamos la incertidumbre de por qué el hombre, desde el inicio de los tiempos, tuvo la voluntad consciente de “materializar” el sonido. No le bastó con dominar sus sonidos corporales, sino que en cierto momento de la historia tuvo esa necesidad de complementarlos con la fabricación de instrumentos.

Desde un inicio, los instrumentos de viento representan el dominio del control del aire, de la respiración, vínculo humano entre el instrumento y el hombre. Entre los primeros materiales empleados en su construcción destaca el carrizo, material natural, quizás el más importante, que crece en las riberas de los ríos. El carrizo es ligero y maleable; y de carrizo también se fabricaron las primeras lengüetas, buscando una forma diferente de sonido, de vibración. Este uso de lengüetas simples anunció en los instrumentos de la familia viento-madera la aparición de lo que en la actualidad es el clarinete, teniendo como antecesores de construcción milenaria al **arghül**, el **zummarah** y el **aulós**.

La historia, como disciplina recolectora de datos, ha dado poca importancia a los inicios de la música, y aunque muchas son las discusiones sobre cómo empezó este proceso evolutivo-estético, la mayor importancia se otorga a los tiempos y procesos musicales de épocas más próximas a la nuestra, en donde el lenguaje musical se vuelve más complejo, incluyendo parámetros estéticos ya definidos. Pero indagar, contestar e ir más allá de la comprensión de cuál fue la necesidad primaria de construir instrumentos desde una perspectiva primitiva del sonido es algo necesaria. La vibración y el timbre de los diferentes instrumentos antiguos guardan características casi idénticas. Sólo la transmisión o globalización estética-constructiva de esas épocas propició el mejoramiento técnico y el surgimiento de teorías musicales para dominar el sonido, ya sean modos, ragas, salmos, etc. Sería interesante conocer qué pensaban esos primeros ejecutantes del uso de la técnica para controlar el aire; si ya consideraban el apoyo del diafragma o solamente controlaban el sonido variando el ángulo con respecto al cuerpo y al instrumento.

En definitiva, la música nace como una necesidad. Como resultado de ello se origina la fabricación de instrumentos, que guardan en su esencia el gen constructivo de los primeros hombres de etapas primitivas. Los instrumentos de aliento o viento en particular tenían una relación más “íntima” con el ejecutante; éste daba su aliento, propiamente, para así dar vida a un sonido, a una forma natural que el hombre percibía no sólo de manera acústica, sino sensitiva; es decir, el instrumento de aliento se convertía en una extensión del cuerpo mismo.

## **1.2 Familia de instrumentos viento-madera: música profana y religiosa en la Edad Media**

En las manifestaciones artísticas musicales, a lo largo de una línea histórico-creativa, siempre varían los medios a los que podemos recurrir para conocer el origen de éstas, su desarrollo y características. Todo pertenece a una temporalidad y, a través del tiempo, las modificaciones de los procesos culturales y el avance de las tecnologías funcionan como marcadores cronológicos. Es vital, pues, tener claro los cambios de tendencias, marcados por los gustos y las necesidades de los grupos humanos, la urgencia impulsiva y vital del hombre de inventar, los códigos históricos y sus variaciones en las diferentes “capas” evolutivas; pero, sobre todo, es preciso “ver” la música en cada momento como sus contemporáneos lo hicieron, apreciando así plenamente su función e incidencia en la sociedad.

En la reconstrucción de la música medieval, principalmente en lo que respecta a los siglos altomedievales, nos encontramos con grandes lagunas carentes de información, unido al hecho de estar sujeta a complicados mecanismos de transcripción en su rítmica y estética, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en el ámbito de las artes plásticas, de las que han llegado hasta nuestros días vestigios visibles mucho más fidedignos y numerosos. Así pues, quedan pocos testimonios musicales del milenio medieval, con excepción de

la música monástica, resto, por otra parte, complicado por la falta de una notación musical, la cual aparecería alrededor del siglo IX.

La música medieval del occidente cristiano se origina primeramente en los monasterios y las grandes catedrales citadinas, en donde la Iglesia, dotada de poder e influencia sociales, ayudó a su difusión, al mismo tiempo que coadyuvó al florecimiento y organización de hermosas y prósperas ciudades, como París y Florencia. Todo ello hizo posible el surgimiento de nuevas técnicas compositivas, que caracterizarían a la música occidental hasta nuestros días: La Polifonía y el Contrapunto.

En general, la música que se sintetiza en este capítulo, así como sus instrumentos interpretativos, tiene características e influencias Ambrosianas o Milanesas, Hispanovisigodas o Mozárabes, Galicanas, Célticas (irlando-británicas), Romanas y Orientales (bizantinas, sirias...). La de carácter religioso, puesta siempre al servicio de los textos sagrados y de los oficios litúrgicos, establece un conjunto de signos y palabras comunes para todos los fieles, contribuyendo así a la expansión evangelizadora del cristianismo, principalmente en los primeros siglos de la Alta Edad Media. En el siglo VI (año 590), el Papa Gregorio I, más conocido como Gregorio Magno, recopila y organiza una serie de cantos romanos de origen monacal que se cantaban desde tiempo atrás, y que después serían conocidos como **Canto Gregoriano** o **Canto Llano** de la música cristiano-católica. El propósito de esta nueva manifestación religioso-musical no era otro que el de hacer uso de ella para dirigirse a Dios, fusionando estilos antiguos como el grecorromano y el judío. Se considera también que en esta etapa se empieza a regular y unificar el uso de la música coral como un accesorio de la liturgia romana, estableciéndose, de manera continuada, el coro papal conocido como *Schola Cantorum*<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Se piensa que la fundación de la Schola Cantorum fue obra del papa Silvestre II en el siglo IV, aunque es Gregorio Magno quien verdaderamente fija sus funciones.

Entre los siglos VIII y IX, Carlomagno, rey de los francos establece en las iglesias y abadías de su imperio el rito romano<sup>31</sup> de modo obligatorio, suprimiendo así la liturgia galicana que se seguía con anterioridad en tierras de Francia<sup>32</sup>. Es aquí donde aparecen lugares de creación y difusión de este tipo de música, como los monasterios benedictinos de la Orden de Cluny<sup>33</sup>, que contribuyen, entre otras costumbres religiosas, a impulsar y extender el canto gregoriano por toda Europa.

Algunas características o elementos del canto gregoriano son las siguientes: se basa en ocho escalas (modos griegos), ritmo libre, una sola línea melódica, líneas ondulantes, es solemne y una exaltación de Dios, es monódico (melodías al unísono), se canta *a capella* (sin acompañamiento), en latín y está ligado a un texto, se escribe en tetragramas (posteriormente en notación cuadrada), y mediante signos llamados neumas<sup>34</sup>. Esta nueva música se originó en el seno de una sociedad teocéntrica, para la que la divinidad representa la totalidad, convencida de que el hombre vive para Dios y para la eternidad.

Todo lo anterior parece indicar que el estudio de la historia de la música medieval en el primer milenio de nuestra era debe ser necesariamente una historia de la liturgia cristiana. No obstante, las producciones derivadas de ella, que podrían considerarse música culta, se desarrollaron a la par y convivieron con otras expresiones socio-musicales, conocidas en su generalidad como música profana, que, al converger en ellas sonido, poesía y baile, y al ser casi por completo de tradición oral e intangible, en su gran mayoría, no se conservaron por escrito.

---

<sup>31</sup> El rito romano, o liturgia romana, es el conjunto de prescripciones, prácticas y ceremonias que reglamenta la iglesia católica y que se adoptan en la Europa medieval homologando a los fieles frente a sistemas rituales más antiguos y fragmentados. El canto gregoriano forma parte de éste.

<sup>32</sup> Este rito se caracterizaba por lo complejo y diverso de su ceremonial de clara influencia oriental.

<sup>33</sup> Fundado en el 909, el monacato cluniacense obedece a una reforma monástica de la orden benedictina. Toma su nombre de la abadía benedictina de Cluny ubicada en la región francesa de Borgoña.

<sup>34</sup> Acentos gramaticales que indicaban la elevación o caída de la voz, los cuales sólo eran guías para recordar la línea modal, es decir, no expresaban la altura exacta de los sonidos. Con notación neumática se conservan unos cuarenta y cinco códices, como el Antifonario de la Catedral de León elaborado entre los siglos X y XI.

Los exponentes de este género laico eran los **Troveros** o **Trovadores** (siglos XII-XIII)<sup>35</sup>, músicos aristócratas, compositores, poetas, en ocasiones pertenecientes a la realeza o la más alta nobleza y, por lo común, cantores de sus propias obras, que empleaban en sus composiciones lenguas romances<sup>36</sup> y acompañamiento instrumental<sup>37</sup>.

En la España del siglo XIII, son famosas las **Cantigas de Santa María**<sup>38</sup>, escritas por el rey castellanoleonés Alfonso X el Sabio, al cual se atribuye la composición de cerca de 432 melodías. La forma musical de la Cantiga se acompañaba de instrumentos musicales, tales como violas, arpas, flautas, laúdes, o instrumentos de percusión, que marcaban el ritmo de las diferentes danzas, como el Rondeau o la Pastoral. Estas composiciones reflejan diversas circunstancias culturales y sociales de la época, así como sentimientos humanos, y son un puente de transición musical de las iglesias con las cortes y residencias nobles, influenciadas por melodías gregorianas, canciones épicas, canciones de gesta y variadas tendencias musicales, tanto castellanas, como galaicoportuguesas y árabes. El surgimiento de estas nuevas estructuras musicales viene unido a los cambios económicos y monetarios que se registran en las ciudades pleno-medievales y el comienzo del desarrollo, expansión y utilización de las lenguas vernáculas, que hacen surgir una humanidad más consciente de lo subjetivo y lo individual.

Vinculados con los trovadores aparecen los **Juglares**, músicos intérpretes y cantores ambulantes que recorrían las villas y aldeas de la Europa Medieval a cambio de dinero, cantando para el vulgo temas de composiciones trovadorescas o de tradición popular. Socialmente, estos intérpretes eran criticados por ser viciosos y escandalosos, y despreciados por la nobleza y el clero, ya que sus temas solían recrear situaciones obscenas y, junto a los diferentes instrumentos

---

<sup>35</sup> La poesía trovadoresca se origina en la Occitania francesa, extendiéndose después, principalmente, a territorios catalanes e italianos.

<sup>36</sup> Son una rama indoeuropea de lenguas estrechamente relacionadas entre sí y que históricamente aparecieron como evolución del latín vulgar opuesto al latín clásico.

<sup>37</sup> Acompañamiento al unísono y ornamentado, en el que, por no haber armonía, se hacía énfasis en el timbre, peso rítmico (percusión) y en la improvisación.

<sup>38</sup> Las *Cantigas de Santa María*, escritas entre 1270 y 1282, constituyen unas de las colecciones de canción monofónica más importante de la literatura medieval occidental y de la iconográfica musical.

de cuerda, viento y percusión que tocaban, se hacían acompañar de bailarinas. En esta categoría de músicos hay que recalcar que éstos sólo interpretaban y no componían, añadiendo a sus actuaciones suertes propias de saltimbanquis, lanzadores de cuchillos, equilibristas y domadores de animales.

Otra forma musical que va a coexistir con los anteriores usos es la **Polifonía**, en la que la conjugación de los diferentes sonidos formaba un todo armónico. Esta textura musical no sólo tiene que ver con una nueva expresión sonora, sino que se presenta como una epifanía, una puerta hacia el desarrollo humano relacionada con diversas y singulares formas del pensamiento y no simplemente con sonidos, en la que cada voz expresa una “idea” musical propia, muy al contrario que en la música lineal o monódica, en la que, al contrario, varias voces suenan a la vez simultáneamente. En este sentido, y tomando como ejemplo este caso, en la historia de los géneros musicales es de suma importancia considerar el momento sociocultural en el que estos aparecen, para comprender integralmente sus características, finalidad y alcance, siempre asociados a la evolución de la mentalidad colectiva de las sociedades en las que surgen.

Aunque de orígenes supuestamente más antiguos, la aparición de la polifonía data de la segunda mitad del siglo IX. En el siglo XII, y con la finalidad de embellecer la liturgia, se estructuran nuevas formas musicales, como el Organum<sup>39</sup> y el Discantus<sup>40</sup>. Todas estas reformas teóricas formarán parte del **Ars Antiqua** o **Vetera** (siglos XII y XIII), las cuales fueron evolucionando para culminar, en la conformación de la gran **Escuela de París**, representada por los compositores Léonin y Pérotin, maestros de capilla de la catedral de Notre-Dame de París.

A lo largo de la Edad Media surgen nuevas formas musicales vocales, como el monódico Conductus<sup>41</sup>, las producciones musicales dejan de ser anónimas,

---

<sup>39</sup> Melodía gregoriana (Cantus Firmus) más una segunda voz a una distancia de cuarta o quinta llamada Vox Organalis.

<sup>40</sup> Son dos voces que seguían movimientos contrarios.

<sup>41</sup> La melodía principal no es gregoriana, sino inventada por el compositor con un ritmo procesional.

nace la escritura en pentagrama y Guido de Arezzo<sup>42</sup> da los nombres de las notas tal y como los conocemos actualmente, deduciéndolas de un Himno a San Juan Bautista y tomando la primera sílaba de cada verso. En el siglo XII, aparecerá el Motete, un sistema polifónico ya con características contrapuntísticas, es decir, conformado por dos o tres voces simultáneamente, pero con letra y ritmo diferente. A comienzos del siglo XIV, coincidiendo con el auge del gótico, la polifonía se perfecciona, buscando un efecto puramente sonoro, para lo cual evoluciona la base rítmica y armónica; en la escritura se permite fijar las notas y los sonidos en tesituras correctas, y se admiten acordes, lo que implica una concepción del arte vertical. Uno de los representantes máximos de este nuevo movimiento es **Guillermo de Machaut**<sup>43</sup> (1300-1377). En el siglo XV aparece el **Ars Nova**<sup>44</sup>, que prepara el Renacimiento y permite la consagración de la música renacentista imponiéndose sobre la medieval, reafirmando el desarrollo de la polifonía. Hasta el Renacimiento, se asiste a una ruptura con el pasado musical, se buscan elementos nuevos, y evolucionan las armonías y los ritmos, todo ello como expresión del genio individual en un cambio de paradigma total.

### 1.3 Instrumentos de viento-madera y metal medievales

De las primeras formas musicales que determinaron el desarrollo de la música del Occidente medieval, puede entenderse el subsiguiente proceso evolutivo de los instrumentos. Una investigación a profundidad sobre el particular exige, a la par de una formación técnico musical, un gran manejo de fuentes, tanto documentales como literarias e iconográficas de la Edad Media. Incluso a pesar de poseer una formación especializada al respecto, son muchos los problemas con los que se

---

<sup>42</sup> Guido de Arezzo (991 o 995-1033), monje benedictino italiano, teórico musical y figura central de la música medieval. Se considera el padre de la notación musical moderna adoptando el tetragrama que después evoluciono al pentagrama.

<sup>43</sup> Clérigo, poeta y compositor medieval, representante máximo del movimiento conocido como Ars Nova, es considerado históricamente el compositor más importante del siglo XIV, contribuyendo al desarrollo del motete y la canción secular.

<sup>44</sup> Philippe de Vitry (1291-1361) poeta y músico francés, diferencia con este nombre a la música más temprana (Ars antiqua) de la que se distingue por los avances de notación musical, y desarrollo polifónico. Periodo que inicia en ca. 1315 y termina ca. 1375.

enfrenta el investigador a la hora de hallar y relacionar informaciones fidedignas que nos den a conocer de manera certera y rigurosa los usos, características y personalidades de los diferentes instrumentos musicales de este periodo de la historia, los cuales, en su mayoría, tienen un origen medieval.

En este periodo de la música convivieron numerosos instrumentos musicales de los cuales en la actualidad se conservan muy pocos originales. Los instrumentos de viento, en su mayoría, al ser fabricados con materiales blandos y degradables, como la madera o la caña, no resisten el paso del tiempo como para permitir ser fuente imperecedera de estudio y, a través de ellos, no sólo conocer su timbre o sonido original, sino poder ir más allá del mismo, reparando en sus funciones sociales y culturales, en aspectos importantísimos, como técnica de ejecución, procesos constructivos, aprendizaje y "pedagogía", y en la relación establecida entre el instrumento, el intérprete y el público receptor.

Para esta clase de elucidaciones, la **organología**<sup>45</sup> tiene que recurrir a recursos diversos, como consulta de códices o manuscritos, representaciones escultóricas, reseñas de la época, grabados, pinturas murales, miniaturas y un largo etcétera, que permitan conocer o dar una idea de cómo debían sonar determinados instrumentos. Un claro exponente de este tipo de fuente iconográfica son las ya referidas famosas *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, obra de gran importancia histórica, literaria, musical y pictórica. En las ilustraciones de este bello códice hispano-medieval se distinguen una serie de instrumentos de viento, parientes lejanos de lo que luego sería el clarinete. Son los siguientes:

**Flauta de pico.** Hasta el siglo XIII las flautas medievales son muy rudimentarias (flautas de tres o, a lo sumo, seis agujeros) y están elaboradas de madera, hueso o cuerno de animal. A partir del siglo XIV, principalmente en sus últimas décadas, las flautas se fabrican con nuevas técnicas de torneado de la madera y se convierten, progresivamente, en instrumentos cromáticos (hasta entonces eran modales) y virtuosos, para atender a las necesidades musicales

---

<sup>45</sup> Ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación, es decir, su historia, su utilización las diferentes culturas, aspectos técnicos y de construcción, y acústica.

del Ars Nova. Hasta ese momento poseen generalmente siete orificios y un orificio trasero más para el pulgar con una perforación cilíndrica. Su construcción y manejo también se combina con la forma travesera.

La siguiente miniatura de las *Cantigas de Santa María* nos muestra dos flautas de tres agujeros, también llamadas flauta y tamboril; un instrumento que formó parte de la música tradicional. Asimismo, durante la época medieval podemos suponer la existencia de otros tipos de flautas, como son la flauta doble y el *gemscorno* o *gemshorn*, construido con un cuerno de carnero y gamuza<sup>46</sup>.



Fig. 1. Cantigas de Santa María

**Odrecillo / Cornamusa.** Pequeño odre era el nombre antiguo de la cornamusa o gaita gallega, integrado por un odre<sup>47</sup> y varios cañutos (cañas a modo de flautas con orificios) donde se produce el sonido. El número de cañutos es de tres o cuatro, de longitud y grosores diferentes, con varios agujeros y provistos de lengüetas. Las gaitas consisten en un fuelle, el cual es una bolsa o saco que

---

<sup>46</sup> Vid., Miguel Morate Benito, *Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrumento*. En línea: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-de-pico>. Consultado: 22 de abril de 2020.

<sup>47</sup> Piel de algún animal, cosida, pegada y preparada para guardar o contener líquidos, en este caso es la bolsa que provee de aire mediante la presión manual al instrumento actualmente conocido como gaita.

reserva el aire, del que surgen tres tubos de madera. Estos tubos son: uno corto, con una boquilla a través de la cual el músico empuja el aire; otro medio, que tiene una serie de agujeros por donde sale el aire presionado desde el fuelle y son apretados con los dedos por el músico para obtener los sonidos; y un último tubo, el más largo y grueso, que funciona como un bajo constante para el instrumento.

Es uno de los instrumentos de viento folklóricos más representativos. La “bagpipe” escocesa, la “zampogna” italiana, la “musette” francesa, la “sackpfeife” alemana, la gaita española, no son más que variedades de la cornamusa<sup>48</sup>.

En una de las ilustraciones de las Cantigas a Santa María se puede ver una gaita u odrecillo conformada por dos tubos melódicos cónicos paralelos e independientes, uno levemente más largo, y cuatro bordones con pequeñas diferencias de longitud entre ellos, que salen de la bolsa hacia atrás: dos por encima del hombro del ejecutante y dos por debajo<sup>49</sup>.



**Fig. 2. Cantigas de Santa María**

---

<sup>48</sup> Vid., *Instrumentos medievales. Un valioso tesoro que debemos cuidar*. En línea: <http://www.musicaantigua.com/instrumentos-medievales-un-valioso-tesoro-que-debemos-cuidar>. Consultado: 24 de abril de 2020.

<sup>49</sup> Vid., Norberto Pablo Cirio, *La gaita en la Edad Media: aportes para su reconstrucción sonora*. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gaita-en-la-edad-media-aportes-para-su-reconstruccion-sonora/html>. Consultado: 25 de abril de 2020.

**Albogón / Albogue.** Instrumento de viento que consta de uno o dos tubos paralelos de madera a manera de flauta dulce, con orificios y con dos piezas de cuerno de vaca colocadas en los extremos. Uno de los tubos funciona como boquilla (el más delgado) para producir el sonido mediante una lengüeta integrada internamente (lengüeta simple); el otro (más grueso) funge como amplificador del sonido. En España tuvieron difusión dos tipos de este instrumento: el conocido como albogue o gaita serrana, con un solo tubo, y el que cuenta con dos, denominado alboka (el tubo principal posee cinco orificios y el secundario, tres); se obtiene con el tubo principal una escala de seis notas, mientras que el tubo paralelo funciona como bordón, ya que el sonido se produce mediante la técnica de las lengüetas simples batientes. Organológicamente, se clasifica como un clarinete<sup>50</sup> popular, pero lo más lógico es relacionarlo directamente con el aulós doble, o con el instrumento que en Roma fue conocido como *tibia phrygia*. Su origen es árabe y su nombre significa “trompeta”. La manera en cómo se desarrolló este instrumento apenas ha cambiado; siempre se conoció como un instrumento folklórico y pastoril, en donde la improvisación era la base de su repertorio. Las fuentes iconográficas confirman que en la España medieval fue bastante popular, hallándose distintos ejemplos representados por todo el norte peninsular, desde Aragón hasta Galicia.

En algunas de las representaciones conservadas varían sus características, como el tamaño y las funciones de su uso; en otras se pueden apreciar los pabellones o cuernos, la disposición de las manos, e identificar el tiempo y el área geográfica en que se utilizó, si bien la mayoría de las representaciones conservadas data de la segunda mitad del siglo XII. En la Baja Edad Media, este instrumento seguirá siendo utilizado, aunque irá cayendo gradualmente en desuso en comparación con otros instrumentos con posibilidades polifónicas más estilizadas, hasta tomar su lugar solamente en la música folclórica<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> No estoy de acuerdo con esta clasificación orientada a que este es un instrumento antecesor del clarinete, lo cual explicaré más adelante.

<sup>51</sup> Vid., Faustino Porrás Robles, *La representación de los instrumentos de viento en el románico jacobeo*. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-de-los-instrumentos-de-viento-en-el-romnico-jacobeo/html>. Consultado: 1 de mayo de 2020.



Fig. 3. Cantigas de Santa María

**Chirimía (Dulzaina, Caramillo).** Este instrumento de fabricación rústica es, como varios de los instrumentos aerófonos, de origen árabe. Pertenece a los instrumentos de doble lengüeta, con un cuerpo en madera de forma cónica, en el que el extremo inferior, al ser más abierto, funciona como resonador natural. Por el análisis de las representaciones iconográficas conservadas se puede deducir que la función mecánica y acústica de este instrumento es similar a la de la **dulzaina** actual y al **caramillo** (*calamus*)<sup>52</sup>. Actualmente, podemos conocer la naturaleza de este instrumento porque no ha caído en desuso en la música folclórico-popular. Posiblemente por sus características constructivas y acústicas no llegara a sobresalir en las músicas que se originaron después, pero, al producir un sonido penetrante y ruidoso, más cercano a un sonido sin calidad, se encasilló en un instrumento festivo, sobresaliendo entre el bullicio del gentío, lo cual lo salvó del olvido.

---

<sup>52</sup> Familia a la que pertenecen los instrumentos donde la emisión de sonido es por medio de una caña o varias (lengüetas).

Me atrevo a afirmar que este grupo de instrumentos evolucionó logrando un control de la afinación, mecanismo y sonido, aportando varias tesituras y colores, para concluir en lo que ahora conocemos como el oboe.



**Fig. 4. Cantigas de Santa María**

**Añafil.** Este instrumento de viento-metal ha estado presente en casi todas las culturas antiguas, siendo el antecesor de lo que conocemos en la actualidad como la trompeta. Es de origen árabe (*naffir* o *al-naffir*), compuesto por un tubo de metal alargado con un pabellón en el extremo, con características similares a la tuba romana. Su sonido se consigue mediante la emisión del aire haciendo vibrar un accesorio llamado boquilla, es decir, el sonido se produce mediante los labios, el aire y la boquilla. En diferentes iconografías medievales de los siglos XI al XIII se puede distinguir que su uso era principalmente militar o heráldico (adornado con estandartes anexados).

Este tipo de instrumento sí nos permite identificar las diferentes fases evolutivas y modificaciones técnicas que sufrió hasta convertirse en la trompeta, compartiendo características con los demás instrumentos de metal, en donde su

funcionamiento y principios básicos son el hacer vibrar mediante el aire un tubo metálico en sus diferentes registros y tesituras.



Fig. 5. Cantigas de Santa María

**Chamelle / Chamelele / Caramillo.** En algunas descripciones del siglo XII francés se nombra un instrumento popular fabricado en madera de boj y lengüeta simple, con siete agujeros, de medianas dimensiones, por lo que su registro era reducido, y sin pabellón, a diferencia de las técnicas constructivas que buscaban más sonoridad utilizando pabellones o cuernos de vaca para proyectar en mayor cantidad el sonido. Este instrumento se conocería en la Edad Media y en el Renacimiento como *chamelele* o *chalumeau*, aunque este es el nombre genérico que reciben algunos instrumentos de una sola lengüeta. Con esta descripción todavía no queda claro, en muchos casos, si este es el precedente de un clarinete o de un oboe, ya que no se sabe si consta de una o dos lengüetas y, además, la palabra *chalumeau*, del latín *calamus*, (caña en francés) se utilizó genéricamente para agrupar a todos los instrumentos de lengüeta batiente.



**Fig. 6. Chalumeau (réplica)**

*A modo de Conclusión:*

Temporalidad

Trascendencia de sonidos

La ingravidez del sonido

Lo que fue, es y será

Sonido de todos los instrumentos que hablan

Épocas delineadas como oscuras, grises

¡Siempre iluminadas por la música!

Necesidad eterna reflejada en los cielos

Destellos de humanidad, emociones  
Mares de almas tratando de descubrir la eternidad  
Almas vivas y muertas  
Recuerdos, antiguas vidas  
Pitonisas tratando de ver el ayer y el futuro  
Gritos, resignación, dulzura, ternura, coraje  
Somos ¿qué somos? Música que ancla, que gravita, la divinidad.

Los instrumentos han hablado a lo largo de los siglos, dicen cosas, y dependiendo de las edades de los hombres son su lenguaje. Los instrumentos han evolucionado de la mano del hombre; pero ¿se reducen a materiales como madera y metal? ¿A pura técnica? No. A estas interrogantes debe sumarse la gran pregunta sin contestación alguna o con infinidad de ellas: ¿el músico hace o se nace? En su elucidación, asumo la siguiente y afirmativa respuesta: la música nace y hace al hombre. Después de tratar de asomarme al mundo medieval en un ejercicio de descubrir otra forma de vida, la de aquellos hombres y mujeres que vivieron en unas coordenadas muy diferentes a las actuales, pero de las que somos, de una u otra forma, herederos, son otros ojos los que me obligan a ver lo que creo escuchar cuando leo. Es un universo paralelo el de la Edad Media; en él cada hallazgo teórico-musical supera a los descubrimientos teóricos que se pudieran hacer hoy en día; su trascendencia es mayúscula. Fue apasionante, pues, descubrir esta época e incursionar tímidamente en sus procesos civilizatorios musicales, sintiendo aún vivos, a través del arte, a los protagonistas de esta línea histórica.

Los instrumentos conservan un “gen” evolutivo, y se pueden clasificar según sus características y personalidades. En ellos el impulso del aire es el dador de vida. Muchos de estos alientos, muchas voces, se quedaron impresos para el devenir en crónicas y representaciones iconográficas; pero es extremadamente difícil resumir en pocas páginas toda una época; es por ello por lo que me limité a realizar un vuelo de reconocimiento por encima de los datos de los que disponía. Me quedo, como siempre, con lecturas pendientes, pero los nombres y

especificaciones de los protagonistas, los instrumentos, que continuaron modificándose en el tiempo (más locuaces, en mi opinión que muchos escritos) están aquí mencionados.

Estos instrumentos, en su gran mayoría, conservaron sus características acústicas, a pesar de las deficiencias mecánicas o técnicas, y me refiero a los antecesores de la flauta transversa, el oboe, el fagot y los instrumentos de metal. En su caso, al clarinete se le clasifica en varias secciones, atendiendo a que utiliza una lengüeta simple, porque básicamente es un tubo de madera con orificios, por la emisión por medio de aire, por la forma del tubo, cónica o paralela. A diferencia del clarinete, los instrumentos anteriormente citados han conservado una cuestión acústica importantísima: el **timbre**; esos armónicos que hacen posible que diferenciamos un instrumento de otro, elemento que no encuentro en los llamados antecesores del clarinete, desde los instrumentos de las civilizaciones antiguas y ahora los recién revisados de la época medieval,

El clarinete sí tiene un "antes sonoro": el chalumeau francés, ya que conserva la estructura mecánica de la producción de sonido y el timbre y color del actual clarinete, y no el sonido "chillón" de la chirimía, gaita serrana o carrillón, entre otros instrumentos similares. Así pues, considero que el clarinete sí partió de un instrumento en concreto y evolucionó hasta lo que es ahora; pero su origen no es tan lejano como el de otros instrumentos (al menos en la función aerófono), pues su sonido, o timbre, no corresponde a ninguno de los que se hubieran construido, amén del chalumeau francés, pudiendo contraponerse a ellos. El chalumeau es un instrumento medieval con características igual de rústicas que el resto de los instrumentos de viento, pero de sonoridades diferentes. El sonido del chalumeau es noble, oscuro, delicado y apacible; las reformas de Denner en 1690 lo complementaron y dieron forma, surgiendo así una nueva extensión sonora que correspondería al clarinete actual, objeto de próximas lecturas.

## Referencias. Capítulo I

-Gómez Muntané, María del Carmen, *La música medieval en España*, Reichenberger, Kassel, 2001.

-Hoppin, Richard H., *La música medieval*, Vol. 1 de Akal Música, Akal, Madrid, 2000.

\_\_\_\_\_, *Antología de la música medieval*, Akal, Madrid, 2002.

-*Instrumentos medievales. Un valioso tesoro que debemos cuidar*. En línea: <http://www.musicaantigua.com/instrumentos-medievales-un-valioso-tesoro-que-debemos-cuidar>. Consultado: 24 de abril de 2020.

-*La Biblia Latinoamericana*, San Pablo-Verbo Divino, Madrid, 2005.

-Manzano Alonso, Miguel, *Dulzaina, gaita y flauta, tres instrumentos populares*. En línea: [http://www.miguelmanzano.com/pdf/DULZAINA\\_FLAUTA\\_Y\\_GAITA.pdf](http://www.miguelmanzano.com/pdf/DULZAINA_FLAUTA_Y_GAITA.pdf). Consultado: 8 de mayo de 2020.

-Morate Benito, Miguel, *Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrumento*. En línea: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-de-pico>. Consultado: 22 de abril de 2020.

-Ovidio, *Metamorfosis*, Lib. I, 687-712, Bruguera, Barcelona, 1983, pp. 29 y 30.

-Pablo Cirio, Norberto, *La gaita en la Edad Media: aportes para su reconstrucción sonora*. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gaita-en-la-edad-media-aportes-para-su-reconstruccion-sonora/html>. Consultado 25 de abril de 2020.

-Porrás Robles, Faustino, *Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval*. En línea:

<http://www.vallenajerilla.com/berceo/porrasrobles/instrumentosmusicalespoesiamedievalcastellana.htm>. Consultado 5 de mayo de 2020.

\_\_\_\_\_, *La representación de los instrumentos de viento en el románico jacobeo*. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-de-los-instrumentos-de-viento-en-el-romanico-jacobeo/html>. Consultado: 1 de mayo de 2020.

-Rodríguez Canfranc, Pablo, *Los instrumentos de los ministriles*. En línea: <http://www.musicaantigua.com/los-instrumentos-de-los-ministriles>. Consultado: 10 de mayo de 2020.

-Salazar, A., *La Música: como proceso histórico de su creación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

-Segell, M., *El cuerno del diablo: La historia del saxofón, de la novedad escandalosa al rey de lo cool*, Paralelo, México, 2006.

-Soubllette Asmussen, Gastón. En línea: <http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis8/presencia%20de%20la%20msica%20medioeval-gaston%20soubllette.pdf>. Consultado: 15 de mayo de 2020.

-Souriau, E., *La correspondencia de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

## CAPITULO II

### EL CHALUMEAU Y DENNER: LA EVOLUCIÓN HACIA UN NUEVO INSTRUMENTO

Durante el tiempo que estuve relacionado con la Escuela Nacional de Música, ahora Facultad de Música (UNAM), tuve una intensa actividad como ejecutante. Integrante del Cuarteto Universitario de Clarinetes, fui explorando diferentes repertorios, lo cual se vio reflejado en un trabajo más estable de ensamble. El Maestro Luis Humberto Ramos, maestro en común de los componentes del Cuarteto, nos recomendó cambiar su nombre, ya que el consideraba que remitía a una producción de nivel académico y no profesional. Acordamos proponer cada uno un nombre y escogerlo democráticamente. Yo, por mi relación con la carrera de arqueólogo “frustrado” y mi obsesión por las culturas prehispánicas, en especial la mexicana, ofrecí el de Ehécatl (dios del viento), por su relación con el artificio del clarinete; las otras dos opciones fueron Argühl y Chalumeau, ¡Era la primera vez que escuchaba la palabra Chalumeau! La única referencia de este término era: “es un antecesor del clarinete actual”. Finalmente, mis compañeros de ensamble y yo optamos por llamarnos “Argühl”. Para abril del 2002 interpreté, junto al maestro Luis Humberto Ramos, en la nave central del ex-templo de San Francisco, en la ciudad de Zacatecas, el *Concierto para dos Chalumeaux y Cuerdas* del compositor barroco Georg Philipp Telemann (1681-1767), ejecutado obviamente con clarinetes sopranos, y teniendo la misma y limitada referencia histórica acerca del chalumeau. Esta circunstancia hizo que me cuestionara las similitudes organológicas y acústicas capaces de poder compartir los roles solistas entre un clarinete actual y el chalumeau. Crecí académicamente con este escaso concepto histórico.

En la actualidad, frecuentemente, como parte de mi trabajo como docente incorporo documentos sonoros de grabaciones que incluyen clarinetes históricos como el chalumeau, planteando en clase el cuestionamiento de la impresión

acústica e interpretativa de este actor musical. Las indagaciones en mis alumnos concluían siempre en reacciones como: “se escucha raro, es como un sonido sucio y descuidado, suena como a clarinete, pero en registros agudos a saxofón, como abierto el sonido, no me gusta”.

Para la elaboración de este capítulo, y después de semanas de leer manuscritos y textos diversos acerca del chalumeau, he llegado a la conclusión de que, para su mejor comprensión, necesitamos situarnos en el contexto histórico de este instrumento; ver y escuchar con ojos y oídos de un individuo del siglo XVIII; vivir el sonido de esa época y detectar qué percibían los compositores al ver al chalumeau y asistir a su metamorfosis.

El chalumeau es más que un antecesor del clarinete; forma parte de este instrumento, es su base sonora. Los armónicos originales de ese instrumento rudimentario siguen proyectándose hoy en las salas de conciertos, y aunque la historia ideológica y técnica entre el chalumeau y el clarinete es hasta cierto punto incierta, la línea evolutiva de su sonido es lo que le sobrevive.

## **2.1 El chalumeau: características y usos**

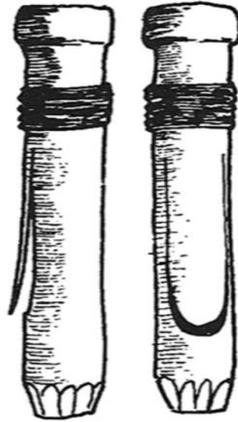
Desde mi perspectiva, es complicado encontrar los inicios y desarrollo histórico de este instrumento medieval y barroco, ya sea por sus diferentes usos que se confunden en la historia con otros de características similares, o por la poca información iconográfica y manuscrita existente.

La palabra “chalumeau” se utilizó muchas veces para denominar a varios instrumentos tubulares hechos de caña y madera, en los que el sonido se produce mediante la vibración de una caña cortada en la misma boquilla (heteroglot)<sup>53</sup> o, de igual manera, con una boquilla separada del cuerpo, pero con una caña abatible unida a la boquilla por una cuerda (idioglot).

---

<sup>53</sup> Caña vibrante que es parte integral de la boquilla ranurada en ella misma y no separada, unida al cuerpo superior del tubo.

Como se refirió en el capítulo anterior, los predecesores del chalumeau se pueden situar de manera más precisa en instrumentos egipcios que siguen en uso hasta la actualidad, por ejemplo, el *arghül*, que utiliza una boquilla con una caña abatible atada a ella (idioglot)<sup>54</sup>.



**Fig. 1. Vista frontal y lateral de caña dioglot utilizada en boquillas de un arahül**

Ya en el siglo XII se mencionan varios instrumentos identificados como chalumeaux, así como las variantes de esta palabra y sus significados. Chalumeau deriva de la palabra latina *callamellus*, diminutivo de *calamus*, que, a su vez, procede del vocablo griego *κάλαμος* (kalamos). Todos estos términos hacen referencia a instrumentos tubulares fabricados con caña o carrizo, y con boquillas que utilizaban una caña integrada en las mismas boquillas, características que comparten con los clarinetes actuales, es decir, estar integrados por un tubo cilíndrico con orificios y una boquilla con una caña<sup>55</sup>. El desarrollo de los instrumentos de una sola caña se concentró entonces en este aerófono medieval europeo conocido por su nombre francés: “chalumeau”.

<sup>54</sup> Vid., David Pino, *The Clarinet and Clarinet Playing*, Charles Scribner's Sons, New York, 1980.

<sup>55</sup> Vid., Albert R. Rice, *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, Oxford University Press, 2020.

Sin embargo, en este tiempo, los instrumentos de doble caña tuvieron un rápido desarrollo, siendo el favorito el *shawn*<sup>56</sup>, el cual, posteriormente, daría origen al oboe. En la Edad Media, sus constructores se basaron en las técnicas constructivas ya adquiridas. Este tipo de instrumentos se vio favorecido por su aceptación en los ambientes nobiliarios, lo cual impulsó su perfeccionamiento, mismo que continuó durante el Renacimiento<sup>57</sup>.

El chalumeau, instrumento de una sola caña, fue clasificado durante la Edad Media como un instrumento de campesinos, ejecutado por músicos aficionados, siendo comparado con un juguete. Esto podría responder a que era más fácil de construirse en los hogares y no en los talleres de reconocidos constructores, en los que se fabricaban, principalmente, los instrumentos de caña doble de mayor dificultad, como el *shawn*, que partía de un tubo más elaborado y sofisticado<sup>58</sup>.

Una de las definiciones más tempranas del chalumeau es la que se encuentra en el manuscrito *Traité des instruments de musique* (ca. 1640), en donde se lee lo siguiente: “el chalumeau es un tubo rústico hecho de tallo de trigo con un corte en su superficie superior, usado por niños y pastores jóvenes, también es el cantor (cuerpo y boquilla) de una cornamusa<sup>59</sup> usado de manera separada”<sup>60</sup>.

La existencia de los chalumeaux para la década de 1690 se autentifica en la biografía de Telemann<sup>61</sup>, que afirma que, cuando asistió al *Hildesheim Gymnasium*, entre 1697 y 1710, conoció a músicos de Brunwick y Hannover, y aprendió a tocar varios instrumentos, entre ellos el chalumeau<sup>62</sup>.

---

<sup>56</sup> El Shawn o Chirimía antigua es un instrumento de viento-madera de lengüeta doble predecesor del oboe.

<sup>57</sup> *Vid.*, David Pino, *Op. cit.*,

<sup>58</sup> *Vid.*, Colin Lawson, *The Early Clarinet*, Cambridge University Press, New York, 2000.

<sup>59</sup> Instrumento musical de viento-madera compuesto por un pequeño odre en el que se almacena el aire insuflado por el músico a través del portaviento, y que produce el sonido al expulsarlo por otros tubos provistos de lengüetas. Gaita.

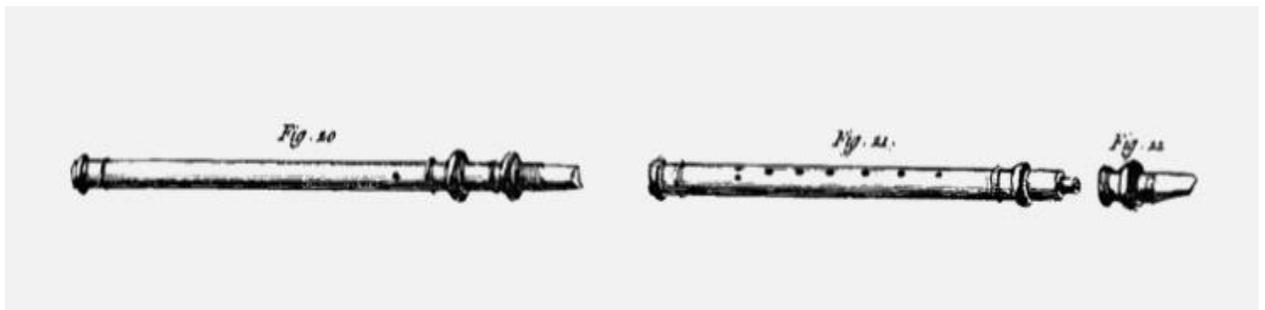
<sup>60</sup> *Vid.*, Albert R. Rice, *Op. cit.*

<sup>61</sup> Publicada en el libro (1740) de Johann Matthenson (1681-1764), compositor, escritor, lexicógrafo, diplomático y teórico musical alemán.

<sup>62</sup> Albert R. Rice, *Op. cit.*, p. 12.

Otras descripciones del chalumeau aparecen también en algunas enciclopedias como la de Denis Diderot <sup>63</sup> y el editor Jean Le Rond d'Albert, descrito en la *Encyclopédie* (ilustrada) de 1753, en el volumen cinco, intitulado *Recueil de planches*:

“nuestro chalumeau es muy diferente al de los antiguos. Es un instrumento de viento con una caña como la del oboe. Se compone de dos partes; la boquilla, en la que se une una caña que se asemeja a la del órgano, excepto que es de carrizo, y el cuerpo de madera, el cuerpo del instrumento que tiene nueve agujeros ... hay que señalar que el octavo agujero es doble, es decir, el cuerpo del instrumento está perforado en este lugar con dos pequeños agujeros, colocados uno al lado del otro. Los que tocan este instrumento sostienen y reproducen el sonido como en la flauta, cerrando estos dos agujeros juntos o por separado, cuando se reproduce la nota más baja o un semitono por encima de ella. Por lo tanto, hacen lo que se practica en varios otros instrumentos, parece que el chalumeau cuya longitud es menor que un pie, es capaz de sonar al unísono con los graves y los agudos del clavecín. Ya no está en uso en Francia”<sup>64</sup>.



**Fig. 2. Chalumeau soprano sin llave (Diderot, 1767)**

<sup>63</sup> Diderot (1713-1784), escritor, filósofo y enciclopedista francés, fue una figura decisiva de la Ilustración.

<sup>64</sup> Albert R. Rice, *Op. cit.*, pp. 24 y 25.

En un artículo sobre clarinete de 1768, Garsault<sup>65</sup> menciona que “la boquilla del clarinete se asemeja a la del chalumeau por su larga abertura cortada y la colocación en parte superior”<sup>66</sup>. En *Essai sur la musique ancienne et moderne* de 1751 repite la información, añadiendo que el chalumeau también fue llamado *zampogne*<sup>67</sup>. De lo anterior, se sabe que el chalumeau contaba con siete agujeros; algunos podían tener dos llaves de latón cerca de la boquilla y un agujero adicional cerca de la parte inferior para la producción de un semitono cromático; las digitaciones no variaban; además, en él se podía lograr un registro más alto apretando los labios y forzando la columna de aire; para dichas notas cada ejecutante tenía diferentes posiciones digitales. Contaba con una tesitura reducida, necesitando construir una familia que proveyera todos los rangos de sonido. La familia del chalumeau está compuesta por cinco diferentes instrumentos: soprano, alto, tenor, bajo y contrabajo.



**Fig. 3. Chalumeaux (siglo XVIII)**

---

<sup>65</sup> F. Alexandre Pierre de Garsault (1691-1778) fue un destacado artista ilustrador, pteridólogo, botánico, y zoólogo francés. Miembro de la Academia Francesa de las Ciencias.

<sup>66</sup> Albert R. Rice, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>67</sup> Cornamusa o gaita.

Bien, hasta ahora las descripciones realizadas sobre este instrumento son técnicas y organológicas, pero es importante también tener las percepciones acústicas de la época, aunque las reproducciones de chalumeaux en la actualidad nos dan una base sólida para reinterpretar el sonido de este instrumento y sacar conclusiones sobre su uso y, después, su desapego musical. Son curiosas, por llamarlas de alguna manera, las reseñas de quienes “vivieron” este sonido; una de ellas es la que hace en 1722 Filippo Bounanni<sup>68</sup>, exponiendo las peculiaridades del sonido de dos tipos de chalumeaux (uno con llave y el otro con dos llaves), en la sección de oboe del *Gabinetto Armonico*:

“Antes de terminar esta narrativa, queda por señalar que entre los instrumentos que se tocan con aire hay uno (en el mejor de los casos no mucho empleado) que comúnmente se llama scialumá [chalumeau]. Por lo general, está hecho de carrizo (madera de boj) a la manera de una zampogna, igual de larga que una flauta pequeña, tiene siete agujeros, seis arriba y uno por debajo. Otro tipo de chalumeau según los artistas intérpretes o ejecutantes, tiene orificios como la flauta, pero cerca del comienzo de la boquilla hay dos teclas (llaves) que cubren dos agujeros diametralmente opuestos. Los labios se presionan como zampogna, y hace un sonido estridente. Se toca de igual manera que la flauta [...]”<sup>69</sup>.

Hallamos otra definición anterior en el manuscrito *Praecepta der Musicalischen Composition*, de Johann Gottfried Walther<sup>70</sup>, que puntualiza: “*Chalumeau es un instrumento de viento corto que da un sonido similar a cuando una persona canta a través de sus dientes*”<sup>71</sup>. Otro comentario hostil de este tipo es el de Johann Mattheson, que aparece en su *Neu-eröffnete Orchestre* (1713): “*se puede permitir que los llamados chalumeaux expresen su sinfonía (melodía) aullante en una noche, tal vez en junio o julio y desde la distancia, pero nunca en enero en una*

---

<sup>68</sup> Filippo Bounanni (1638-1723) fue un erudito jesuita. Sus muchos tratados van desde la anatomía hasta la música.

<sup>69</sup> Cfr., Albert R. Rice, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>70</sup> Organista, compositor y musicólogo alemán, primo por línea materna de Johann Sebastian Bach.

<sup>71</sup> Cfr., Albert R. Rice, *Op. cit.*, p. 15.

*serenata sobre el agua*<sup>72</sup>. Es difícil comprender este tipo de juicios peyorativos hacia el chalumeau acerca de su timbre y su personalidad acústica. Por mi parte, y a partir de mi posición, considero que el chalumeau proyectaba un sonido mucho menor de lo que se esperaría por las comparaciones que se hicieron con una trompeta pequeña de la época, esto debido a la naturaleza acústica de un tubo cilíndrico de reducidas dimensiones y sin una campana o bocina para ampliar el sonido. El suyo era un sonido amable, semejante al del habla, *cantabile*, en comparación al del clarinete barroco.

Los instrumentos de viento de los siglos XVII y XVIII en general, sobre todo los de viento, tenían como referencia del *fraseo* la tradición vocal. Es por ello por lo que sufrieron un severo proceso de selección, pudiendo mantenerse sólo aquellos que tenían una extensión suficientemente amplia y bastante flexibilidad como para permitir todos los matices dinámicos. Se esperaba de ellos que se asemejaran a la voz humana, al canto. El chalumeau rudimentario necesitaba que su lengüeta o caña se mantuviera en contacto con una boquilla, pero al no poder ser controlada por los labios del ejecutante el instrumento carecía de elasticidad dinámica y de posibilidades expresivas.

Estas vertientes y otros muchos aspectos del chalumeau se pueden confrontar con réplicas que ahora existen y que se basan en chalumeaux originales todavía conservados. Son cerca de diez los chalumeaux sobrevivientes; la mayoría están hechos de madera de boj, y todos cuentan con dos llaves colocadas una en contraposición de la otra, para ser tocadas por el pulgar y el dedo índice de la mano izquierda.

Los chalumeaux aún existentes fueron manufacturados por cinco conocidos fabricantes de instrumentos: J. C. Denner, W. Kress, Liebau, Klenig, y Müller; también hay algunos de fabricación anónima. Por su timbre y tesitura hay un chalumeau soprano, otro bajo, otro tenor, varios se catalogan como alto, y uno más como un raro chalumeau d'amour<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> El chalumeau d'amour tiene una campana bulbosa parecida al del corno inglés.

A continuación, se muestra una tabla donde estos son enumerados de manera cronológica aproximada, desde principios del siglo XVIII hasta alrededor de 1740 cuando este instrumento aún estaba en uso, fabricante, fecha, ubicación, longitud, características de los orificios y número de llaves, y número de localización<sup>74</sup>:

Maker	Location of Maker	Date	Length/ Bore (mm)	Type/Size	Construction/Keys	Location
Kress, W.	Stuttgart?	ca. 1700	1340/19	Bassoon-shaped bass	Mouthpiece (added), crook (added), main joint, bell, 5 keys	A.S.ca, 17/1
Denner, Johann David, attributed	Nuremberg	ca. 1730	500/14.5-14.8	Tenor	Mouthpiece-barrel, middle joint, bell, 2 keys	D.M.bn, Mu 136
Stubenwoll, Thomas and Mathias, attributed	Germany	ca. 1730	290/14.85	Soprano	Mouthpiece-barrel (added), body joint in one piece, 2 keys	D.M.bn, Mu 137
Anonymous	Germany	ca. 1730	333	Alto	Mouthpiece-barrel, middle joint, bell, 2 keys	SK.p
Eichentopf, Johann Heinrich	Leipzig	ca. 1730	507	Tenor	Mouthpiece-barrel, middle joint, bell, 2 keys	SK.p
Liebau	Germany	ca. 1730	330/12.25	Alto	Mouthpiece-barrel, middle joint, bell, 2 keys	S.S.m, 139
Müller, Johann, attributed	Dresden	ca. 1735	321/12.8	Basset soprano	Mouthpiece-barrel (added), middle joint, 7 keys	S.S.m, 140
Klenig	Germany	ca. 1740	486/13.75	Tenor	Mouthpiece-barrel, middle joint, bell, 2 keys	S.S.m, 141
Klenig	Germany	ca. 1740	490/13.75	Tenor	Mouthpiece-barrel, middle joint, bell, 2 keys	S.S.m, 142
Anonymous	Germany	ca. 1740	399/11.3	Alto d'amour	Mouthpiece- barrel (added), middle joint, bell, 3 keys	D.M.bn, Mu 134

<sup>74</sup> Albert R. Rice, *Op. cit.*, p. 30.

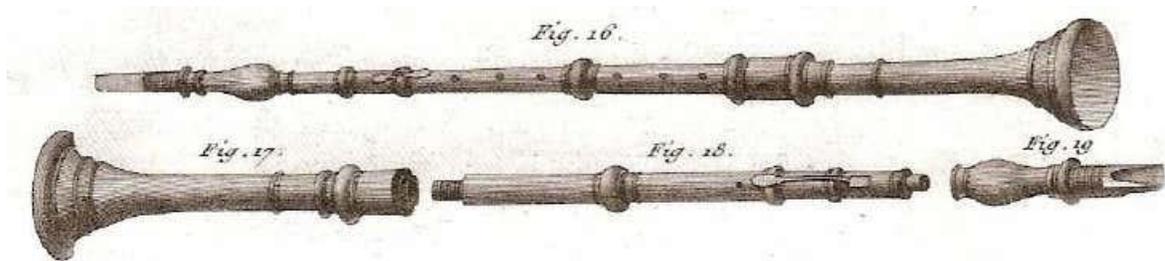


Fig. 4. Chalumeau reformado por J. C. Denner, época tardía

## 2.2 De la música, compositores y ejecutantes del chalumeau

En Viena, durante los primeros años del siglo XVIII, el chalumeau se convirtió en un instrumento *obligato*. Las primeras óperas en las que se incluía cuentan con una o dos arias para uno o dos chalumeaux soprano, tocando al unísono con la flauta, oboe, trombón, violín o viola de gamba, es decir, aparece como un instrumento alternativo para suplir las voces de otros instrumentos, como ejemplo: se utiliza el chalumeau bajo, a menudo marcado como fagot. Los inicios del siglo XVIII se muestran como la época más activa en la composición de obras donde se incluye el chalumeau; esto se debe, seguramente, a las mejoras que se le hicieron en el taller de Johann Christoph Denner. Estos avances se atribuyen a J. C. Denner, pero también pueden haber sido una invención de su hijo Jacob Denner, que fue entrenado por su padre; otro hijo, Johann David, ayudó con el negocio, pero no se registra como constructor de instrumentos. Los Denner eran los únicos fabricantes de instrumentos con estas nuevas mejoras: la utilización de dos llaves y la ampliación de la proyección del sonido mediante una campana de resonancia<sup>75</sup>.

Entre 1694 y 1780, y en amplias categorías, vocales e instrumentales, se compone la mayor parte de la música para chalumeau, siendo las obras resultantes bien acogidas e interpretadas en las cortes más importantes de Europa: Viena, Dresden, Hannover, Dusseldorf, Praga, Darmstadt, Frankfurt, Hamburgo, Múnich, y Karlsruhe. Durante las primeras décadas de 1700,

<sup>75</sup> Vid., Colin Lawson, *Op. cit.*

compositores como Ariosti, Bonno, G. Bononcini, Caldara, Conti, Porsile y Reutter complementaron parte de sus obras instrumentales y vocales con el chalumeau. El Oratorio de Ariosti<sup>76</sup> *La Profezia d'Eliseo nell'assedio di Sumaria* (1705) es la obra más antigua donde se incorpora este instrumento. Giovanni Bononcini instrumenta su ópera *Endimione* (1706) con partes de chalumeau. Él y su hermano Antonio eran figuras destacadas en la corte vienesa del Emperador José I de Habsburgo; el propio emperador escribió un aria para chalumeau que fue incluida en la ópera *Chilonida* (1709), de Marco Antonio Ziani<sup>77</sup>. Alrededor de 1710 el compositor holandés, originario de Francia, Jacques Philippe Dreux escribió para este instrumento un libro de dos volúmenes de duetos titulado *Fanfares pour les Chalumeaux, les doubles flutes & les trompettes*<sup>78</sup>.

Asimismo, las óperas de Gluck *Orfeo* (1762) y *Alceste* (1767) muestran el color y el tono del chalumeau en sus partes orquestales. Frecuentemente, el chalumeau de esta época aparece como una alternativa al oboe, ya sea en pares o con flauta o flauta dulce, en escenas pastorales o amorosas, pero también se incluyó en obras dramáticas en periodos posteriores. Josef Starzer había usado un par en su ballet *Roger et Bradamante*; incluso compuso una pieza de música de cámara especialmente significativa para dos chalumeaux o flautas, cinco trompetas y timbales escrita durante este período (1768). Otra obra interesante, ya que busca explorar las posibilidades expresivas de este instrumento, es el concierto para *schalamaux* (chalumeaux) de Hoffmeister. Este documento, presumiblemente, precede a su exploración del clarinete, pero, sin embargo, seguramente se escribió no antes de la década de 1770. De otro repertorio para chalumeau soprano, y de compositores más recordados por la historia musical, es el *Concierto para Chalumeau* (1730) de Johann F. Fasch; este concierto ya tiene características que exigen cierto virtuosismo por parte del ejecutante. Otra obra, el oratorio *Juditha triumphans* de Vivaldi (1716), contiene un *obbligato* conmovedor en un aria sobre el lamento de una tórtola. Un *obbligato* expresivo acontece también

---

<sup>76</sup> Attilio Ariosti (1666-1729), fraile de la orden de los servitas y compositor italiano de estilo barroco nacido en Bolonia, produjo más de treinta óperas y oratorios, numerosas cantatas y obras instrumentales.

<sup>77</sup> *Vid.*, Colin Lawson, *Op. cit.*

<sup>78</sup> Albert R. Rice, *Op. cit.*

en la ópera *Riccardo Primo* de Händel, compuesta en la primavera de 1727. A su vez, Telemann continuó usando un par de chalumeaux, alto y tenor mucho, después de haber empleado el clarinete por primera vez en una cantata de 1721. Tres de sus obras de chalumeau están disponibles en ediciones modernas para clarinetes: el doble *Concierto en re menor*, con un grado inusual de escritura cromática, la *Suite en F para dos chalumeaux y bajo continuo*, y la extraordinaria *Grillen-Symphonie*, para flauta o flautín, oboe, alto chalumeau, dos contrabajos, cuerdas y continuo.

Christoph Graupner fue el compositor más prolífico para el chalumeau, incluyéndolo en más de ochenta cantatas y en dieciocho obras instrumentales durante el periodo comprendido entre 1734-1753. Asimismo, hay que destacar las dos suites para alto, tenor y bajo chalumeaux, al igual que el trío para bajo chalumeau, fagot y violonchelo de Graupner, siendo éste el único compositor documentado que hace participar al chalumeau bajo<sup>79</sup>. Por último, esta lista del repertorio de chalumeau no estaría completa sin la mención de la variedad de obras de compositores como J. L. Bach, Harrer, Hasse, König, Molter, Schürmann, Steffani, von Wilderer y Zelenka, entre muchos otros.

El chalumeau, como se ha referido en lecturas anteriores, se utilizó como complemento tímbrico de otros instrumentos, tanto en obras vocales como instrumentales; esto a la par de las reformas técnicas y su inclusión por parte de los compositores contemporáneos. De esta manera, sus ejecutantes e intérpretes llegaron a tener un nivel de técnica considerable, destacando las cualidades del instrumento en la primera mitad del siglo XVIII, y así el chalumeau ya se había incorporado a los principales escenarios de toda Europa. En consecuencia, se convirtió en un instrumento de viento-madera relativamente popular. Por la manera en que se dio la inserción del chalumeau en el nuevo repertorio, y en el que ya se había escrito, este instrumento lo interpretaron músicos que ya tenían una vida como ejecutantes, es decir, músicos de instrumentos de viento-madera, a oboístas, flautistas y fagotistas, que adaptaron su experiencia técnica a este nuevo

---

<sup>79</sup> Vid., Colin Lawson, *Op. cit.*

instrumento, lo cual era muy usual. A continuación, cito algunos ejemplos más de usos del chalumeau:

A principios de 1706, el oboísta prusiano Ludwing Erdmann (1683-1759) se integró en Venecia al *Ospedale della Pietà* como profesor de chalumeau. El 10 de marzo de 1706, Erdmann pagó diez ducados por dos chalumeaux (*salamoni*). También fue oboísta de la corte en Florencia. Joseph Ignaz Lorber fue ejecutante de oboe, flauta y chalumeau en la *Hofkapelle* de Viena entre 1704 y 1712<sup>80</sup>. De igual manera, en los inicios en los que se empieza a difundir el uso del chalumeau, los intérpretes se presentaban tocando un instrumento peculiar y atractivo: En Londres, el 30 de junio de 1722, *The Daily Post* anunció un concierto de chalumeau solista del siguiente modo:

“Richmond-Wells

Continuará abierto todos los días durante la temporada de verano, con los mismos propietarios del año pasado. Con un extraordinario conjunto de música que se presentará por las mañanas y por las noches, los lunes se presentará una selecta banda de ópera, interpretando las canciones de ópera más reconocidas, formada por piano, cornos franceses, flautas y flautas alemanas, todas las noches un instrumento alemán, el Shalamo (chalumeau), nunca tocado en público”<sup>81</sup>.

El 21 de febrero de 1728, en la serie de conciertos de temporada del *Parisian Concert Spirituel*, destacó la participación del chalumeau. Tal y como lo reseña la revista literaria francesa *Le Mercure de France*: “Tocaron un concierto para chalumeau con ensamble de varios instrumentos y coro, este es un instrumento que se utiliza en gran medida en Alemania, imita al oboe y la flauta, produciendo un singular sonido y efecto placentero”<sup>82</sup>. Para 1780, el chalumeau se encontraba ya en “desuso”. La aparición del clarinete y las posibilidades que éste ofrecía forzó a preferir a este último, dando pie al proceso histórico de su evolución, tanto técnica como interpretativa.

---

<sup>80</sup> Albert R. Rice, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 23.

A modo de conclusión de este apartado, elijo tomar la referencia auditiva y sensitiva del segundo movimiento (Adagio) del *Concierto para Clarinete y orquesta No. 2 en mi bemol mayor, Op. 57*, de Louis Spohr (1784-1859), estrenado en 1810, del que destaco lo siguiente: Con un carácter lírico y contemplativo -el tema lo sugiere-, el tímido sonido oscuro del clarinete, después de presentarlo, hace una sencilla variación, pero sin dejar el registro “chalumeau” (grave). La calma parece contradecir la tensión del aire que llena un simple tubo con llaves, aire que está conectado con la misma tensión armónica que el compositor quiso crear, tensión expresiva, que va ligada a los silencios y duración de un sonido primario, un tono o timbre. Con una personalidad única, que sufre una metamorfosis sonora, por momentos, el clarinete canta de forma diferente; su voz ya no es como la de un antiguo órgano barroco, su sonido se presenta como el amanecer, una nueva luz en un día más. La expresividad de las frases continúa en diálogo con los cellos y contrabajos y, finalmente, este sonido, que se percibe como algo apartado y a distancia, renace como una soprano en un aria de Mozart, con el dramatismo de los tresillos acentuados de las cuerdas y la respuesta de las maderas. Este es otro instrumento que grita y clama, no se conforma, regresa queriendo convencer con sus muchas caras, siempre con un sonido amable y sumiso; el sonido se serpentea junto a la respiración de quien lo toca; por fin, suplica por última vez; lo hace tres veces, con tres voces de lamento, con los sonidos de una nueva individualidad... El chalumeau nunca desapareció ni cayó en desuso. Ahora, al “contemplar” con los oídos las obras de diferentes periodos y estilos, se concluye que la base organológica y acústica del clarinete actual es la de aquel rústico y primitivo instrumento. Se podrá decir que el chalumeau se dejó de utilizar por sus obsoletos sonido y mecanismo, pero no fue así. La historia musical del clarinete está cimentada en las cualidades y técnicas del chalumeau, que en posteriores procesos históricos de la música harían que se definiera como lo hace ahora. Así pues, cada vez que se toca el registro grave de un clarinete se recuerda la génesis vibrante del chalumeau.



Fig. 5. *Le Joueur de Chalumeau* (1770). Jean-Batiste Le Prince

## 2.3 Denner y la invención

Como clarinetista he escuchado en infinidad de ocasiones que Johann Christoph Denner es el inventor del clarinete, pero en el contexto histórico los sentidos del sustantivo adjetivado “inventor” y el del verbo “inventar” del que procede son cuestionables, teniendo que aproximarnos a ellos desde la semántica de cada época observada.

De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española, “inventar” significa “*Hallar o descubrir algo nuevo o no conocido*”<sup>83</sup>; en este sentido, “inventor” sería aquél que “[...] *inventa, crea una cosa que no existía o idea una nueva manera de hacerla*”<sup>84</sup>. Como es sabido, etimológicamente, el verbo “inventar” procede del latín “*invenio*”, (encontrar hallar, descubrir), que indica aplicar a un objeto una técnica o proceso que posee características novedosas y transformadoras. Sin embargo, algunas invenciones también representan una creación *ex novo*, es decir, sin precedentes científicos, tecnológicos o artísticos, por lo que, lo resultante de ello, además de contribuir a ensanchar y engrandecer el conocimiento del hombre, amplía también los “márgenes ilimitados” de la imaginación humana. Esto último puede ser habitual y de suma importancia en el ámbito de la música.

Para delinear el proceso del clarinete histórico se necesita establecer un marcador cronológico con un antes y un después de Denner. Las fuentes, como tales, señalan al constructor de flautas de pico de Núremberg como el iniciador de una transformación o invención del clarinete. Las líneas que unen a instrumentos antiquísimos, como el *arghül* o el chalumeau, y después a estos con el clarinete, penden entre ellos como delgadas telarañas, unidas solamente por la cualidad acústica que tienen en común. Quizás es necesario confrontar el rigor histórico con otras líneas del pensamiento que influyeron en los cambios estéticos y técnicos de finales del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII para

---

<sup>83</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. En línea: <https://dle.rae.es/inventar?m=form>. Consultado: 1 de septiembre de 2020.

<sup>84</sup> *Idem*.

entender cómo condicionaron el proceso constructivo e ideológico del clarinete histórico.

Se conoce que el empleo del clarinete en la composición e interpretación musical se dio en Alemania, prácticamente de forma inmediata, tras el periodo entre 1690 y 1700, en el que se vino a crear, a partir del chalumeau, un instrumento de siete orificios y dos llaves en el registro sobreagudo, de unas tres octavas de extensión y lengüeta en la parte alta de la embocadura, identificándose, como un nuevo instrumento, con el nombre de clarinete.

La historia del clarinete puede parecer clara y muy específica en relación con los representantes del proceso evolutivo organológico y estético; y si a esto le añadimos que es un instrumento musical relativamente joven, en comparación con otros instrumentos, da la impresión de que los registros de esta sucesión histórica se encuentran en un orden correcto. Las lagunas de falta de información son bastantes. La música, y en general los instrumentos en los siglos XVII y XVIII, tenía una menor importancia con respecto a otras artes, como la pintura, la escultura o, incluso, la literatura. El quehacer de un compositor y un ejecutante se situaba a nivel de servidumbre, infravalorándose la creatividad y la creación misma del artista. En este sentido, el clarinete, nacido de un instrumento popular, tuvo que esperar varias etapas de la música para registrar sus avances y progresos, progresos que han llegado hasta nuestros días y que se ven reflejados en las diferentes marcas y modelos de clarinetes que se presentan cada año con mejoras y avances tecnológicos. La casa Backun, fabricante canadiense de clarinetes, presentó recientemente su nueva patente del nuevo diseño de un clarinete de carbono, el más avanzado del mundo hasta ahora. Después de siglos de pruebas y desarrollo, vemos que los materiales de construcción y diseño han cambiado, aunque, según los registros históricos, la *idea* original de este instrumento se adjudica, a partir del chalumeau, a Johann Christoph Denner.

De la vida de J. C. Denner se sabe muy poco. Se conoce que nació el 13 de agosto de 1655, en Leipzig (Alemania), y murió en Núremberg el 20 de abril de 1707. Su padre fue Heinrich Denner, fabricante de cuernos de caza (corno

natural). En 1666 su familia se traslada a Núremberg; allí el joven Johann Christoph continuará la misma actividad que su padre como fabricante de instrumentos musicales. Para 1690 Denner contaba ya con una reputación favorable en la fabricación de instrumentos de viento, como flautas de pico, oboes y fagotes, lo que sugiere que su mentalidad era creativa y no apegada solamente a la técnica. El clarinete fue el resultado de una aparente experimentación con el chalumeau. No existen planos o documentos de su propia mano que demuestren el proceso constructivo que llevó a la invención del clarinete, sólo se conocen los cambios que se le hizo al chalumeau, logros que, por reseñas de la época, se atribuyen a Denner. Originalmente, se piensa que Denner desarrolló el clarinete alrededor de 1690, pero la investigación ha llevado a los académicos a creer que fue algunos años después, quizás entre 1701-1704<sup>85</sup>.

La convicción de que Johann Christoph Denner es el inventor del clarinete se basa en la muy famosa cita de un texto datado en 1730 (veintitrés años después de la muerte de Denner) de la *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* (acerca de los matemáticos y artistas de Núremberg), de Johann Gabriel Doppelmayr<sup>86</sup>, en la que este autor le atribuye la invención del clarinete y la mejora del chalumeau<sup>87</sup>. Asimismo, una nota escrita a mano en la biografía sobre Jacob Denner de una copia del libro de 1730 de Doppelmayr, que se encuentra en el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, dice que “él personalmente conocía a Johann Christoph Denner y a su hijo Jacob Denner”<sup>88</sup>.

Es interesante conocer la experiencia profesional de J. C. Denner, quien estuvo activo durante unos cuarenta años como fabricante de instrumentos. No hay duda de que pasó por un período de experimentación mientras buscaba ampliar el registro de la tesitura del chalumeau, por lo que es difícil determinar cuándo completó el instrumento que específicamente es llamado clarinete, y saber

---

<sup>85</sup> *Vid.*, David Pino, *Op. cit.*

<sup>86</sup> Johann Gabriel Doppelmayr (1677-1750) fue un matemático, astrónomo y cartógrafo alemán. Sus trabajos abarcaron trigonometría esférica, mapas celestes y globos terráneos.

<sup>87</sup> “A principios del presente siglo, se inventó un nuevo tipo de instrumento tubular, el llamado clarinete ... y al final presentó un chalumeau mejorado”. Albert R. Rice, *Op. Cit.*, p. 83.

<sup>88</sup> *Idem.*

si fue él quien lo nombró así. En cualquier caso, no parece importante si la fecha real de terminación del primer "clarinete" fue en 1690 o "a principios del siglo actual" (como cita Doppelmayr); pero los hechos suponen que Denner lo logró y que lo hizo en algún momento alrededor del año 1700. Uno de los problemas de documentación histórica es que Denner no dejó en claro la relación exacta entre el chalumeau y el clarinete, ya como constructor y supuesto inventor de un nuevo instrumento. El 10 de noviembre de 1696, Johann Christoph Denner y el fabricante de instrumentos de viento Johann Schell solicitaron al Ayuntamiento de la ciudad de Núremberg que se los reconociera como maestros artesanos, y se les otorgara el permiso para "*patentar y vender instrumentos musicales franceses*"<sup>89</sup>... Sólo la flauta de pico y el oboe se mencionan realmente en esta petición, pero el chalumeau fue probablemente uno de los otros instrumentos.



**Fig. 6. Johann Gabriel Doppelmayr**

---

<sup>89</sup> *Vid.*, Colin Lawson, *Op. cit.*

Posteriormente, la crónica de Doppelmayr fue adaptada por docenas de escritores posteriores<sup>90</sup>, quienes ocasionalmente añadieron detalles que no estaban en los escritos originales. Como ejemplo está la referencia de J. C. Denner en las populares *Conversations-Lexikon* (3ª. Edición)<sup>91</sup>, repitiendo sin pruebas las descripciones ya hechas. En 1778, el erudito alemán C. G. von Murr (1733-1811) sugiere 1690 como año de invención del clarinete; esta fecha llegó a ser ampliamente aceptada porque aparecía citada en un texto de Denner en la primera edición de la influyente *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1837), editada por F. J. Fétis<sup>92</sup>.

En 1710 Jacob Denner (1681-1735), hijo de J. C. Denner, fue comisionado por el Ayuntamiento de Núremberg para compilar una lista o serie de especificaciones de instrumentos que Johann Franz Graf von Gronsfield-Bronckhorst<sup>93</sup> tenía la intención de comprar en Núremberg. La especificación enumeró 29 instrumentos, incluyendo dos clarinetes, cuatro chalumeaux sopranos, un chalumeau alto y dos chalumeaux bajos<sup>94</sup>. Jacob Denner probablemente hizo estos instrumentos de madera, lo que en la lista no se indica posiblemente porque algunos de ellos, como cuatro violines, una viola y un bajo, fueron realizados por otro fabricante de Núrenberg. En los archivos Frauenkirche<sup>95</sup>, fechado entre el primero de mayo de 1711 y el 30 de abril de 1712, se registra un pago de 18 florines a Jacob Denner para hacer un par de clarinetes para el coro, dándonos la certidumbre de que Jacob Denner fabricó clarinetes... ¡Esta es la primera evidencia de la existencia del clarinete! A partir de ella, se deduce, pues, que Jacob Denner continuó con la transformación del chalumeau que iniciara su padre, compartiendo así el mérito inventivo del clarinete, pero ¿cuál fue esta transición tan importante?

---

<sup>90</sup> Walther (1732), Majer (1732), Zedler (1733), Barnickel (1737), Gottsched (1760), y Jablonski (1767).

<sup>91</sup> Importante Enciclopedia en lengua alemana; su tercera edición fue publicada entre 1814 y 1819.

<sup>92</sup> *Vid.*, Colin Lawson, *Op. cit.*

<sup>93</sup> Johann Franz Graf von Gronsfield-Bronckhorst (1640-1719) fue mariscal de campo imperial en el levantamiento bávaro en 1705. Bajo su liderazgo, la ciudad de Múnich fue capturada en 1705.

<sup>94</sup> Albert R. Rice, *Op. cit.*, p. 85.

<sup>95</sup> Iglesia de Nuestra Señora en Dresde, Alemania.

Debido a su experiencia con flautas de pico, oboes de doble caña, chirimías y bombardas, lo más probable es que Jacob Denner tuviera la idea de cómo perfeccionar los instrumentos de viento-madera. Podemos especular que primero mejoró el chalumeau de caña del idioglot<sup>96</sup> existente, adaptando la boquilla con una cámara más abierta, acoplando así la caña (lengüeta) por separado, uniéndola con un cordón a la boquilla para hacerla vibrar cuando se soplara y así llegar a un chalumeau mejorado y más estable.

*Specification.*

*Donno Instrumenta, welche für Hro Excellenz  
Leern General Feldt. Marshal, e. Prayen von  
Brons feldt, des Königl. in Preussens Landt  
als:*

4 Hautbois, den beybaun, à f.	20
1 Tailie.	7
2 Fagott, à fit.	28
4 Fläuten, à f.	12
1 Alt. Fläuten.	5
2 Bass. Fläuten, à f.	16
4 Chalimoi, à f.	12
1 Alt. Chalimoi.	5
2 Chalimoi Basson, à fit.	28
2 Clarinettes.	18
<i>Die beyden Clarinetten, bey f. u. m. g. p. a. b. l.</i>	1
4 Violin, à f.	28
1 Viola.	7
1 Bass.	15
<i>Die beyden Violinen, bey f. u. m. g. p. a. b. l.</i>	1
<i>Suma</i>	<b>200</b>

*Antwärtiger  
Denner  
Jacob Denner,*

**Fig. 7. Lista de 1710 de 29 instrumentos, incluyendo dos clarinetes, firmada por Jacob Denner**

Posteriormente, añadió un agujero en el pulgar de la mano izquierda, y dos teclas diametralmente opuestas al extremo superior del cuerpo para producir una escala fundamental; colocó la clave de registro dorsal más alta para producir un registro

<sup>96</sup> Sistema con lengüetas individuales.

superior o alta voz (12<sup>a</sup>.); insertó un tubo de latón en el agujero de tono de registro a fin de mejorar la afinación y para canalizar la humedad; amplió la campana para mejorar la afinación, y así probablemente se dieron las características del primer modelo del clarinete. Este procedimiento pudo ser gradual o no, lamentablemente no se cuenta con los manuscritos de la planeación total del instrumento.

Este nuevo instrumento produjo un timbre completamente nuevo; con él se amplió la gama de armónicos<sup>97</sup> y la expansión de la tesitura. Es la presencia de esta llave de cambio de registro (12<sup>a</sup>.) la que marca la transformación histórica y musical que hizo la diferencia entre el chalumeau y el nuevo instrumento, el cual implicó desde este momento, tres registros conocidos en su tiempo: chalumeau, clarion<sup>98</sup> (clarinete) y *altissimo* o sobre agudo.



**Fig. 8. Chalumeaux (réplicas) basados en chalumeaux fabricados por Johann Christoph Denner (1655-1707). Bayerisches National Museum**

---

<sup>97</sup> Son unos de los parámetros que generan el timbre característico de una fuente de sonido (ya sea una voz humana, un instrumento musical, etc.). Son también, junto con los formantes y la amplitud de la onda, los que permiten diferenciar un tipo de instrumento de otro, o reconocer el timbre de la voz de una persona.

<sup>98</sup> Conocido como el "registro de clarion" porque se decía que el sonido que producía era parecido al de una trompeta (clarín) escuchada a lo lejos.

Otros clarinetes que fueron ordenados al taller de Johann Christoph Denner pueden ser rastreados a través de documentos que se encuentran en la ciudad de Fürth (cerca de Núrenberg). En un inventario de la iglesia luterana Der Michel (de San Miguel), en Hamburgo, fechado en enero de 1754, se indica que se adquirieron dos clarinetes en do con el sello de fabricación “*I. C. Denner*” (taller de Denner), en ese entonces dirigido por otro de sus hijos, Johann David Denner (1704-1764).

En 1707 Johann Christoph Denner murió, y ninguno de sus clarinetes se conservó o se encuentra en un registro documentado. Sólo existen tres clarinetes de Jacob Denner, custodiados en el Germanisches Nationalmuseum de Núrenberg. Johann David Denner alcanzó el estatus de maestro en 1736 y continuó trabajando en el taller de su padre hasta su propia muerte en 1764, usando siempre el sello paterno.



MI 149 © Germanisches Nationalmuseum

**Fig. 9. Clarinete fabricado por Johann Jacob Denner (ca. 1712). Germanisches Nationalmuseum, Núrenberg**

En conclusión, el marco del pensamiento humano en el que se dan las modificaciones dando como respuesta este nuevo instrumento aerófono, se encuentra enfrascado en uno de los períodos intelectuales más revolucionarios de la historia occidental, caracterizándose fundamentalmente por la perspectiva del progreso apoyado en la razón y la ciencia, con la importancia de la razón crítica que ha de ser como la luz de la humanidad: Siglo de las Luces, mediados del siglo XVII al XVIII. La intención era el avance técnico y dejar atrás las limitantes que seguramente propiciaron el advenimiento ya antes mencionado.

Tomo como referencia para este análisis final el Concierto en si bemol mayor BWV 131 para chalumeau soprano y orquesta de Johann Friedrich Fasch (1688-1758), resaltando que este compositor alemán se considera un importante músico que enlazó el periodo barroco con el clásico. Personalmente, me resulta impresionante la variedad de temas y frases que se hicieron con un instrumento con grandes restricciones de registro. Este concierto refleja fielmente una época social y musical; sin embargo, las limitantes del chalumeau, en algunas etapas de su participación en la música, obligaron a los constructores a realizar una familia de diferentes proporciones para complementar los registros y así responder a las exigencias compositivas de la época, es decir, desde un chalumeau contrabajo hasta un chalumeau *sopranino*. Los nuevos requerimientos necesitaban de un avance para poder lograr música apegada a los cambios generacionales y a las nuevas formas de pensamiento, haciendo de él un instrumento revolucionario. El primer paso fue la experimentación basada en un conocimiento previo del instrumento; y el segundo, la búsqueda de una nueva sonoridad que rápidamente fue adoptada por ejecutantes y compositores. Otro punto que destacar es el de las características sonoras de los primeros clarinetes y la trompeta barroca, de allí el nombre que se dio posteriormente a este nuevo instrumento (clarín, trompeta, clarión, diminutivo). Según sus percepciones acústicas, ambos sonidos tienen similitudes *cantabiles* y un discreto vibrato; también en notas articuladas con lengua y aire la incisión de éstas es muy parecida.

Resumiendo: la gran demanda del chalumeau y la búsqueda de nuevas maneras de mejorarlo condicionó a los Denner a experimentar, proporcionándole

al chalumeau las nuevas cualidades técnicas que precisaba, y obteniendo como resultado algo que en ese momento se consideró inédito. Al final del proceso lo que inició como un “chalumeau mejorado”, terminó a denominarse con otro nombre para reconocerlo, contando con un registro más amplio, facilitando a los intérpretes a adaptarse a los nuevos cambios armónicos y melódicos, a los nuevos procesos musicales e ideológicos que empezaban a suscitarse, encontrando en siglos posteriores propias configuraciones de expresión y adaptación. Denner fue el iniciador de la invención de una metamorfosis.



**Fig. 10. Mendigos tocando pipas. Adriaen Pietersz van de Venne (1589-1662)**

## Referencias. Capítulo II

- Calabuig Alcalá del Olmo, Federico, "El clarinete antes de Weber (I): los primeros compositores", *Mundoclasico.com*. En línea: <https://www.mundoclasico.com/articulo/10488/El-clarinete-antes-de-Weber-I-los-primeros-compositores>. Consultado: 2 de septiembre de 2020.
- El Clarinete*. En línea: <https://www.melomanodigital.com/el-clarinete-2/>. Consultado: 30 de agosto de 2020.
- Evolución histórica del clarinete*. En línea: <http://auladeclarinete.weebly.com/historia-del-clarinete.html>. Consultado: 28 de agosto de 2020.
- Gil Arráez, Jorge, *Aria con clarinete obligado. El instrumento en el Madrid del siglo XVIII*, Visión Libros, Madrid, 2013.
- Lawson, Colin, *The Early Clarinet*, Cambridge University Press, New York, 2000.
- Morate Benito, Miguel, *Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrumento. Clarinete*. En línea: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/clarinete/>. Consultado: 22 de abril de 2020.
- Muñoz Muñoz, Ángel, *Historia del clarinete*. En línea: [https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Nu\\_mero\\_21/ANGEL\\_MUNOZ\\_MUNOZ01.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Nu_mero_21/ANGEL_MUNOZ_MUNOZ01.pdf). Consultado: 5 de septiembre de 2020.
- Orkin, Evgeni, *Methodische Einführung: in das Erlernen und die Anwendung der historischen Klarinette in historisch informierter Aufführungspraxis*, Orkin Manuskript Laboratory, Vachendorf, 2017.
- Pajares Alonso, Roberto L., *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 4. Dinámica y Timbre. Los instrumentos*, Visión Libros, Madrid, 2010.
- Pastor García, Vicente M., *Estudios y análisis sobre la acústica y organología del clarinete y su optimización*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2005.

-Pico Martínez, María Pilar y José Francisco Ortega Castejón, “La escuela alemana del clarinete”, *Revista musical chilena*, No. 231, Año LXXIII, enero-junio, 2019, pp. 72- 97.

-Pino, David, *The Clarinet and Clarinet Playing*, Charles Scribner’s Sons, New York, 1980.

-Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. En línea: <https://dle.rae.es/inventar?m=form>. Consultado: 1 de septiembre de 2020.

-Rice, Albert R., *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, Oxford University Press, Oxford, 2020.

-Rodríguez Canfranc, Pablo, “El chalumeau, entre la flauta dulce y el clarinete”, *MúsicaAntigua.com*. En línea: <http://www.musicaantigua.com/el-chalumeau-entre-la-flauta-dulce-y-el-clarinete>. Consultado: 15 de agosto de 2020.

-Serra Bargalló, Cecilia, *Un poco de historia del clarinete*. En línea: [https://ceciliaserra.com/2018/07/12/un-poco-de-historia-del-clarinete/?blogsub=confirming#blog\\_subscription](https://ceciliaserra.com/2018/07/12/un-poco-de-historia-del-clarinete/?blogsub=confirming#blog_subscription) 4. Consultado: 7 de septiembre de 2020.

## CAPÍTULO III

### EVOLUCIÓN CREATIVA HACIA EL CLARINETE MODERNO: CONSTRUCTORES Y MODELOS DEL CLARINETE HISTÓRICO

Después de la metamorfosis que los Denner hicieron del rústico chalumeau a inicios del siglo XVIII, a la conjugación de la técnica, el intérprete, y la representación musical de los primeros compositores que se aventuraron a experimentar con el sugerente e inédito sonido, le siguió una etapa de pruebas y ensayos, representados en los diferentes modelos técnicos relacionados con los ideales interpretativos de cada época. Esta constante permuta siguió el argumento exigente de los compositores, los cambios colectivos registrados en las sociedades y la abstracción del pensamiento que se dieron en los diferentes ciclos históricos.

A partir de lo anterior, me inquietan los siguientes interrogantes: ¿Qué consecuencias acústicas deseaban obtener los primigenios constructores? ¿Cuál fue la correspondencia entre estos artesanos y los compositores? ¿Cuáles eran los arquetipos musicales que definieron este desarrollo? Desprenderse de estos y otros cuestionamientos permitirá inferir el proceder de este actor sonoro.

Los procesos históricos en la música, y en general en todas las artes, responden a representantes creativos que no siempre coinciden simultáneamente en los mismos tiempos y en todas las demarcaciones geográficas. El denominado clarinete, como lo percibimos en la actualidad, se inició en la secuencia musical del Barroco, periodo en las artes caracterizado por ser convulso y de autoconocimiento, en la búsqueda de una identidad formativa que daría pie a cambios estéticos posteriores y no menos importantes, particularidades que aparecen por igual en todas las artes, creando un secreto vínculo entre ellas. Es en éste y los subsiguientes procesos histórico-creativos (Clásico y Romántico) donde se va perfilando el clarinete como un actor escénico con todas sus nuevas facultades y adeptos. Surgen así las *escuelas del clarinete*, que continúan hasta la

actualidad, mostrando las cualidades histriónicas de éste, fundamentales en la música escrita y en las corrientes estilísticas que surgieron como expresiones humanas, hasta llegar a las concepciones contemporáneas. Lo anterior es suficiente justificación como para detallar la experimentación técnica, acústica, incorporación a la escena musical y desenvolvimiento expresivo del clarinete histórico en sus épocas tempranas.

### 3.1 El clarinete barroco: experimentación técnica y acústica

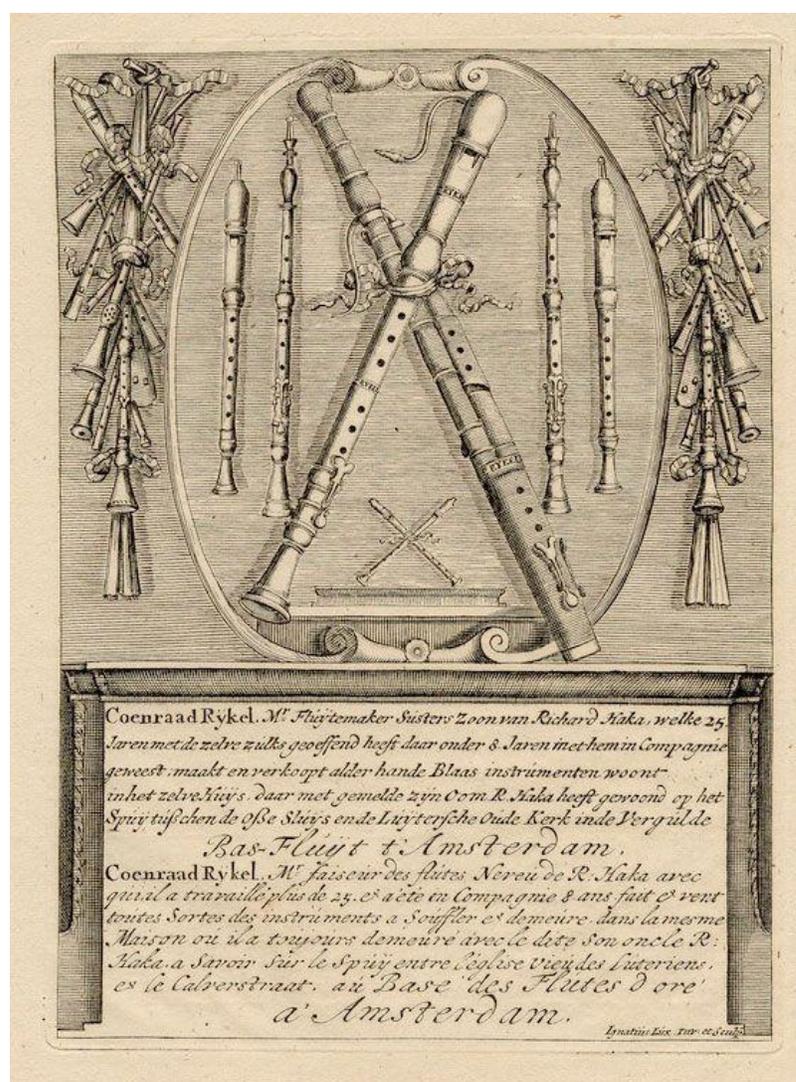


Fig. 1. Tarjeta de presentación del fabricante de instrumentos de viento-madera Coenraad Rykel, ca. 1700

“[...] Toda nota debe terminar muriendo [...] morir [...] sus arcadas son muy fuertes [...] tenga presente que las arcadas [...] son personas infinitamente amadas [...] que se alejan de las sombras, de repente sin que sepamos por qué las perdemos de vista [...] y nuestros ojos se llenan de lágrimas [...] ¡usted toca de manera monótona! [...] la música es como la caza, hay que acelerar de repente al aparecer el ciervo que mataremos, hay que articular con firmeza cuando lo devoramos, retener un instante antes del placer [...] el fin de la música es transportar el alma [...] ¡hacer perder el sentido! ¡emocionar! [...] el fin es la dulzura”.

La cita anterior reproduce uno de los diálogos del filme *Todas las mañanas del mundo* (*Tous les matins du monde*, 1991), obra del realizador Alain Corneau, inspirado en la novela homónima del escritor y filósofo francés Pascal Quignard. El texto recoge un coloquio entre la voz y la música, donde la música (arte) se torna más importante que los personajes (vida). Esta es una película que toma la música como tema y no como accesorio. La música pone de relieve las diferentes mentalidades o filosofías de vida que se estaban manifestando en el barroco del siglo XVII. Es en este tiempo cuando también ubicamos al clarinete, por lo que este mismo texto, en donde se recogen los criterios por los que se rige la música, sirve para comprender la posición estética y la evolución de este nuevo instrumento.

El término “barroco” se utilizó durante todo el siglo XVII y primeras décadas del XVIII para designar aquello que se oponía a lo clásico, al equilibrio de las formas, con un sentido pasional y exagerado. Este vocablo era empleado por académicos y estudiosos, con sentido despectivo e irónico, para describir un arte de mal gusto y decadente, que atendía exclusivamente las pasiones del individuo tras una época de serenidad y armonía como había sido el Renacimiento. Del mismo modo, se diferenciará luego del posterior racionalismo de la Ilustración<sup>99</sup>.

En este tiempo, la música deja de estar condicionada a la palabra (lenguaje vocal) desarrollando un nuevo lenguaje provocado por una voz instrumental con

---

<sup>99</sup> *Vid.*, Carlos Javier Taranilla de la Varga, *Breve historia del Barroco*, Nowtilus, Madrid, 2018.

propiedades expresivas propias. Italia fue el lugar en el que se desarrolló el Barroco inicialmente, movimiento germinado por los nuevos planteamientos detonados en la pintura y la escultura, y el surgimiento de la ópera. Se trata de un arte propagandístico al servicio tanto de la Iglesia como de las monarquías absolutas, sus principales clientes. Su lenguaje es artificioso, por lo que el sentido teatral domina en la obra de arte a través de elementos ilusorios; por ejemplo, en escultura se plasma el dramatismo y la crueldad a base de efectos de sangre, cuchillos o heridas, propios de la imaginería policromada española; o la representación del éxtasis (*Santa Teresa y el ángel*, de Bernini), que pretende relacionar al santo con la divinidad en sentido excitante. En pintura, abundan las composiciones abiertas, en diagonal o en aspa, figuras contorsionadas, violentos escorzos, etc. En arquitectura también existe la simbología, por ejemplo, en la columnata que rodea la plaza de San Pedro del Vaticano, cuyas dos alas simbolizan los brazos del sumo pontífice de la Iglesia católica que acogen a la cristiandad<sup>100</sup>. Así pues, la faceta dramática y trágica será una de las constantes del arte barroco.

El periodo en la música barroca abarca, desde principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, significándose por una gran teatralidad y contrastes sonoros, dramatismo, tragedia y ornamentación. Seguramente, es una de las épocas donde se amalgaman con mayor exaltación la poesía, el teatro y la música. En la música se desarrolla, también, el acompañamiento armónico para una línea principal (voz o instrumental); los cambios armónicos avanzan en relación con las pasiones que hay que exponer; en contraste con el Renacimiento y su equilibrio de las formas, las disonancias se emplean de manera exacerbada; los cimientos del bajo continuo *obbligato* como nueva sonoridad regida por la improvisación armónica son indispensables.

La apertura a estas alteraciones en las artes permitió a las mismas coexistir con las corrientes filosóficas del momento, el racionalismo<sup>101</sup> y el empirismo, y sus

---

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>101</sup> Teoría epistemológica que, frente al empirismo, considera la razón como fuente principal y única base de valor del conocimiento humano en general.

grandes pensadores<sup>102</sup>: Descartes (1596-1650), Bacon (1561-1626), Hobbes (1588-1679), Spinoza (1632-1677), el empirismo de Locke (1632-1704) y las investigaciones científicas de Newton (1643-1727), asistiendo en la esfera económico-social a la Revolución Industrial, proporcionando nuevas materias primas de trabajo, otras fuentes de energía, maquinarias y transporte, motivando las innovaciones técnicas. Todo ello no ocasionó un cambio súbito y radical, pero sí se reflejó en el conocimiento y dominio de nuevos materiales, lo cual, a mi consideración, favoreció la experimentación acústica y mecánica de los instrumentos musicales, desplegando novedades en su fabricación y manipulación. Es en esta sucesión temporal que se da la pausada intervención del clarinete barroco.

Existieron peculiaridades que delimitaron al clarinete barroco. Las principales están estrechamente alineadas con su construcción y su transición técnica. En consecuencia, encontramos el uso de dos o tres llaves (teclas), manufacturadas durante la primera década del siglo XVIII; el clarinete estaba fabricado generalmente con madera de boj común (*buxus sempervirens*)<sup>103</sup> y otros materiales para complementar el cuerpo, como marfil, ébano y latón, materiales que fueron utilizados en la manufactura de las llaves, sobre todo el latón, la plata y el bronce. Los diseños de estos mecanismos (llaves) tenían forma cuadrada o rectangular, y se completaban con un aditamento de cuero para cerrar herméticamente los orificios de la salida del aire. Estas llaves, por lo general, estaban fijadas por un canal añadido al anillo, mediante la acción mecánica de un muelle o aguja que facilitaba el regreso automático cuando se accionaba la llave.

---

<sup>102</sup> Doctrina psicológica y epistemológica que, frente al racionalismo, afirma que cualquier tipo de conocimiento procede únicamente de la experiencia, ya sea experiencia interna (reflexión) o externa (sensación), y que ésta es su única base.

<sup>103</sup> Arbusto perennifolio de larga vida (hasta 100 años) y crecimiento muy lento, de hasta 1,5 m de altura media. Las hojas y las semillas del boj son venenosas. Su madera es muy valorada y tiene multitud de usos; uno de los más conocidos es la fabricación de instrumentos musicales de viento, como flautas, clarinetes y algunas piezas de las gaitas. Esta planta contiene mucho ácido nítrico, motivo por el que se usa para abonar las viñas con sus hojas en algunas zonas del sur de Francia.



**Fig. 2. Primera imagen (izquierda), clarinete barroco, siglo XVIII (1750-1770), fabricación alemana, madera de boj, dos llaves. Colección The Metropolitan Museum of Art.**

**Fig. 3. Segunda imagen (derecha) Clarinete edición especial, casa Buffet Crampon, modelo *Legende*, madera de boj, sistema Bohem (2020)**

Los clarinetes de esta época estaban articulados por tres secciones: boquilla en un solo cuerpo con el barrilete, sección media con dos llaves no diametrales (frontal y dorsal), facilitando un intervalo de doceava, con un orificio en el lado dorsal y seis orificios en el lado frontal, y tercera sección unida a una campana con orificio para el dedo meñique. También, existían clarinetes divididos en cuatro secciones, en los que las secciones centrales se fragmentaban, a su vez, en dos partes<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Vid., Albert R. Rice, *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, Oxford University Press, Oxford, 2020.



Fig. 4. Ejemplo de llave decorada, cobre

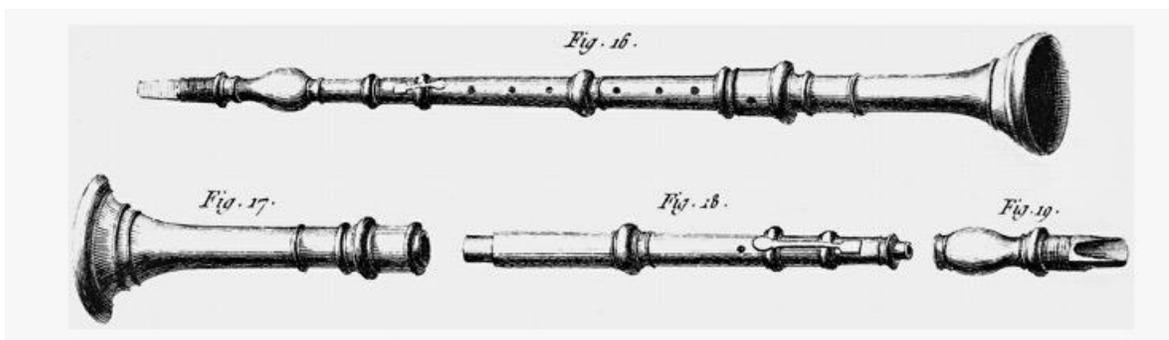


Fig. 5. Clarinete dos llaves, fabricado en tres secciones. Diderot and d'Alembert, *Lutherie, suite de instruments à vent*, 1767

Los constructores de clarinetes, tanto alemanes, como franceses e ingleses, siguieron el mismo sistema constructivo de los Denner. Algunas diferencias consistían en los acabados y los materiales, el uso de materiales exóticos, como el marfil, y la ornamentación con plata, pero siempre conservando la apariencia

trazada por J. C. Denner<sup>105</sup>, por lo que quizá esta sea una de las razones para considerarlo el inventor de este instrumento. A partir de 1735, los fabricantes comenzaron a añadir una tercera llave en el pie de la campana, facilitando la precisión del cerrado del orificio; ya para 1785 esta llave proporcionaba la emisión E/B accionada por el meñique de la mano izquierda; nueva llave alargada daba la opción de tocar la nota con la llave o con el orificio a pie de campana. En un inicio el diseño de los clarinetes de los Denner se caracterizaba por incluir orificios anchos, semejantes a los actuales clarinetes en si bemol, así como una boquilla con cámara grande y abertura para una caña ancha y larga. Después, a mediados del siglo XVIII, estos instrumentos fueron construidos con orificios más pequeños y boquillas estrechas, favoreciendo las notas del registro alto.



**Fig. 6. Clarinete con tres llaves. (1750-1760). Musée des instruments de Musique, Bruxelles**

---

<sup>105</sup> Vid., Collin Lawson, *The Early Clarinet : A Practical Guide*, Cambridge University Press, New York, 2000.

En el barroco, el rango de afinación aceptado -otra particularidad de este tiempo- era un A-415/430 (comparado con estándar moderno de A-440), aunque durante el siglo XVIII la afinación variaba. El destacado escritor alemán Johann Joachim Quantz comentó sobre este distintivo: “el tono utilizado regularmente para afinar una orquesta siempre ha variado considerablemente, según la hora y el lugar”<sup>106</sup>. Un aspecto importante relacionado con el estándar de afinación es precisamente la técnica del ejecutante, y en este caso era la misma para quien tocaba algún instrumento de viento-madera de forma autodidacta o con manuales de la época, como el de Majer. En este manual se describe brevemente el clarinete de dos llaves. Mediante un dibujo de una tabla muestra las digitaciones y la posición de la caña de forma contraria a cómo se usa en la técnica contemporánea, es decir, el labio superior es el que tiene contacto y control sobre la caña. Este sería el manuscrito con referencias técnicas más antiguo que se conoce de 1732.

♯♯♯♯ )o( ♯♯♯♯

39

§. 16.

Clarinetto, ist ein zu Anfang dieses Seculi von einem Nürnberger erfundenes/ und einer langen Hautbois nicht ungleiches hölzernes Blas-Instrument, außer daß ein breites Mundstück daran befestiget ist; es klingt dieses Instrument von ferne einer Trompete zimlich ähnlich/ und gehet von dem Tenor f. bis zum 2. gestrichenen a. auch zuweilen ins 3. gestrichene c.

*Applicatio auf das Clarinetto.*

Das Daumen-Loch.  
Daumen-Loch.  
Ringel-Loch.  
Ringel-Loch.  
Mittel-Finger.  
Gold-Finger.  
Gold-Finger.  
Mittel-Finger.  
Gold-Finger.  
Mittel-Finger.

Systema Musicum samt den Noten.

f g gis a b h c cis d dis e f fis g a b h c cis d dis e f fis g gis a

Das

Fig. 7. Manuscrito, digitación para clarinete de dos teclas, Majer, 1732, Bären-reiter-Verlag, Kassel, Germany

<sup>106</sup> Albert R. Rice, *The Baroque Clarinet...*, p. 92.

El manuscrito precisa, además, un cuestionario que nos muestra la percepción que se tenía de este instrumento en sus primeros años de difusión:

- *“¿Qué clase de instrumento es el clarinete? Un instrumento de viento inventado a principios de este siglo por un habitante de Núremberg. Su forma es muy similar a la del oboe, a excepción de la caña, que es plana y más grande que la del oboe. Desde la distancia suena como una trompeta.*
- *¿Cuántos orificios tiene el clarinete? Diez, con dos orificios arriba cubiertos por llaves.*
- *¿Cuál es el compás (tesitura) del clarinete? Tres octavas y media, de F3 a C6, aunque no es imposible para un virtuoso ejecutar un quinto o sexto más alto.*
- *¿Qué actualizaciones hay en cuanto a la posición de las manos? Nada. El clarinete se toca como el oboe, con la mano izquierda arriba y la derecha abajo.*
- *¿Qué resultado produce cada digitación? Por lo general, hay 28 digitaciones.*
- *¿Qué tipo de clave utiliza el clarinete? Por lo general, la clave de G, cuando se escribe en estilo clarino o trompeta; sin embargo, a veces la soprano y las claves altas se utilizan como si fuera un chalumeau”<sup>107</sup>.*

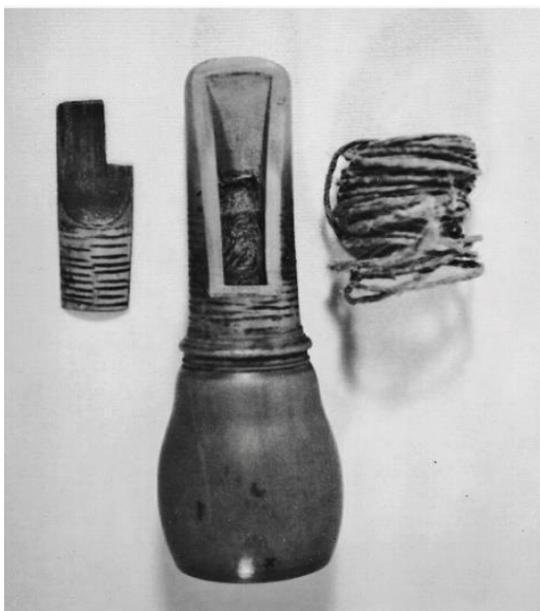
La posición de la boca con respecto a la boquilla y caña era similar a la del oboe, con *doble labio*; esto se comprueba al no encontrar marcas de dientes en las boquillas que producirían un desgaste obvio.

Aquí, creo relevante hacer un comentario que a mi consideración es importante: La propiedad auditiva que precisó la diferencia entre el chalumeau, supeditado al despliegue de los primeros modelos de clarinete, en relación a otros instrumentos de viento en el barroco, se relaciona con la incorporación de una cámara sonora (boquilla) y el valerse de una lengüeta simple para así hacerla vibrar mediante el aire, consiguiendo el sonido primigenio del clarinete actual, con limitantes como la producción de cromatismos provocada por sus restricciones constructivas. No existen documentos ni referencias para conocer los diferentes modelos experimentales que seguramente se realizaron hasta llegar al clarinete aludido en el taller de los Denner; pero, sin duda, lo que sí es un invento

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 114.

planificado, con conocimiento basado en las limitantes a enfrentar, fue la incorporación de la cámara o boquilla. Supongo que los estudios y la intuición de J. C. Denner permitieron conocer la relación entre la resonancia, la boca y el tubo, consiguiendo combinar la caña con una cámara dentro del conducto, obteniendo el control de la caña con los labios del ejecutante. Esto hizo que Denner consiguiera dar origen a una boquilla diferente, accesorio que dio al instrumento la individualidad sonora y que le permitiría ampliar su registro a dos octavas y media. Si bien no podía *moverse* libremente hacia un firme registro grave, el clarinete podía ahora ejecutarse en un cómodo registro medio y agudo y llegar a obtener un timbre y tesituras únicas, incorporándose al repertorio de los compositores de la época.



**Fig. 8. Boquilla y barrilete, ligadura (abrazadera) de cuerda, y caña de un clarinete adjudicado a Jacob Denner. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg**

Ahora, una característica de las boquillas tempranas (diseño Denner) son su forma *cónica* y *ventana* (abertura) larga y amplia, ensanchadas al final del barrilete para coincidir con las proporciones del tubo y sus secciones. Fabricantes posteriores, como G. H. Scherer (aprox. 1740-1770), construyeron boquillas más pequeñas.

También, son conocidas las características cónicas de G. Walch (aprox. 1716-1760), Johann Michael y Joseph Stinglwagner (aprox. 1730-1805), con un arco largo y cóncavo llamado forma de *pico de pato*. Estas boquillas, con aberturas en forma de V, más largas y anchas que las actuales, eran formas experimentales para tener una mejor resonancia de la lengüeta en relación con la ligadura. La elaboración de las cañas estaba relacionada con las dimensiones de las boquillas, y a lo largo de los siglos de uso se han llegado a conocer sus propiedades en sus diferentes medidas y “raspado”. Cada detalle en la anchura de la base, así como los distintos bordes, están relacionados con la sonoridad de los diferentes registros del instrumento, las cualidades tímbricas, afinación y proyección del sonido, por los diferentes modelos de boquillas que se dieron en fases tempranas. Deduzco de ello que los constructores advirtieron la importancia de este auxiliar sonoro y de su relación técnica con la caña; entiendo que se tenía ya un ideal auditivo, precisado por el repertorio y la respuesta perceptiva en relación con otros instrumentos. Los compositores requirieron de ese nuevo timbre, teniendo al barroco como el inicio del desarrollo de habilidades donde se aplicó un método cuantitativo y cualitativo para sus mejoras, ciencia y abstracción como resultado.

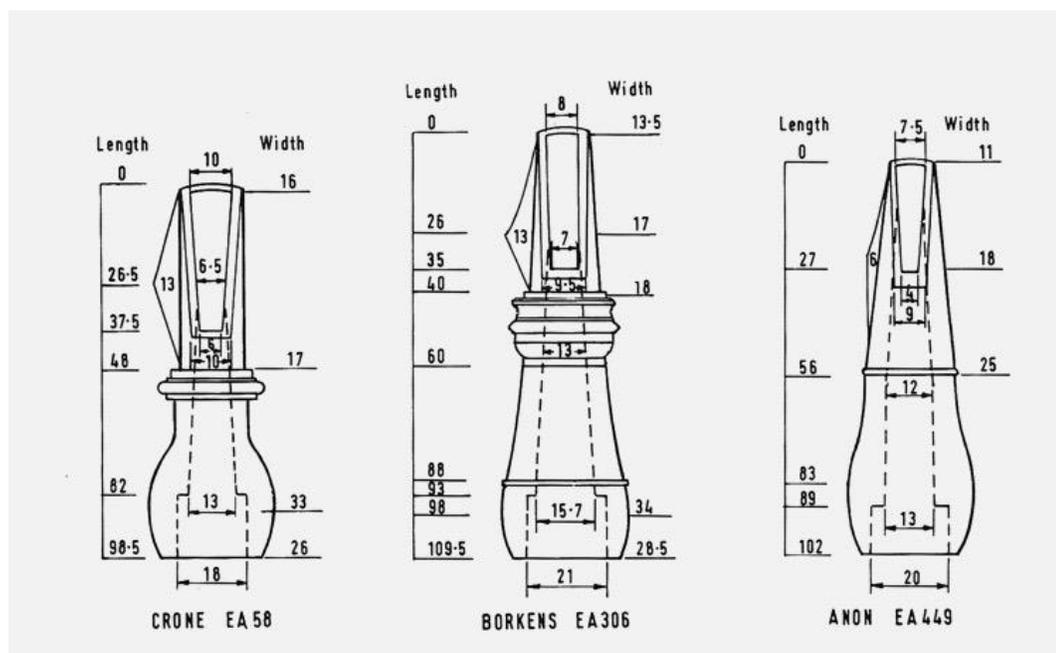


Fig. 9. Tres diferentes modelos de boquillas barrocas

La *articulación*, es decir, la manera de separar las notas, de *pronunciar* los sonidos, parte de la técnica al ejecutar o interpretar un instrumento musical, fue materia de discusión. La articulación se podía hacer con el pecho, la garganta o la lengua. ¡No me imagino las proezas mecánicas (aire y articulación) que necesitaban hacer los clarinetistas del barroco para interpretar pasajes virtuosos! Esto determinó durante casi dos siglos el repertorio y la importancia de este instrumento, a diferencia del oboe o el fagot que utilizaban (y siguen utilizando) cañas dobles y en los que la articulación es por medio de la lengua; estos instrumentos tuvieron un desarrollo diferente al del clarinete. La embocadura en el clarinete, desde su invención, siempre ha sido un tema de debate. En el siglo XVIII, en esta embocadura, el contacto de la caña con la lengua no era posible, ya que ésta se colocaba contrariamente a la misma: los labios superiores eran los que tenían el control sobre ella (sin poder articularla); las técnicas francesas determinaban que la articulación debería hacerse al igual que lo haría un cantante, lengua y pecho. Joseph Fröhlich en su *Musikchule* (1811-1812) resume el pensamiento técnico de la articulación:

“Hay dos maneras de soplar el clarinete, una, cuando se coloca la caña en la parte superior; la otra, cuando se coloca en la parte inferior. En este último caso, el ejecutante tiene más ventaja al articular la caña con la lengua, por ejemplo, en pasajes más rápidos, pero la desventaja es que no se puede ejecutar con la misma calidad, ni facilitar los cambios de notas altas a bajas, cualquiera que conozca la naturaleza del clarinete entenderá. En el primer método, la lengua no se puede utilizar de forma segura y precisa, ya que hay un cierto escape del aire, el sonido no se puede formar correctamente y no logra una calidad sonora. Y aquellos que creen que, sin lengua, es decir, con la caña en la parte inferior, no es posible una articulación ágil y enérgica, yerran más, ya que parecen necesarias alcanzar las verdaderas metas de todos los instrumentistas, especialmente del clarinetista, que es igualar al cantante”<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Albert R. Rice, *The Baroque Clarinet...*, p. 116.

Entonces, en aspectos técnicos, el clarinete barroco podía reproducir cromatismos, aunque con diferentes digitaciones ocasionadas por las distintas longitudes de los orificios. En muchos casos, el ejecutante necesitaba tener la capacidad auditiva para encontrar la digitación correcta y con las posibilidades de articulación adecuadas para cada interpretación en particular, y de este modo favorecer el desempeño técnico, desarrollándose así las bases de la escuela del clarinete occidental<sup>109</sup>.

El empleo del clarinete barroco se extiende durante la segunda década del siglo XVIII, tanto en formas musicales como vocales (ópera, oratorio, cantata y serenata), sagrada (motete, pastoral y réquiem), secular (escenario y ballet), e instrumental (cámara, banda de viento, concierto y orquestal). El tipo de escritura para este clarinete se singulariza en un estilo lírico, pasajes de escalas, intervalos de octavas, notas repetidas, arpeggios incompletos, motivos de fanfarria, aunque con un alcance limitado y uso restringido del registro bajo en una misma frase; pasajes escritos en su mayoría para clarinetes en D o C, en comparación con los escritos para clarinetes en B bemol y A, obras escritas entre 1715 y 1760, interpretada por solistas, músicos de la corte, músicos de monasterios e iglesias, pero, sobre todo, para la aristocracia. Una de las primeras obras que se conocen para clarinete fueron publicadas por el francés Estienne Roger en Amsterdam alrededor de 1712 a 1715, como una colección anónima de dúos atribuidos al compositor francés Jacques Phillipe Dreux (1670-1722), *airs à deux chalumeaux, deux trompettes, deux haubois, deux violons, deux flûtes, deux clarinelles, ou cors de chasse*<sup>110</sup>.

Existen documentados más de una veintena de compositores barrocos que emplearon el clarinete con variaciones respecto de su uso, relacionados muchas veces con las nuevas modas sonoras. Algunos de estos creadores fueron cautos, pero otros dieron a este instrumento una nueva dimensión, como: Antonio Vivaldi

---

<sup>109</sup> Vid., Eric Hoeprich, *The Clarinet*, Yale University Press, New Haven, 2008.

<sup>110</sup> Albert R. Rice, *The Baroque Clarinet...*, pp. 129 y 130.

(1678-1741), Georg Philip Telemann (1681-1767), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Johann Valentin Rathgeber (1682-1750), Joseph Joachim Benedict Münster (1694-1751), Johann Wendelin Glaser (1713-1783), Franz Josef Sperry (1715-1767), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Johann Zach (1699-1773), Wenzel Stark (1670-1757), Christoph Graupner (1683-1760), Georg Pasterwiz (1730-1803), Jean-Benjamin de la Borde (1734-1794), Thomas Augustine Arne (1710-1778). Algunos ejemplos de estos compositores, grandes instrumentistas y orquestadores se presentan como innovadores de las sonoridades. Muchos se arriesgaron, e incluyeron al clarinete (*clarini, clarino*) y al chalumeau doblando voces para dar un timbre de apoyo, como complemento de las cuerdas, o supliendo a la trompeta, oboe u otro instrumento, siendo los primeros en explorar el registro medio agudo del clarinete y el registro chalumeau, incorporándolo en pasajes con carácter melancólico en el registro grave, con inflexiones menores y con un carácter enérgico en el registro medio agudo: rango chalumeau y rango clarino<sup>111</sup>.

Mención aparte merecen dos compositores que aportaron obras fundamentales al repertorio clarinetístico: Johann Melchior Molter (1696-1765) y Johann Stamitz (1717-1757). La música para clarinete (dos llaves) de Molter, *Escritos para clarinete en D (piccolo)*, lo sitúan como un vanguardista, al diseñar, para este instrumento, las primeras obras de gran formato concertante, seis conciertos en total, con un estilo de escritura más elaborado, requerimientos técnicos avanzados y ampliando la tesitura del registro en sus solos. En este periodo, estas piezas concertantes se caracterizan por usar con frecuencia, en el inicio de movimientos lentos, una nota larga y sostenida, tendencia que fue utilizada por varios compositores del siglo XIX, incorporando escalas, trinos y mordentes. Así pues, las demandas técnicas de sus conciertos eran altas, considerando el sistema de digitación simple y en muchos casos incómoda. Sus conciertos fueron pensados para expertos y muestran las diferentes capacidades interpretativas que serían aprovechadas en procesos de composición futuros.

---

<sup>111</sup> Vid., Albert R. Rice, *The Baroque Clarinet...*

Esta misma capacidad visionaria la tendría Johann Stamitz, compositor, violinista y académico, director de la famosa e importante Orquesta de la corte de Mannheim. La primera obra destacable donde coloca al clarinete (tres llaves) como solista es un concierto para siete instrumentos (1754-1755), dos violines, viola, violoncello y dos cuernos (cornos). La novedad en las composiciones de Stamitz, son los arpeggios, donde incluye el registro grave (chalumeau) y saltos de intervalos más amplios; es decir, el tratamiento que le da al clarinete es de un instrumento solista, reflejado en sus diferentes conciertos; para esto es necesario conocer las capacidades técnicas, expresivas, y una exigencia técnica mayor. Ello nos da a entender que el nivel de los clarinetistas para esta década se había desarrollado de manera importante, igualando a la de los demás instrumentos. Las obras escritas para clarinete de esta época funcionaron como métodos de estudio para desarrollar las aptitudes musicales de los ejecutantes. Al no existir métodos editados, las obras y pasajes suplieron de momento esta formación, hasta que, en años posteriores, se editen los primeros métodos, en congruencia de los nuevos modelos de clarinetes<sup>112</sup>.

La aceptación del clarinete barroco en las sociedades del siglo XVII y mediados del siglo XVIII era evidente al estar patrocinado, por el desarrollo de su capacidad expresiva y el color de su timbre, por compositores y ejecutantes. A su vez, las cortes y ambientes privilegiados facilitaron su difusión al ampliar la nómina de sus músicos con especialistas en este instrumento, viéndose integrado así en las altas esferas sociales y artísticas.

A modo de conclusión a estas reflexiones, resta resumir lo siguiente: A partir de 1712 se asiste a la apertura para este nuevo instrumento; monasterios, conventos, catedrales, palacios, cortes, regimientos, teatros, albergaron dos o más de estos artefactos. Aunque pareciera que estaba definida su línea expresiva y sonora era así. Este era un instrumento que se encontraba en una posición centrada, *con un pie en el infierno y otro en el cielo*; se adaptaba a frases líricas y expresivas, así como a frases que reflejaban vigor y cambios lúgubres; pero finalmente era un instrumento que se utilizaba como una “*carta-comodín*”.

---

<sup>112</sup> Vid., David Pino, *The Clarinet and Clarinet Playing*, Charles Scribner's Sons, New York, 1980.

Las constantes referencias al clarinete insistiendo respecto de su parecido a una trompeta y al oboe suponen una ambigüedad incierta. El mezclarlo con otros sonidos, como las cuerdas y los cornos, sin insinuar una característica propia, demuestra la pasividad sonora de este joven instrumento. No fue sino hasta después de 1750, ya bien entrado el Clasicismo, que se le empezó a dar roles de solista, por el desarrollo sonoro y técnico de sus ejecutantes, inspirando a los compositores como uno de los instrumentos que complementaron la familia de los instrumentos viento-madera.

Esta percepción personal está basada y comparada con otros instrumentos de la época, con las crónicas y citas de los compositores al editar sus partituras: *para oboe o clarinete, para trompeta o clarinete, para trompa o clarinete*. Los primeros clarinetistas barrocos, incluyendo su técnica, pueden ser comparables con mis alumnos principiantes: el adjudicarles una obra para trabajar es cuestión de un análisis, determinado por su desarrollo técnico, comprensión de la partitura y calidad de sonido.

No todas las obras son aptas para un clarinetista en formación; el exponerlo y darle una responsabilidad depende de factores formativos como ejecutante. Visto así, el barroco, para el clarinete y sus intérpretes, fue un ciclo didáctico a fin de alcanzar cierta madurez anclada por los avances de la técnica. El clarinete necesitó adaptarse a las alteraciones sociales y del pensamiento, a las corrientes ideológicas y a nuevas maneras de expresión, a esa necesidad imperiosa de los compositores de *conmover a las almas*.

Mi lectura de este periodo con respecto al clarinete me fincó en el sentimiento de que sobre este instrumento imperaba la técnica. Este fue un tiempo de experimentación mecánica, de adaptación, de aceptación, de búsqueda, de improvisar géneros y personalidades. El clarinete tendría que esperar para encajar en la definición estética de lo que lo define ahora.



Fig. 10. *Joven tocando clarinete*, Johann Elias Ridinger, Núremberg, (ca. 1750-1760)

### 3.2 Ruptura estética: clarinete y Clasicismo musical

Es común que en todas las orquestas profesionales del mundo, cuando se convoca a audiciones para ocupar la silla de clarinete principal, los clarinetistas asuman que el repertorio a ejecutarse (obras y extractos solicitados) inicie con el *Concierto para Clarinete y Orquesta en la mayor K. 621* de Wolfgang Amadeus Mozart, obra que marca el inicio del desarrollo del clarinete como instrumento solista, y que pertenece a una de las edades de la música que, como todas, proveyó de características y esencias necesarias para generar una evolución con matices de ruptura musical: el Periodo Clásico.

Desde el instante en que nos referimos a una temporalidad como un periodo de la historia del hombre, caemos en la necesidad de delimitarla o intentar ubicarla en los registros de los hechos circunstanciales. Por ejemplo, en la música, el Clasicismo suele datarse por tradición entre 1750 (muerte de J. S. Bach) y 1827 (año en el que muere Beethoven), aunque esto puede estar sujeto a discusión sobre todo por la cantidad y variedad de compositores que estuvieron inmersos en este periodo.

El siglo XVIII, el llamado *Siglo de las Luces*, se encuentra definido por el movimiento intelectual conocido como *Ilustración*, en el que la sociedad advirtió el irreprimible ascenso de unas clases medias urbanas, mensajeras de nuevos valores e ideas basados en la razón, el mérito y la justicia, cuyo gran símbolo fue la Revolución Francesa de 1789. Esta coyuntura entronizó los derechos universales del ser humano bajo el lema “libertad, igualdad y fraternidad”, sustituyendo a la fe religiosa católica, considerada hasta ese momento valor supremo de la humanidad, por el de la razón, hecho justificado en beneficio del pueblo.

De esta manera, el clasicismo influyó prácticamente en todos los campos artísticos, desde la literatura hasta las artes visuales y ornamentales, introduciendo la tendencia a restituir los estándares filosóficos y artísticos de la Antigüedad Clásica. En este tiempo, la burguesía, los avances científicos y la secularización de la sociedad, impusieron el desarrollo de nuevos códigos

culturales que supusieron una terminante autoridad en la evolución de las novedades estilísticas emergidas.

En este periodo (como en todos), la investigación de hechos, vidas, sonidos, confrontaciones, proposiciones y cuestionamientos relacionados con la música nos remite a un estudio reflexivo y agudo, teniendo indicativos sintomáticos: la música religiosa pierde valor; el estatus del compositor cambia; éste se convierte en una celebridad, en una mercancía y empieza a dar señales de libertad creativa; la orquesta se consolida como uno de los medios de expresión en proceso de experimentación sonora; algunos instrumentos son objeto de grandes cambios y otros caen en desuso; los de viento-madera experimentan su mayor época de experimentación y desarrollo técnico. En este punto me atrevo a citar que una de las grandes aportaciones del Clasicismo instrumental y musical fue la mejora y la incorporación del clarinete al entorno orquestal y de música de cámara con características premodernas.

### **3.2.1 El inicio del clarinete moderno**

La modernidad en los alcances técnicos del clarinete se refleja en la incursión en nuevas posibilidades musicales. Los compositores descubrieron en este “nuevo” instrumento la versatilidad y la adaptación necesarias para diversos tipos de ensambles. En la historia de las diferentes prácticas del clarinete, se encuentra la importantísima aportación acústica de éste a la formación de las bandas militares, ensamble de alientos madera, metal y percusión. Seguramente, sin el desarrollo del clarinete, las bandas de música o músicas, como se las conoció ya a finales del siglo XIX, no se hubieran consolidado; consolidación cultural en diferentes regiones geográficas en el mundo, ensambles convertidos en verdaderas instituciones académicas, con perfiles políticos, sociales e identitarios.

“Como el clarinete es un instrumento muy estimado en las bandas de regimiento, así como en los Conciertos, será necesario realizar una breve descripción del mismo y sus efectos antes de escoger el método indicado para

tocarlo. Se divide en cuatro partes; la parte de la boquilla, (en la que se sujeta una caña plana), la articulación superior, la pieza central y la campana o pieza inferior. Tiene trece agujeros, cinco de los cuales son accionados por llaves; es gracias a esas llaves que el clarinete está en deuda para su uso principal, ya que antes de que fueran inventadas, el clarinete no podía ser utilizado en música de concierto, como en la actualidad se hace. Cuando se toca para sí mismo, la plenitud y dulzura de su timbre es muy agradable, pero cuando se une con cuernos franceses, o en concierto con otros instrumentos, su efecto y particularidades son tan características que son obvias de distinguir”<sup>113</sup>.

En la década de 1760, el clarinete barroco (dos o tres llaves) aún tenía presencia musical en Alemania, Bélgica, Los Países Bajos, Austria, Francia y la República Checa. Sus limitaciones mecánicas obligaron a fabricantes, ejecutantes y compositores a desarrollar un clarinete más flexible. Países como Francia, Inglaterra y Alemania fueron los primeros en mostrar instrumentos con arreglo a este nuevo formato; y ya para 1770 encontramos clarinetes clásicos (cuatro y cinco llaves) en toda Europa e incluso en América. Las páginas siguientes se centran, entonces, en los principales representantes del clarinete histórico en su etapa clásica, las limitantes geográficas entre Francia, Alemania e Inglaterra, presentando variaciones constructivas que más adelante describiré, condicionadas por las exigencias de un nuevo uso de la música de concierto, el enfrentamiento del clarinete con teatros más grandes o los conciertos al aire libre, es decir, acústica y técnica, dos conceptos que empezaban a tener sentido e importancia en este instrumento. Lo anterior se inscribe en el periodo que abarca entre 1760 y 1830, continuando con la línea evolutiva que dio inicio en 1690, en la ciudad de Núremberg.

El desarrollo de este modelo de clarinete se da en diferentes contextos geográficos, sociales y musicales, cambiando de forma radical su naturaleza y sus *modismos*, aunque conserva su estructura primigenia: un tubo con orificios (ahora con llaves), boquilla, lengüeta o caña y pabellón. Por lo general se sigue utilizando

---

<sup>113</sup> *The Clarinet Instructor*, London, ca. 1780. Cfr., Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical Period*, Oxford University Press, Oxford, 2003, p. 3.

para su manufactura madera de boj<sup>114</sup>, ocasionalmente ébano<sup>115</sup> o marfil, y una madera oscura africana llamada comúnmente granadilla<sup>116</sup>. La mayor dificultad a la que se enfrentaron los fabricantes de este nuevo modelo fue la de ajustar de manera certera las doceavas entre los registros *chalumeau* y *registro clarinete*<sup>117</sup>. lográndose con una combinación en la forma del orificio del extremo superior, el orificio interior del barrilete y la construcción interior de la boquilla. Ésta, a su vez, constituía, junto con el barrilete, un condicionante en la mejor proyección y afinación del sonido, aunque ya para finales del siglo XVIII se empezaron a construir boquillas ya no en un solo cuerpo con el barrilete, sino separadas con un canal interior más largo, y campanas o pabellones independientes de las secciones centrales. Las llaves empezaron a fabricarse con diferentes materiales, como el latón o plata, estabilizándose en tres partes: una cabeza o borde, una varilla con perno, para fijar la cabeza de la llave al cuerpo, y una pieza táctil; el final de la varilla, para abrir o cerrar la cabeza de la llave cuando se presiona, se componía de una almohadilla de cuero fijada con cera en la parte inferior de cada cabeza, con la finalidad de sellar herméticamente el orificio de cada tono. En los clarinetes del siglo XVIII y principios del siglo XIX, las formas de las cabezas de las llaves eran rectangulares o trapezoidales, aunque ya para 1810 eran planas y de forma circular. El clarinete de cinco llaves era el más popular, y no fue sino hasta 1820 que se le dotó de un accesorio para el dedo pulgar derecho, lo cual facilitó el equilibrio entre la boca y ese dedo<sup>118</sup>.

---

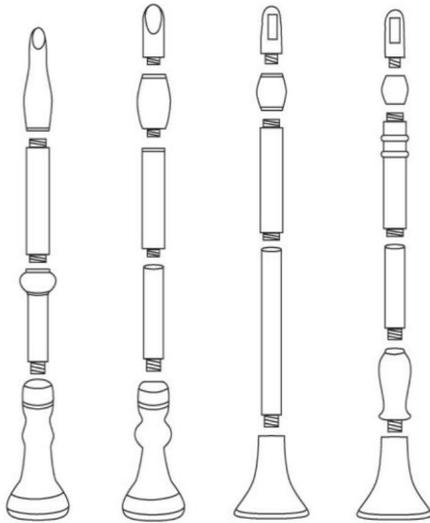
<sup>114</sup> *Buxus Semper virens*.

<sup>115</sup> *Drosyros ebeninus*.

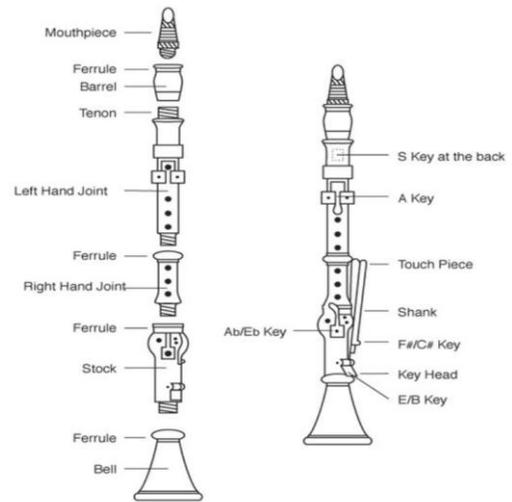
<sup>116</sup> *Dalbergia melanoxylon*.

<sup>117</sup> El clarinete cuenta con cuatro octavas, denominadas como registro chalumeau, registro de garganta, registro clarinete y registro extremo o sobre agudo.

<sup>118</sup> *Vid.*, Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*

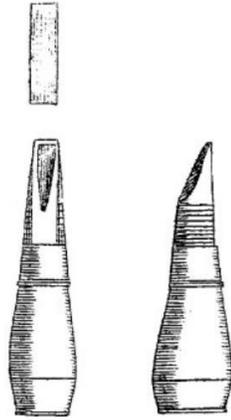


**Fig. 11. Evolución constructiva, diferentes formas y divisiones**



**Fig. 12. Partes (términos) y llaves**

Las ilustraciones anteriores son muy claras al mostrar las diferentes formas y dimensiones que los constructores adoptaron según los resultados deseados: boquillas unidas al barrilete, boquillas separadas del barrilete, boquillas y barriletes más cortos, cuerpos centrales más anchos con molduras para soportar la presión del aire en la madera, campanas largas y cortas; una línea experimental en la que el fabricante estaba a expensas de la técnica para facilitar la ejecución. En este tiempo encontramos fabricantes conscientes de que las ideas se materializaban a través de prueba y error, ejecutantes anhelando controlar la naturaleza del aire y al mismo tiempo queriendo imitarla: la razón y la belleza como ideales. Las boquillas del clarinete clásico (parte importantísima hasta nuestros días) se fabricaban del mismo material que el cuerpo, para lo cual, como ya se ha mencionado, se utilizaba madera de boj, obteniéndose piezas delicadas y de una manufactura y diseño refinados, las cuales, desde su inicial transición definieron el timbre y futuros modismos del clarinete.



**Fig. 13. Boquilla y barrilete (una sola pieza) con lengüeta o caña plana**

Es imprescindible preguntarnos aquí por aquello a lo que se enfrentaba el ejecutante al manipular una boquilla de este tipo con relación a la caña. Si bien el esquema constructivo se ha mantenido, la variación en la punta de la boquilla de forma recta, al igual que la caña, constituía una capacidad de manipulación del aire muy diferente al de la técnica clarinetística actual; pero las obras de los compositores de esta etapa nos hablan o, mejor dicho, nos describen el gran control técnico, interpretativo y expresivo en relación del actor y el artífice musical de esa era. Enseguida, una descripción de una boquilla de esta época:

“La boquilla (cabeza) está hecha de madera de boj como el resto del instrumento, termina un poco en pico, asemejándose a la de una flauta de pico, pero en lugar de la boquilla, este pico tiene en su parte plana un orificio triangular. El pico se perfora oblicuamente para que el perfil interior corresponda exactamente al contorno de la boquilla que se muestra. El orificio triangular está cubierto por una lengüeta de carrizo, adecuadamente cortada y adaptada, atada con un cordón; para que la boquilla del clarinete sea algo así como la boquilla de bronce que uno encuentra en la trompeta de un niño”<sup>119</sup>.

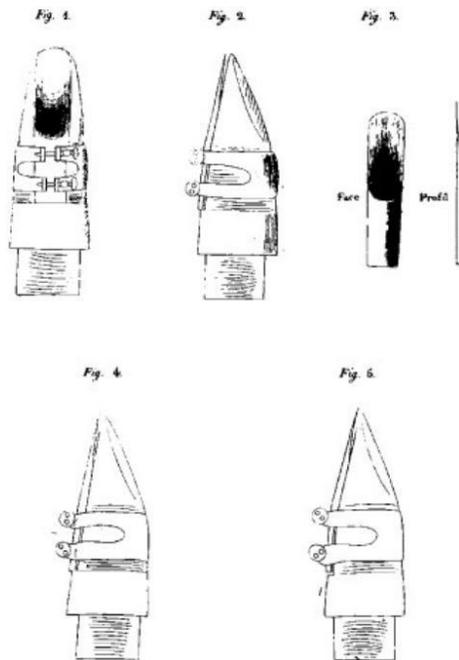
Fue durante la década de 1770 que se empezó a experimentar separando la boquilla del barril o barrilete, tratando de consolidar aspectos como la afinación y

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p.16.

una estabilidad en los diferentes registros. Esto también beneficiaba a los constructores, ya que el utilizar piezas separadas se traducía en reducción de costos por piezas más pequeñas de madera.

Ya desde capítulos anteriores, donde señalo la importancia de la invención e innovación de una boquilla idioglot, aparecen registros de varios fabricantes interesados en la experimentación acústica de la boquilla. El fabricante Iwan Müller fue el primero en ilustrar y proponer una ligadura de metal (1820) - recordemos que anteriormente se venía utilizando un cordón-. Esta ligadura o abrazadera (como se la conoce ahora) se complementaba con dos tornillos para fijar de manera más segura la caña a la boquilla, dejando atrás, ya para 1850, el uso generalizado del cordón, y por ende la fabricación de la “guía” en las boquillas para sujetar éste, con excepción de las fabricadas en Alemania y Austria, donde continúa esta tradición en la actualidad.



**Fig. 14. Diseño de ligadura, Iwan Müller, 1821**



**Fig. 15. Boquilla actual con guías para atar la caña con cordón, 2021**

Ahora, las cañas o lengüetas en los instrumentos de aliento-madera, como el fagot, el oboe y el clarinete, determinan en su totalidad las características acústicas y de respuesta del aire con respecto a estos tubos cilíndricos. En el clarinete, el uso y fabricación han sido tan variados como su desarrollo organológico. Se manufacturó de marfil, hueso, hueso de ballena, madera de lancena (*calophyllum brasiliense*), madera de boj, ébano y plata; estos son algunos de los materiales utilizados para producir las vibraciones en relación con la boquilla. El poder dominar el corte y las longitudes, de modo que produzcan un registro y unos tonos adecuados en un instrumento de aliento-madera, es toda una especialidad aparte; existen ejecutantes que dedican toda una vida al estudio de la respuesta física y acústica de una caña. Los constructores de los clarinetes del siglo XVIII, y por ende de sus boquillas y lengüetas, necesitaban concentrar un amplio espectro de conocimiento diversificado en distintas disciplinas científicas. El suyo ya no era un trabajo artesanal, aunque, quizá sin una intención científica, de manera indirecta manejaban conocimientos interdisciplinarios.

Los fabricantes de clarinetes del siglo XVIII y principios del XIX que se conocen por el sello de sus instrumentos (donde se especifica, además de su nombre, el número de serie de la pieza) estampado en los barriletes, pabellones o campanas, y que sobreviven en la actualidad son: alemanes de Dresden:

Grundmann (1775, 1789 y 1795), A. Grenser (1777, 1785 y 1796) y Floth (1806); un fabricante suizo: M. Sutter (1788); los checos: Doleisch (1793 y 1794) y Bauer (1789); los italianos: Magazari (1798) y Fornari (1806); un austriaco: Friedrich Hammig (1798). El único fabricante inglés que se conoce con certeza es Thomas Collier (1770 y 1774). En la década de 1820 hay también algunos franceses, entre los que se encuentra el célebre Jean Xavier Lefèvre y Printemps<sup>120</sup>.

Los niveles de afinación y tono del siglo XVIII y principios del XIX variaban entre A 430 y A 445, aunque la mayoría de los clarinetes alemanes, ingleses, franceses e italianos de aproximadamente 1765 a 1800 se manufacturaban en A 415 a A 430. Ya en 1800 se homologan en A 440 o superior, aunque hay clarinetes contruidos, sobre todo para su uso en bandas militares, tan bajos como A 397 y tan altos como A 455 Hz. Esto indica que no había un estándar de afinación, sin apearse a instrumentos antecesores o como los de los órganos tubulares.

El fabricante Jean Xavier Lefèvre<sup>121</sup>, quien era tutor y maestro en el recién creado Conservatorio de París, fue uno de los primeros en experimentar con la separación de las diferentes secciones del clarinete las posibilidades acústicas de la campana y la boquilla<sup>122</sup>. Es curioso encontrarnos con que Lefèvre fue maestro de Bernhard Crusell<sup>123</sup>, virtuoso clarinetista que, aparte de ser ejecutante, proveyó a futuras generaciones de repertorio en el campo sonoro de los instrumentos de aliento. Fue Lefèvre quien sugirió a Crusell cambiar de boquilla y adquirir una manufacturada por Amlingue, y un clarinete construido por Baumann, indicándonos que la manufactura y precisión de las diferentes casas fabricantes de clarinetes y boquillas seguían experimentando y ofrecían lo que se apeaba a las nuevas tecnologías. También, nos muestra que ya se tenían estándares de calidad y cómo se estaba formando o diseñando el clarinete moderno. Esto tiene relación directa con las obras que se ejecutaban, como las obras solistas para

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>121</sup> Jean Xavier Lefèvre (1763-1829) fue un clarinetista, compositor, profesor e inventor francés de origen suizo.

<sup>122</sup> *Vid.*, Collin Lawson, *Op. cit.*

<sup>123</sup> Clarinetista, compositor y traductor sueco-finlandés. Es el compositor clásico finlandés más importante y conocido internacionalmente anterior a Sibelius.

clarinete, donde ya se aconsejaba combinar el clarinete con los cornos, y en las que éste fue adquiriendo una personalidad sonora con características individualistas.



**Fig. 16. Clarinete de 5 llaves en si bemol, Michael Amlingue, París (ca. 1790, US-MA-Boston)**

Los ejecutantes siempre tuvieron una estrecha relación con los fabricantes. Eran ellos los que definían el uso y aceptación de algún cambio en la estructura del instrumento. Muchos de estos cambios técnicos determinaron los métodos de estudio que se siguen trabajando hasta la actualidad, y nos dan cuenta de los roles técnicos que se tenían que sobrellevar. Los métodos, como el del maestro Lefèvre, anteriormente citado, nos refieren la importancia en el estudio de los diferentes arpeggios, la precisión en la articulación con lengua y el dominio de las distintas tesituras graduales del instrumento, aspectos que se empezaban a aplicar en la música de concierto donde intervenía el clarinete. Un ejemplo de esto es la posición en la que se encontró Jean Xavier Lefèvre al defender la nueva

llave, que proporcionaba un C#-G#, y que buscaba remediar los problemas de afinación sobre todo en el *registro chalumeau*<sup>124</sup>, propuesta por Baumann en 1790. Con ello se podría decir que son los clarinetes franceses y sus constructores los primeros en innovar con clarinetes de cinco y seis teclas desde la década de 1750<sup>125</sup>. Recordemos el proceso que se estaba gestando, la Revolución Francesa e industrial, propiciando las muy populares bandas militares de viento, y ampliando el mercado de trabajo de los constructores. Baumann, Simiot, César Janssen e Iwan Müller presentaron sus prototipos desde principios del siglo XIX, con contribuciones que siguen definiendo los modelos recientes<sup>126</sup>.

Desde la década de 1760, en el sur de Alemania se construían clarinetes de cuatro y cinco teclas. Existe una descripción que nos hace conocer la percepción de este “nuevo” instrumento que empezaba a incursionar en diferentes géneros de la música. Éste aparece en la *Deutsche Encyclopädie de Köster*<sup>127</sup>, tomando como referencia la *Encyclopédie* de Diderot:

“Clarinete es un instrumento de viento que tiene un timbre más suave que el oboe, y más robusto que el de la flauta; está a medio camino entre el oboe y la flauta travesa. Los clarinetes militares fácilmente gritan más que una trompeta, particularmente si usan una boquilla de latón en lugar de una de madera. Aquí la discusión es sobre el gusto y la aceptación con los usados por los nuevos artistas en los conciertos. Un clarinete tiene un rango similar a un instrumento de cuerda, pero se extiende cinco tonos más abajo; también generalmente ha llegado a ser utilizado en una relación de una quinta (tono de la tónica), ya que ellos (los clarinetistas) prefieren tocar en tono de si bemol en lugar de si natural, buscando ejecutar en la armadura de F (fa) ya que es más fácil que en tono de Do. En general, no hay otro instrumento que le dé tantos problemas al compositor como el clarinete. Al tocar el chalumeau (registro) en un clarinete en Do sube a un mi<sup>1</sup> y dos tonos más abajo que el violín. [...] Sus

---

<sup>124</sup> Vid., Collin Lawson, *Op. cit.*

<sup>125</sup> Vid., Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*

<sup>126</sup> Vid., Collin Lawson, *Op. cit.*

<sup>127</sup> Heinrich Martin Gottfried Köster (1734-1802).

llaves ayudan a producir semitonos y su tesitura o rango tiene mejor efecto en el registro medio”<sup>128</sup>.



**Fig. 17. Clarinete de seis llaves en si bemol, Heinrich Karl Tölcke, ca. 1775**

Es interesante conocer las primeras referencias de las características acústicas de estos instrumentos en evolución. Si aplicamos la percepción que tenemos de un oboe y una flauta transversal actuales, ésta no dista mucho de la ilustración sonora que hace Köster; es precisamente el clarinete el instrumento que vendría a completar la familia de instrumentos de viento-madera. Pero si hacemos una comparación de forma individual, y considerando que la flauta de esta época (siglo XVIII-XIX) era construida con madera de boj, mostrando un sonido menos brillante y de características más opacas y oscuras, entonces el sonido emitido por un clarinete de cinco o seis llaves mantendría las aptitudes necesarias para el uso de la música instrumental en esa época. En ella se dejaban las pequeñas cámaras o salas para pasar a los salones amplios de las cortes, en los conciertos privados, haciendo posible la proyección de la música al aire libre. El oboe y la flauta

---

<sup>128</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, pp. 37 y 38.

conservan una proyección limitada, de conformaciones *suaves*, aunque es difícil definir y describir esta cualidad abstracta, dependiendo de la percepción musical y el espacio en el que se refracta. Pero también estaban los clarinetes utilizados en las conformaciones de carácter militar, con el uso de boquillas metálicas, algo que se sigue aplicando en la actualidad, sobre todo en la música popular, para encontrar esa estridencia necesaria y característica de esta música.

Alemania fue el epicentro en la producción e innovación del clarinete. El compositor Louis Spohr<sup>129</sup> impulsó el clarinete más completo de su tiempo. En la introducción de la edición de 1812 de su *Concierto No. 1* enumera las mejoras sugeridas por Johann Simon Hermstedt<sup>130</sup> y por otros clarinetistas. Remarca que su concierto de características altamente técnicas no podría ejecutarse sin estas disposiciones, en donde especifica que, además de las cinco llaves, es necesario el clarinete de 11 llaves, definiendo el uso de cada llave para ciertos pasajes, mejorando así la afinación de determinadas notas y propiciando el virtuosismo propio de este nuevo instrumento y sus nuevas propuestas compositivas. Heinrich Grenser presenta un clarinete con estas características en Alemania. Aunque este tipo de clarinetes empezaron a usarse en París desde 1819, no se difundieron en Alemania hasta 1824. Henrich Backofen<sup>131</sup> complementó su uso publicando un manual para un clarinete de 12 llaves, el cual contempla las apreciaciones de las posiciones y el mejor uso de los clarinetes de esta época. Su comparativo en la actualidad serían los nuevos recursos en música contemporánea en el repertorio clarinetístico, incluyendo referencias necesarias de posiciones y recursos, como las *técnicas extendidas*, por la necesidad de buscar nuevas sonoridades, lo cual lleva al compositor a otra estética del sonido ante la aparición de los nuevos recursos del intérprete. En el caso del clarinete se siguen actualmente ampliando las técnicas del instrumento gracias a los nuevos elementos técnicos que se tienen para poder ejecutarlo y las continuas reformas de los fabricantes en varias

---

<sup>129</sup>Louis Spohr (1784-1859) fue un compositor, violinista y director de orquesta alemán. Bautizado como Ludwing, Spohr siempre firmó sus obras con la forma francesa de su nombre.

<sup>130</sup> Johann Simon Hermstedt (1778-1846) fue un virtuoso clarinetista alemán del siglo XIX.

<sup>131</sup> Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1830) fue un clarinetista, compositor, y pintor alemán. En su tiempo disfrutó de gran fama, ya que no sólo era conocido como compositor y virtuoso del clarinete, sino que también tocaba el arpa, la flauta y el corno.

partes del mundo. Técnicas extendidas como sonidos múltiples, sonidos reales simultáneos, voz y sonido, respiración continua, doble *estacato*, *glissando*, multifónicos, armónicos, son las nuevas tendencias equiparables a las presentadas en la experimentación del clarinete en el siglo XVIII y primeras décadas del XIX.

George Miller fue uno de los primeros fabricantes ingleses de clarinetes. Comenzó a trabajar en Londres alrededor de 1765, seguramente después de haber emigrado de Alemania. Los clarinetes de la casa Miller tenían ciertas especificidades: en general, sus orificios presentaban cortes más pequeños y redondos, llaves más pequeñas, en comparación de los instrumentos alemanes y franceses, lo cual, seguramente, producía una variante en el color del sonido un poco más brillante, buscando contrarrestar los problemas de afinación<sup>132</sup>.

Parte de estos cambios son las diferentes novedades en el implemento de nuevas formas y materiales de las llaves, facilitando la ejecución de este instrumento. Otro fabricante y profesor inglés, William Bainbridge describe en 1823 estas reformas:

“Hay muchos excelentes fabricantes en Londres, y, por desgracia para los incautos, otros demasiado pretenciosos. Un ingenioso fabricante ha obtenido una patente por las mejoras tan importantes realizadas en este instrumento, particularmente facilitando el rendimiento en la música escrita [...] que hacen que el hasta ahora difícil paso de cambio de notas y de registro sea fácil”<sup>133</sup>.

Esta descripción se refiere al clarinete presentado por *Wood and Son*, de doce llaves.

El austríaco Mathias Rockoaur era uno de los primeros fabricantes de clarinetes en Viena. Como la gran mayoría de los fabricantes, también elaboraba oboes y fagotes desde 1764. Asimismo, hay que destacar al también austriaco

---

<sup>132</sup> *Vid.*, Collin Lawson, *Op. cit.*

<sup>133</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 50.

Theodor Lotz<sup>134</sup>, reconocido desde 1772 como brillante clarinetista; éste fue empleado por el cardenal Príncipe de Rohan (1774), y compuso más de sesenta piezas para banda de viento. En 1784 se establece en Viena como clarinetista y fabricante de clarinetes; facturas de entre 1782 a 1783 indican que hizo clarinetes para Anton Stadler<sup>135</sup>. La historia de estos dos personajes (Lotz y Stadler) los reconoce sobre todo por su complicidad musical y técnica con Mozart y su concierto para clarinete. Las mejoras que realizó Lotz las denominaba *H. Stücken* o *Mutationen*. Sugería que los orificios de las diferentes articulaciones necesitaban ser de distintos tamaños para ajustar de manera táctil la afinación; sus boquillas presentan una ranura más larga y angosta en comparación de las boquillas alemanas e inglesas.



**Fig. 18. Réplicas, Theodor Lotz, clarinete en la (*di bassetto*), si bemol y do**

Es curioso que para 1800 un clarinete, en sus diferentes variaciones de número de llaves, era más caro que una flauta o un oboe, cosa contraria en la actualidad. El clarinete se volvió una mercancía que representaba, por sus innovaciones técnicas, mayores retribuciones económicas. Los fabricantes Lotz, Friedrich Lempp, Kasper Tauber y Griesbacher ofrecían nuevos modelos con diferentes

---

<sup>134</sup> Theodor Lotz fue clarinetista, fagotista, violinista y director de banda, antes de dedicarse a la fabricación de instrumentos.

<sup>135</sup> *Vid.*, Collin Lawson, *Op. cit.*

partes o cuerpos, para facilitar cambiar de afinación. Eran los mismos fabricantes los que sugerían a los ejecutantes que especificaran el tipo de afinación que necesitaban para fabricar los instrumentos oportunos, e incluso sus características, ya fueran alemanas, francesas o inglesas. Fue tal su esplendor que, entre 1780 y 1790, se manufacturaban en serie, abandonando el trabajo individual y artesanal que se había realizado en épocas pasadas. De este modo, los clarinetes se globalizaron en el mercado musical europeo. En palabras de Joseph Rohner, en 1804, “*No existe comparación [del clarinete] con ningún otro instrumento, y [...] [los clarinetes] se podían escuchar en toda Europa*”<sup>136</sup>.

A diferencia de otros modelos, estos se hacían con orificios más grandes para proveer de mayor volumen, sobre todo en el registro chalumeau. Stephan Koch<sup>137</sup> se destacó como constructor de instrumentos de viento desde 1809 hasta su muerte en 1828. Después, su hijo continuó la fabricación de clarinetes de gran precisión, con cinco secciones de madera y doce llaves de plata con cabezas redondas y planas de refinando acabado. En 1829, Stephen Edler von Keess declaró:

“Anteriormente los clarinetes estaban equipados con cinco llaves que no podían proporcionar todos los accidentes en el registro más alto y más bajo. Ahora tiene dos cuerpos de cambio (o secciones de remplazo) que se complementan ahora con diez y nueve a veinticuatro llaves, lo que proporciona la ventaja de una afinación más precisa en todo el registro, hasta el Mi más bajo”<sup>138</sup>.

El escritor vienés Joseph Fahrbach<sup>139</sup> resaltó las aptitudes de los clarinetes vieneses:

---

<sup>136</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 52.

<sup>137</sup> Stephan Koch (1772-1828) fue un fabricante de instrumentos de viento-madera nacido en Hungría, y activo en Viena desde 1809. En 1815 adquirió la ciudadanía y el estatus de maestro artesano de dicha ciudad.

<sup>138</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 54.

<sup>139</sup> Joseph Fahrbach (1804-1883), músico austriaco, fue director de orquesta militar, virtuoso de la flauta y la guitarra. Publicó en 1841 el texto *Latest Vienna Clarinet School*.

“Los instrumentos patentados en Viena han sido reconocidos universalmente durante mucho tiempo como los mejores, y puede mantenerse justificadamente que, aparte de Viena, ninguna otra ciudad en el mundo ha producido algo tan exitoso en este campo. Puesto que estamos tratando aquí sólo con el clarinete, nos limitaremos a mencionar los nombres Ziegler, Uhlmann y Koch, que han hecho un trabajo excepcional en la mejora del clarinete, y cuyos productos podemos recomendar a todos los amantes de este fino instrumento”<sup>140</sup>.



**Fig. 19. Clarinetes en do, si bemol y la bemol, del fabricante Stephan Koch. (ca. 1830).  
Sir Nicholas Shackleton Collection (MIMEd)**

En 1781 Florencia es una de las primeras ciudades en importar clarinetes desde Alemania y Austria. Fue hasta 1791 que Andrea Fornari<sup>141</sup>, considerado el primer fabricante, presenta un documento al Comité de supervisión de Venecia para su

<sup>140</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 54.

<sup>141</sup> Andrea Fornari (1753-1841) fue un fabricante italiano de instrumentos de viento.

nombramiento como fabricante de instrumentos de viento-madera e instrumentos de navegación y matemáticas, por el que se conoce que manufacturaba clarinetes en Do y en Si, con cuerpos de cambio a La de cinco llaves, así como flautas, fagotes, flautas de pico y chalumeaux (salmuò) en diferentes tamaños: “*Todos los instrumentos de viento que hice [declarará Fornari] son de mi propia invención, todos mejorados [...]*”<sup>142</sup>.

Sólo tres fabricantes italianos son conocidos por haber construido clarinetes durante el siglo XVIII: Fornari, Biglioni y Magazzari. El fabricante italiano más reconocido del siglo XIX fue Pietro Antonio Piana<sup>143</sup> (Milán). Éste patentó su firma en 1811 y continuó aproximadamente hasta 1842. Aparte de fabricante, fue conocido por exportar sus instrumentos, fabricando clarinetes de cuerpo en seis partes y de cinco hasta catorce llaves, con una clara influencia francesa.

### **3.2.2 La consolidación de la técnica moderna**

El cómo se ejecutaban los clarinetes representantes de este periodo determinó la evolución técnica y las composiciones pensadas para este instrumento. En las últimas décadas del siglo XVIII se empezaba a poner atención a controlar en ellos aspectos como el cambio de registro, la afinación, las digitaciones, el uso de la boquilla y la articulación.

Tablas ilustrativas para mostrar las posiciones o digitaciones se editaban desde las reformas al chalumeau de los Denner, iniciadas a principios del 1700; pero es hasta 1764 que aparecen las tablas con las digitaciones ya de manera generalizada y no con adecuaciones personales. Se empezaba ahora a establecer una técnica con una homologación en las diferentes regiones donde tenía más actividad el clarinete<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 57.

<sup>143</sup> Pietro Antonio Piana (1785-1858) fue un clarinetista profesional, que estableció su taller en la ciudad de Milán como fabricante de instrumentos de viento.

<sup>144</sup> *Vid.*, David Pino, *Op. cit.*

El clarinetista y compositor Valentin Roeser <sup>145</sup> explica, en su *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*<sup>146</sup>, los diferentes registros del clarinete de cuatro llaves, determinados por sus características acústicas: el primero, partiendo de su registro fundamental, incluye a los *chalumeaux*; el segundo, en el registro medio, denominado *clarinettes* (clarinetes), y el tercero llamado *Alto*. A partir de éste, gran cantidad de constructores y editores tomaron e imitaron esta información<sup>147</sup>: Primer registro, sonido más grave, oscuro y suave; segundo registro, clarión o clarinete, sonido medio, agudo, brillante y más sonoro; el tercer registro, estridente y aún con dificultades de emisión y afinación.



Fig. 1 Guía de registro, clarinete de 4 llaves (París, 1764)

En 1790, el teórico vienés Albrechtsberger<sup>148</sup> llega a mostrar una escala cromática completa, considerada la guía estándar actual. En 1802, Jean Xavier Lefèvre registra en sus diferentes métodos de estudio posiciones que son la base de la técnica moderna, es decir, las digitaciones utilizadas por los ejecutantes o intérpretes clásicos del clarinete, las cuales, gradualmente, se fueron estandarizando a principios del siglo XIX, aunque algunas referencias técnicas

<sup>145</sup> Valentin Roeser (1735-1832) fue un compositor y clarinetista alemán.

<sup>146</sup> El *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor* de Valentin Roeser, es el primer tratado sobre instrumentación y el primer estudio teórico del clarinete, publicado en 1764.

<sup>147</sup> Vid., Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*

<sup>148</sup> Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) fue un compositor y teórico austriaco. Su fama como teórico atrajo a Viena a una gran cantidad de alumnos, algunos de los cuales se convirtieron en músicos eminentes. Entre ellos destacan personajes como Beethoven, Hummel, Eybler y Seyfried. Mozart lo consideraba uno de los mejores organistas del mundo.

inducían también a seleccionar posiciones fuera de las tradicionales, por su comodidad y mejor afinación.

Entre 1769 y 1830, los tutoriales, libros de instrucción, y las tablas de digitación aparecieron para clarinetes de cuatro a quince llaves. Varias digitaciones individuales para notas en clarinetes de siete, ocho y nueve teclas son idénticas a las de cinco llaves; las llaves adicionales superiores a cinco eran útiles para trinar de una nota a otra, pero no se utilizaban en pasajes lentos por su afinación inestable<sup>149</sup>. El clarinetista profesional clásico necesitaba utilizar un clarinete de once, doce o trece llaves, esto si se quería responder a las exigencias de los compositores que necesitaban una técnica más fluida y en diferentes tonalidades. Las digitaciones se volverían estándar o generalizadas después de mediados del siglo XIX. Fröhlich Vollständige<sup>150</sup>, en su *Theoretisch-practische Musik-schule*<sup>151</sup> (1810-1811), comenta la diversidad de digitaciones de su época:

“Debido a la diferente construcción y varias maneras de soplar en los instrumentos de viento y caña, no hay reglas de digitación generalmente aplicables. Todo lo que se puede hacer es dar las digitaciones habituales y un consejo en cada tono, y, al mismo tiempo, informar al alumno de los diversos modos en los que se puede digitar el mismo tono, con el fin de hacer los tonos oscuros más brillantes y sonoros, y para mejorar los malos. En consecuencia, hay que ver realmente que cada ejecutante evolucione su digitación por sí mismo”<sup>152</sup>.

### 3.2.3 Boquilla, posición de la embocadura y emisión de sonido

Este es quizá uno de los procesos técnicos que definen al *clarinete*. La utilización de una boquilla y una lengüeta sencilla es, sin duda, más allá del tubo con orificios

---

<sup>149</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 80.

<sup>150</sup> Fröhlich Vollständige (1780-1862) fue un teórico de la música y compositor alemán.

<sup>151</sup> El capítulo II se titula: “Observaciones generales para los instrumentos de viento en general, además de la escuela de clarinete, oboe, fagot y flauta”. Los métodos instrumentales incluyen detalles técnicos organológicos: como fabricación de lengüetas para oboe y fagot, consejos sobre cuerdas y arcos, etc.

<sup>152</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 81.

y su proceso técnico al incorporar llaves, la característica acústica que le da el timbre con que se diferenció desde su proceso de evolución a partir del chalumeau. Una de las publicaciones más tempranas a este respecto aparece en la carta de digitación de un instructor anónimo inglés, *The Clarinet instructor*, escrita alrededor de 1780 para el clarinete de cinco teclas: “Soplar moderadamente fuerte en las notas del chalumeau, pero para las notas del clarinete la caña debe ser pellizcada (presionada) un poco con los labios y soplar un poco más fuerte: sin embargo, tenga cuidado de que los dientes no toquen la caña al soplar”<sup>153</sup>.

La mayoría de los clarinetistas del siglo XVIII tocaban con la caña colocada contra el labio superior<sup>154</sup>. Vanderhagen<sup>155</sup>, clarinetista y flautista parisino, detalla instrucciones para la embocadura en su *Méthode* (1785):

“Voy a decir, por lo tanto, no poner la boquilla del clarinete demasiado alta (en la boca), sólo hasta la ausencia del corte de caña [...] apoyar la boquilla en los dientes y cubrir la caña con el labio superior, en ningún caso tocar la caña con los dientes superiores, porque los dientes superiores tienen que sostener y presionar en el labio superior con el fin de presionar los tonos altos. Los labios de la boca deben cerrarse firmemente para que uno no pierda aire a través de la boca”<sup>156</sup>.

Frédéric Blasius<sup>157</sup>, en su *Nouvelle méthode*<sup>158</sup>, (1796) especifica la utilización de lo que hoy se conoce como embocadura de doble labio, técnica utilizada con mayor frecuencia en el género del jazz: “Tener mucho cuidado de que la boquilla ni la lengüeta sea tocada por los dientes. Es necesario apoyar la boquilla en el

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>154</sup> *Vid.*, Collin Lawson, *Op. cit.*

<sup>155</sup> Amand Vanderhagen o Amand Van der Hagen (1753–1822) fue un clarinetista y profesor flamenco. Es conocido por escribir *Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette*, el método más antiguo existente para el clarinete clásico. Se le considera una figura clave en el desarrollo de la pedagogía del clarinete.

<sup>156</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 82.

<sup>157</sup> Frédéric Blasius (1758-1828) fue un violinista, clarinetista, compositor y director de orquesta francés. Su nombre de pila era Matthieu, pero en sus publicaciones en París usó Frédéric como seudónimo.

<sup>158</sup> Presenta un análisis completo del clarinete, con un trasfondo histórico y biográfico del compositor y sus composiciones para clarinete.

*labio inferior para cubrir la lengüeta y con el labio superior, sin que los dientes toquen nada de ella*<sup>159</sup>.

El sujetar la boquilla con una embocadura de doble labio parecía responder a las cualidades de sonido que se buscaban obtener. Lefèvre recomienda el uso de este tipo de embocadura (1802)<sup>160</sup> predispuesta por boquillas más pequeñas que las actuales. En cualquiera de las dos embocaduras mencionadas anteriormente queda claro que se conocían las propiedades de vibración de la caña o lengüeta, y que al cubrir los dientes con el labio permitía una mejor proyección de sonido. Este tipo de embocadura es común en los oboístas y fagotistas. Como en periodos anteriores, los clarinetistas clásicos, en muchos casos, compartían sus habilidades tocando otro instrumento, he aquí el porqué de esta técnica compartida.



**Fig. 21. Correcta embocadura, doble labio, según el *Metodo per Clarinetto* (1855)**

Parece ser que este tipo de embocadura, en donde la caña se colocaba en la parte superior de la boquilla en oposición a los dientes y labios superiores predisponía un tipo de emisión, afinación, color de sonido, timbre y articulación particulares en este periodo. Para comprender y tener una mejor lectura de las obras y de los compositores de clarinete necesitamos entender esta situación

---

<sup>159</sup>Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 82.

<sup>160</sup> *Vid.*, Collin Lawson, *Op. cit.*

acústica que determinaba de manera importante la interpretación, y que seguramente comprometía el desarrollo técnico de las diferentes obras, así como reinterpretar las obras del periodo clásico para intuir cuál era el discurso original, que obviamente no tiene nada que ver con las interpretaciones modernas. Es aquí donde recordamos las articulaciones usadas en la ejecución del clarinete barroco, provocadas por “golpe de pecho”, notas articuladas o separadas con garganta y no con lengua, esto por la dificultad de mantener en contacto la lengua con la caña en la embocadura mayormente utilizada en el clásico. En 1764, el clarinetista francés Essai Roeser, describe la técnica francesa de una embocadura correcta: *“La caña no es como en un oboe, más bien sobre la abertura oblonga se inserta una caña delgada, plana y ancha. Siempre es recta, es ligeramente presionada por los labios, pero nunca tocada por la lengua. Uno debe hacerlo así para articular con el viento presionando al soplar, así no será difícil de tocar”*<sup>161</sup>.

El director de un ensamble de vientos, el maestro noruego Lorents Nicolai Berg<sup>162</sup>, hizo la primera recomendación para el uso de la posición de la caña abajo en contacto con el labio inferior en su tratado de 1782: *“Si quieres que el clarinete suene bien, no debes poner la boquilla demasiado separada de la boca, ya que de lo contrario gritará como un ganso feliz. En su lugar, la lengüeta se coloca en el labio inferior, y de esta manera la manipulas con el aire para producir un sonido y tono agradables, usando la lengua para separar las notas a tu consideración”*<sup>163</sup>.

Por décadas se usaron estas diferentes opciones de embocaduras que parecían responder a las exigencias del instrumentista, aunque las perspectivas estéticas del sonido de este instrumento empezaban a tener más peso. Las escuelas francesas y alemanas no defendían alguna en especial. Al parecer, para los compositores esto no era un impedimento a fin de comisionar obras para el clarinete; pero es interesante cuestionarnos cuál era el “acercamiento” sonoro que permitieron ofrecer las grandes obras que pertenecen a este periodo. Seguramente, o los ejecutantes eran prodigiosos o la percepción estética del

---

<sup>161</sup>. Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 83.

<sup>162</sup> Lorents Nicolai Berg (1742-1787) fue un teórico músico especialmente habilidoso con los instrumentos de viento. Se desconoce el lugar exacto de su nacimiento, aunque probablemente se educó en Copenhague.

<sup>163</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 84.

sonido del clarinete era en parte diferente a la actual, teniendo en cuenta, también, que, a pesar de los avances técnicos, tanto organológicos como mecánicos, su sonido era aún muy cercano al sonido del chalumeau y clarinete barroco<sup>164</sup>. En 1808, C. F. Michaelis declara en una edición de su método de estudio algo relevante y con justificaciones no sólo basadas en la simple interpretación, sino en busca de perfeccionar un sonido:

“Para que el clarinete sea un instrumento entre los conocedores [...] primero es necesario que uno deje de tocar con la caña en la parte superior como los franceses todavía lo hacen en sus métodos. Es cierto que uno puede dejar de controlar el registro sobre agudo, pero, por otro lado, uno gana -puedo asegurar- todo el instrumento, incluso la posición de ejecución es más difícil de acuerdo con el método anterior y da a la cabeza un ángulo desagradable de inclinación. Pero ¿cómo es posible formar un sonido suave y tierno si se toca la caña fibrosa con los dientes? De esta manera [...] un sonido áspero se emitirá inevitablemente”<sup>165</sup>.

Iwan Müller<sup>166</sup>, en 1812, publica en su *Gamme pour la nouvelle clarinette*, las bondades técnicas y estéticas de este tipo de embocadura:

“Hay varias razones [...] para preferir la lengüeta apoyada por el labio inferior: En primer lugar, el pulgar derecho se vuelve útil para la digitación porque ya no es necesario para soportar el clarinete [...] En segundo lugar, uno tiene la ventaja de ser capaz de poner un pequeño pedazo de papel resistente sobre los dientes inferiores, y así evitar que el labio se corte, como los que ponen la caña en la parte superior apenas pueden evitar esto. Por último, el intérprete no está obligado a contraer sus músculos, y al hacerlo, desfigurar sus

---

<sup>164</sup> Vid., Collin Lawson, *Op. cit.*

<sup>165</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 84.

<sup>166</sup> Iwan Müller (1756-1854) fue un clarinetista, compositor e inventor. Su propia importancia histórico- musical radica en el hecho de que, a través de la invención de su *clarinette omnitonique*, logró desarrollar las posibilidades musicales de los instrumentos algo limitados de la época de Mozart, que sobreviven en el clarinete de concierto moderno.

características faciales, porque el labio superior es demasiado pequeño para cubrir los dientes”<sup>167</sup>.



**Fig. 22. Modelo Iwan Müller, 13 llaves (ca. 1812)**

Por fortuna se han documentado comentarios como este, y la notoriedad entre la escuela francesa y alemana, que eran la referencia a principios del siglo XIX, es evidente. Fétis<sup>168</sup>, otro representante de la teoría y técnica francesa resalta los beneficios que se estaban logrando con el cambio de embocadura en su *De l'execution musicale*:

“En Francia, los oboes, flautas y fagotes no dejan nada que desear. El clarinete se promueve con menos éxito, aunque tenemos muchos artistas encomiables por su talento. Nuestra inferioridad en este género, con respecto a Alemania, se debe a un sistema vicioso que nuestros clarinetistas han adoptado en cuanto a la posición de la caña en la boca, donde la presión se aplica a las cañas. En Alemania, donde el clarinetista se promueve con mucho éxito, la boquilla del instrumento se coloca en la boca del ejecutante de una manera que la lengüeta se coloca en el labio inferior; en Francia, es lo contrario y la caña se coloca en la parte superior. Las ventajas de la manera alemana son evidentes; que el labio inferior es mucho mejor en suavidad que en la parte superior, además, la lengua no es capaz de articular, pero en ocasiones es necesario para subir a notas más agudas hacer presión en los labios a la manera francesa”<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 86.

<sup>168</sup> François-Joseph Fétis (1784-1871) fue un musicólogo, compositor y maestro belga, y uno de los más influyentes críticos de la música del siglo XIX. Su enorme recopilación de datos biográficos en la *Biographie universelle des musiciens* sigue siendo una importante fuente de información en la actualidad.

<sup>169</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 87.

### 3.2.4 El clarinete clásico: entre compositores, obras y clarinetistas

El contexto temporal en que se abordó el clarinete desde las premisas del periodo clásico en la música se fija entre 1750 y 1830. Los géneros fueron varios: arias de ópera, conciertos, música coral, música orquestal y música de cámara, teniendo en cuenta la evolución de la escritura, las formas musicales y la del mismo clarinete.

El aumento de ejecutantes del clarinete durante la década de 1760 provocó que los compositores volvieran a ver a este nuevo interlocutor considerando lo que podía ofrecer: en principio un nuevo timbre y las nuevas posibilidades técnicas en comparación con otros instrumentos de viento de la misma época. La *dinámica*, el ofrecer varios matices de volumen y *color* fueron unas de las aptitudes del instrumento que mejor aprovecharon los compositores. La popularidad de grandes solistas, como Beer<sup>170</sup>, Michel Yost<sup>171</sup>, Jonh Mahon<sup>172</sup>, Anton Stadler<sup>173</sup> y J. M. Hostié, que realizaban giras de conciertos en Londres, París, Viena y otras ciudades del Occidente de Europa y Rusia, fueron de gran inspiración para mostrar los recursos musicales del clarinete. Como mencioné anteriormente, son varios los aspectos relacionados con este instrumento, y detenernos a describir cada uno de ellos nos llevaría varios capítulos, por lo que aquí sólo se presenta una breve nómina explicativa de los compositores, y las obras confeccionadas a medida, que son un referente en el repertorio y desarrollo clarinetístico, así como los conciertos solistas y sus compositores.

---

<sup>170</sup> Joseph Beer (1744-1811) es reconocido como uno de los primeros virtuosos del clarinete, se le considera el fundador del estilo francés, compositor y maestro de una nueva generación de clarinetistas.

<sup>171</sup> Michel Yost (1754-1786) fue un clarinetista francés cofundador de la escuela francesa de clarinete. Su maestro fue Joseph Beer. Yost fue también profesor de clarinete, y contó entre sus alumnos a futuros famosos clarinetistas, como Jean Xavier Lefèvre.

<sup>172</sup> Jonh Mahon (1749-1834) fue un compositor, clarinetista, violinista y violinista irlandés.

<sup>173</sup> Anton Stadler (1752-1812) fue un clarinetista e intérprete del corno *di bassetto* austríaco, y gran amigo de Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart escribió para él tanto su *Quinteto para clarinete* como su *Concierto para Clarinete*.

### **Johann Stamitz (1717-1757)**

Podemos deducir cuál fue el nivel técnico y expresivo de algunos clarinetistas que han sido documentados y a los que, por fortuna, se les dedicaron obras. A Gaspard Procksch, clarinetista francés, Johann Stamitz<sup>174</sup> le escribe el concierto más antiguo conocido para clarinete<sup>175</sup>. A él lo conoció en su visita a París de 1754 a 1755, cuando dirigió la orquesta *La Pouplinière de la Corte de Regensburg's*, la cual incluía clarinetes. Tal fue su acercamiento a este instrumento que para 1758 añadió clarinetes a la Orquesta de Mannheim<sup>176</sup>. En 1936, el biógrafo de Stamitz, Peter Gradenwitz, descubrió un manuscrito en el *Thurn and Taxis Archive of Regensburg*, que indicaba en la portada *Concierto a 7 Stromenti/Clarinetto Principal Toni B/Violino Primo et Secundo/Corno Primo et Secondo in B/Alto Viola et Basso/del Sign. Stamitz*<sup>177</sup>. La parte solista del clarinete en este concierto muestra una técnica difícil para la época: las distancias de los intervalos se amplían y se nota el uso de los avances mecánicos al citar pasajes cromáticos, abarcando toda la tesitura del instrumento con arpeggios desde el registro chalumeau; por los pasajes más característicos se nota que fue escrito para un clarinete de cuatro o cinco llaves.

### **Carl Stamitz (1745-1801)**

Quizá sea uno de los compositores de la Orquesta de Mannheim que proveyó de un mayor protagonismo al clarinete. Escribió diez conciertos y un concierto doble o concertante para dos clarinetes (o clarinete y violín). En 1770, Stamitz se muda a la ciudad de París, para, en 1771, ser contratado como compositor de la corte y director de orquesta del duque Louis de Noailles. En relación con él aparece otro

---

<sup>174</sup> Fue compositor, violinista y director de orquesta checo; y uno de los miembros más destacados de la Escuela de Mannheim, ligada a la célebre orquesta, en una etapa en la cual la sinfonía se había emancipado como género autónomo para la sala de conciertos.

<sup>175</sup> *Vid.*, Collin Lawson, *Op. cit.*

<sup>176</sup> *Vid.*, David Pino, *Op. cit.*

<sup>177</sup> *Vid.*, Collin Lawson, *Op. cit.*

clarinetista, Josef Beer, para quien Carl Stamitz escribiría sus conciertos<sup>178</sup>, compuestos entre 1777 y 1794. En sus obras, las exigencias técnicas se limitan casi en su totalidad al registro *clarino*, continuando con los recursos del clarinete de cinco llaves.

### **Joseph Beer (1744-1811)**

El actual clarinetista sueco Martin Fröst ha ganado una gran reputación internacional por sus extraordinarias dotes interpretativas. Sus giras por las principales ciudades y orquestas del mundo de la actualidad incluyen música clásica y estrenos con características de vanguardia. Recursos como cambios de luces, pantomima, actuación y variaciones de escenografía forman parte de su trabajo. Es director titular de la Orquesta de Cámara Sueca, y ahora su trabajo se ha enfocado en rescatar obras del periodo Barroco.

Las temporalidades son diferentes, pero al hablar de Fröst tal parece que estoy describiendo la actividad del clarinetista y compositor Joseph Beer. Éste, desde los catorce años, formó parte de varias bandas o ensambles de viento militares austriacas como cornista y trompetista. En 1763 se traslada a París, en donde se interesa por el nuevo instrumento en evolución, y por una de las principales escuelas francesas, desarrollándose como excelente ejecutante, diría que como un gran virtuoso. Fue empleado por varias cortes, donde conoce también a Carl Stamitz, uniéndose con él en la promoción de sus conciertos para clarinete (1779). Beer realizó exitosas giras, incluyendo los Países Bajos, Inglaterra, Italia, Bohemia, Alemania, Austria, Polonia y Rusia. Como compositor escribió cuatro conciertos entre los años 1777 y 1779. En 1792 viajó a Berlín para convertirse en músico de cámara de Federico Guillermo II, rey de Prusia, donde permaneció hasta su muerte en 1812. La escritura de Beer para clarinete presenta discursos basados en una técnica más avanzada, reflejo de su desarrollo como clarinetista; da gran importancia al *registro chalumeau*, como base de todos los

---

<sup>178</sup> Su relación con Karl Stamitz se considera una de las primeras alianzas entre compositor-intérprete.

intervalos aún más abiertos y escalas; también recalca las capacidades expresivas del *registro clarino*. Beer es uno de los primeros compositores que busca ubicar la personalidad sonora del clarinete<sup>179</sup>. Es considerado el gran virtuoso del periodo clásico y un personaje determinante en la escuela del clarinete.

### **Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**

El concierto para clarinete y orquesta K. 622 de este universal compositor es uno de los documentos sonoros más escuchados hasta nuestros días. No se necesita gran apertura para asimilarlo y entenderlo (más allá de su forma y esquema armónico). El contexto en el que se escribe y, sobre todo, las adecuaciones mecánicas que se hicieron para adaptarlo hacen de él una obra referente en la literatura del clarinete. Mozart conocía las capacidades del instrumento, pero fue su visión acústica lo que llevó al clarinete a otro plano. Fue escrito en 1791 para Anton Stadler, quien lo estrenó en Praga el 16 de octubre de 1791. En este tiempo hay que destacar que Viena estaba a la vanguardia de la fabricación de clarinetes. Stadler trabajó con Theodor Lotz<sup>180</sup> para el diseño y manufactura de un clarinete cuyo rango se extendiera tres tonos descendentes. A este nuevo tipo, más tarde, se le denominaría clarinete *bassetto*. Para él Mozart escribió su concierto.

El manuscrito original del concierto se encuentra perdido, afirmando Stadler, que se hallaba en un baúl que fue robado mientras estaba en Alemania; sin embargo, una carta de la viuda de Mozart, Constanze, al editor Johann André sugirió que Stadler lo había empeñado<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Beer debió conocer en Berlín al joven Ludwig van Beethoven con ocasión de la visita que éste efectuó a la capital prusiana de 1798, pues los tratadistas están de acuerdo en considerar que el *Trío para piano y clarinete en si bemol mayor* Op. 11 del de Bonn fue compuesto como consecuencia de la impresión que causó al genio renano escuchar a Joseph Beer tocar su instrumento. En línea:

<https://www.mundoclasico.com/articulo/10489/El-clarinete-antes-de-Weber-II-Joseph-Beer-el-más-famoso-de-los-virtuosos-del-XVIII-y-su-entorno>. Consultado: 10 de febrero de 2021.

<sup>180</sup> En 1788 fue nombrado Real Instrument Maker del Kaiser de Viena. En la actualidad, sobreviven una trompa y un clarinete de su fabricación.

<sup>181</sup> Pamela Poulin, *The Basset Clarinet of Anton Stadler*, College Music Symposium, 1982. En línea:



**Fig. 23. Grabado de un clarinete *di bassetto* en un programa con fecha del 21 de marzo de 1794 interpretado por Anton Stadler en Riga (Latvian Fundamental Library, Riga)**



**Fig. 24. Anton Stadler**

---

<https://symposium.music.org/index.php/22/item/1913-the-basset-clarinet-of-anton-stadler>.  
Consultado: 10 de marzo de 2021.

El primer movimiento de este conocido concierto (*Allegro*) tiene amplios saltos de intervalo desde el *registro chalumeau*, mostrando la agilidad de cambio de registro que posee este instrumento, arpeggios y escalas, con un contraste de temas líricos y *cantabiles e dolce*. El plácido *Adagio* quizá sea uno de los movimientos del catálogo de Mozart más escuchados. Se caracteriza por un tratamiento operístico del clarinete y algunos pasajes ornamentados. El final es un *Rondo* alegre y desenfadado, con un constante dialogo con las cuerdas y los *tuttis*. Es aquí donde interviene la triada entre el compositor, ejecutante y constructor, manifestándose como una constante en el proceso creativo de los compositores.

Las primeras ediciones de este concierto aparecen en 1801. Su reconstrucción fue a partir de un boceto o borrador para clarinete *di bassetto* que se encuentra en *Rychenberg Stiftung*, en Winterthur, Suiza, borrador de veinticuatro páginas probablemente escrito en 1791. Es decir, Mozart concibió la obra para un clarinete en si bemol, para después comisionarlo a un clarinete *di bassetto*, cuyo timbre cambia sustancialmente el concierto, combinando frases alternas de diálogo entre el *registro chalumeau* y el *clarino* (clarinete). El concierto de Mozart seguirá siendo el concierto más importante para clarinete del siglo XVIII<sup>182</sup>.



**Fig. 25. Clarinete di bassetto**

---

<sup>182</sup> *Vid.*, Collin Lawson, *Op. cit.*

### ***Franz Wilhelm Tausch (1762-1817)***

Fue un importante virtuoso clarinetista, compositor y maestro. Su padre Jacob Tausch, formó parte de la orquesta de la corte de Mannheim como clarinetista activo, siendo este su primer maestro. Realizó constantes giras como solista, antes de ser contratado en 1789 en la orquesta privada de la reina de Prusia, donde vivió dos años. En 1792 regresó a Berlín, donde permaneció el resto de su vida.

Tausch fue un artista visionario que supo aprovechar el auge de las nuevas técnicas aplicadas al clarinete y, en general, a los instrumentos de aliento. En 1805 funda un Conservatorio para instrumentos de viento en la ciudad de Berlín, acción que sería de gran trascendencia histórica. Si nos detenemos a meditar en ello, llegamos a la conclusión de que, si no hubiera existido esta escuela alemana, gran parte del repertorio para clarinete, la misma historia del clarinete y su música tendrían otro perfil, quizá menos importante. Tausch enseñó a estudiantes que después serían músicos prominentes, incluyendo a Heinrich Baermann y Bernhard Crusell. Su influencia sería determinante en los posteriores trabajos de éstos.

Los exponentes de música de concierto para clarinete de Tausch son dos conciertos para clarinete y orquesta (1796 y ca. 1815) y dos conciertos para dos clarinetes (1800 y ca. 1817)<sup>183</sup>. Sus conciertos se enfocan en transitar en el *registro clarino*, a diferencia de los escritos por Mozart y Carl Stamitz. Sin embargo, la seducción del clarinete en este trecho histórico era la de patentizar la disparidad en los diferentes registros, algo difícil de ejecutar con otros instrumentos de la época. Tausch se impone como un virtuoso y un compositor que expone una alocución comparada con compositores como Spohr y Weber, empleando el modelo más avanzado de clarinete: el de doce o trece llaves.

---

<sup>183</sup> Vid., Albert R. Rice, *Op. cit.*, *The Clarinet in the Classical...*

### ***Bernhard Henrik Crusell (1775-1838)***

En la actualidad, el instrumentista que está en proceso de formación técnica y musical busca tener acceso a los mejores exponentes de su especialidad, para participar activamente de una clase maestra, comparar marcas de instrumentos, sus avances y nuevos accesorios. Esto mismo fue lo que Crusell hizo en 1798: una formación técnica separada sólo por varios siglos, pero finalmente con las mismas pretensiones.

En 1798, Bernhard Henrik Crusell recibió clases de Tausch en su famosa Academia para instrumentos de viento de la ciudad de Berlín. En 1803 toma clases en la ciudad de París del reconocido clarinetista y reformador técnico Lefèvre, y lecciones de composición de Henri-Montan Berton y Gossec. En París adquirió una boquilla de Amlingue y un clarinete de seis llaves de Bauman. En 1822, en Dresde adquiere un clarinete de la casa Greser de once llaves con cuerpo de cambio a La; también compró clarinetes de la marca Bormann<sup>184</sup>.

Entre 1811 y 1828 Crusell publica tres conciertos para clarinete solista, un Tema y variaciones para orquesta y clarinete solista (1804) y una pieza concertante para fagot, corno, clarinete y orquesta (1816). A pesar de tener en sus inicios una formación académica de carácter militar, este clarinetista, compositor e impulsor del clarinete, posee una gran capacidad para determinar el lenguaje óptimo en sus obras para clarinete solo, frases líricas y espontáneas, con un determinante rol virtuoso y técnico. Sus obras siempre están en la selección de los concursos internacionales de clarinete.

### ***Louis Spohr (1784-1859)***

Algunos de nosotros en algún momento nos hemos preguntado ¿cuál era el nivel técnico y expresivo de los clarinetistas de periodos pasados de la música? Para

---

<sup>184</sup> *Idem.*

dar respuesta a este cuestionamiento solamente hay que revisar las obras que estos clarinetistas ejecutaban. Por su parte, Louis Spohr nos muestra un panorama diferente en cuanto a la interpretación y acerca de lo que es posible ejecutar en el clarinete. Como en el caso de otros compositores, Spohr fue inducido a componer sus obras para clarinete por encargo, tomando el tipo de narración que hacía el virtuoso del clarinete Johann Simon Hermstedt<sup>185</sup>.

Spohr, compositor y violinista, maneja un lenguaje violinístico aplicado al clarinete. Compone cuatro conciertos solistas para este instrumento, los tres primeros en 1810 y el cuarto en 1821, y el primero por encomienda de duque Günther Friedrich Karl I de Sondershausen. Todos ellos fueron comisionados para Hermstedt, clarinetista de la Harmoniemusik del duque<sup>186</sup>. La reacción del encargo del primer concierto está en la autobiografía de Spohr:

“Acepté voluntariamente la proposición, debido a la gran destreza técnica que Hermstedt tenía, además de su belleza de timbre y afinación; sentí plena libertad para abandonarme a mi imaginación. Después de haber conocido las técnicas del instrumento con la ayuda de Hermstedt, rápidamente empecé a trabajar y lo completé en algunas semanas [...] Se lo llevé yo mismo en una visita a Sondershausen a finales de enero de 1809, y le instruí en la manera de ejecutarlo”<sup>187</sup>.

En conciertos desafiantes técnicamente y con un gran peso expresivo, el compositor no se limita en nada; muestra un registro *chalumeau* en frases llenas de lirismo y gran elocuencia, llevando al clarinete a las gamas más altas de su registro sobre agudo. En el prefacio de la edición de 1810, en su primer concierto para clarinete, Spohr se sintió obligado a explicar la dificultad de la parte solista, siendo casi una disculpa:

---

<sup>185</sup> Fue uno de los clarinetistas alemanes más famosos del siglo XIX. Se desempeñó como clarinetista de la corte del duque Günther I de Schwarzburg-Sondershausen, y enseñó al mismo duque a tocar el clarinete.

<sup>186</sup> *Vid.*, Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 167.

“Presento a los clarinetistas un concierto, compuesto hace más de dos años para mi amigo, el director musical, Hermstedt en Sondershausen. En ese momento, mi conocimiento del clarinete estaba limitado a su tesitura, por lo que tomé muy poco en cuenta sus debilidades y escribí unos pasajes que, para el clarinetista a primera vista pueden parecer imposibles de ejecutar. Sin embargo, el señor Hermstedt, lejos de pedirme que alterara estos pasajes, trató más bien de perfeccionar su instrumento y por dedicación constante pronto llegó a tal dominio que su clarinete no produjo más notas molestas, apagadas o inciertas”<sup>188</sup>.

El prefacio también exige que el concierto sea tocado con un clarinete de once llaves. Las características de forma de los conciertos de Spohr tienen síntomas de un romanticismo temprano. Este compositor propició en su tiempo un desarrollo en la técnica, digitaciones, dinámicas y un alto rango del registro que exigían facultades y trabajo determinantes para su ejecución, y que influyó en compositores posteriores, obteniendo otra referencia del clarinete y sus posibilidades.

### ***Carl Maria von Weber (1786-1826)***

Weber escribió su *Concertino* y dos conciertos para el virtuoso clarinetista Heinrich Baermann<sup>189</sup> en 1811. A su vez, Baermann estudió con Josef Beer. En 1805 ingresa al recién creado Conservatorio de instrumentos de viento en Berlín, donde se perfeccionó con Franz Tausch. En ese año visita Darmsstadt y conoce a Carl Maria Von Weber y Giacomo Meyerbeer<sup>190</sup>. En 1811 Baermann se establece en la ciudad de Múnich, donde coincide con Weber, dedicándole su *Concertino*, escrito en tres días. El éxito de su presentación fue tal que el rey Maximiliano encargó dos conciertos de formato más grande para Baermann. Las reseñas de prensa a

---

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>189</sup> Heinrich Joseph Bärmann (1784-1847) fue un virtuoso clarinetista del clásico y prerromanticismo musical, al que generalmente se considera no sólo excelente intérprete, sino también fuerte influencia para muchos compositores del momento.

<sup>190</sup> Giacomo Meyerbeer (1791-1864) fue un compositor alemán de origen judío, favorito del público parisino por la composición de óperas en el estilo Grand Opéra. Su obra más conocida es *Los Hugonotes*.

menudo comparaban la interpretación de Baermann y Hermstedt. Weber, que conocía a ambos, comentó en su diario:

“Hermstedt tocó dos veces muy bien. Un timbre amplio, casi en su totalidad. Supera enormes dificultades, a veces completamente en contra de la naturaleza del instrumento, pero no siempre bien [...] Pero carece de la calidad uniforme del tono que Baermann tiene entre las notas altas y bajas, y su presencia celestial y de buen gusto”<sup>191</sup>.

Las descripciones son claras. Hemstedt era más preciso técnicamente, mientras que Baermann pudo haber tenido aptitudes a su favor, tales como mejor calidad de sonido y una expresividad más depurada. Los conciertos de Weber muestran muchos efectos inusuales: atmósferas teatrales, efectos dramáticos y operísticos, dominio del lenguaje idiomático del clarinete, entradas brillantes, pasajes oscuros llenos de tensión, pasajes virtuosos y frases con características vocales.



**Fig. 26. *La muerte de Laocoonte y sus hijos*, (detalle). Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas (Escuela de Rodas), s. I d. C. Museo Vaticano, Roma**

---

<sup>191</sup> Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical...*, p. 172.

### Referencias. Capítulo III

- Austin, Michel, *The Hector Berlioz Website. Extracts from the Treatise on Instrumentation and Orchestration*. En línea: <http://www.hberlioz.com/Scores/BerliozTreatise.html>. Consultado: 5 de marzo de 2021.
- Calabuig Alcalá del Olmo, Federico, "El clarinete antes de Weber (II): Joseph Beer: el más famoso de los virtuosos del XVIII, y su entorno", *Mundoclasico.com*. En línea: <https://www.mundoclasico.com/articulo/10489/El-clarinete-antes-de-Weber-II-Joseph-Beer-el-más-famoso-de-los-virtuosos-del-XVIII-y-su-entorno>. Consultado: 10 de febrero de 2021.
- Hoeprich, Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, New Haven, 2008.
- Lawson, Collin, *The Early Clarinet: A Practical Guide*, Cambridge University Press, New York, 2000.
- Pino, David, *The Clarinet and Clarinet Playing*, Charles Scribner's Sons New York, 1980.
- Poulin, Pamela, *The Basset Clarinet of Anton Stadler*, College Music Symposium, 1982. En línea: <https://symposium.music.org/index.php/22/item/1913-the-basset-clarinet-of-anton-stadler>. Consultado: 10 de marzo de 2021.
- Rice, Albert, *The Clarinet in the Classical Period*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- \_\_\_\_\_, *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, Oxford University Press, Oxford, 2020.
- Taranilla de la Varga, Carlos Javier, *Breve historia del Barroco*, Nowtilus, Madrid, 2018.

## CAPÍTULO IV

### LA “ÉPOCA DORADA” DEL CLARINETE HISTÓRICO

El intérprete, el clarinetista, está subordinado a algo fundamental que he tratado desde capítulos iniciales: el sonido. En el clarinete éste ha sido una presencia abstracta acompañada de diferentes contextos formativos y parte fundamental de innumerables discursos. El cuestionamiento por excelencia de compositores e intérpretes es “qué se quiere hacer con él”. No ha sido suficiente con perseguir el sonido conceptual; el clarinetista ha buscado un sonido dócil, colores y un sello tímbrico específico, para poder transmitir la crónica de la música e inquietar al oyente.

El vocablo *emoción*<sup>192</sup> puede confundirse con otros términos estrictamente románticos que nos harían percibir toda la música de la misma manera. La música está ligada al sentimiento o emoción, el inferirlos en ella depende del contexto histórico y estilístico al que se someta, proceso meditativo de los nuevos compositores del periodo romántico, causa de estos nuevos clarinetistas, prólogo de otros públicos y justificación primigenia de la música.

El clarinete se fue convirtiendo en sinónimo de romanticismo; destreza técnica y expresión, énfasis en la limpieza de las frases, profundidad emotiva, donde la pulsación y el control agógico pretendían modismos que empezaban a caracterizar este nuevo y soberbio discurso. Las dinámicas (volumen y color) empezaron a cobrar mayor importancia, dando sentido a cada frase y a cada acento en interpretaciones risueñas y melancólicas.

El clarinetista se somete a las formas y a la expresión, el sonido (timbre) se individualiza y forma analogías con el mundo sensible e intangible, la naturaleza, los sentimientos, las historias y los mitos.

---

<sup>192</sup> La palabra emoción deriva del latín “*emotio*”, que significa “movimiento”, “impulso”.

## 4.1 Clarinete y romanticismo

En este periodo, la música, principalmente la instrumental, pasó a ser proyectada como arte autónomo capaz de expresar lo *impronunciable*. El compositor empezó a ser percibido como el genio posicionado entre la audiencia y el mundo espiritual al que daba entrada cada obra musical. El romanticismo buscaba la expresión de los sentimientos, la concepción de la naturaleza y la vida en sí.

Como en todos los periodos de la música, delimitar éste es algo riesgoso y subjetivo. Atendiendo a los estilos y compositores, se demarca entre 1810 y la primera década del siglo XX, relacionado con otras disciplinas artísticas y del pensamiento, como la Filosofía, en reacción al predominio de la razón y los rígidos esquemas que la Ilustración había impuesto a las artes.

La sociedad del romanticismo inició una búsqueda de la espiritualidad anhelada y perdida en el clasicismo. La burguesía se consolida como una clase social cada vez más influyente; y las ideas de libertad, surgidas en la Revolución Francesa, se apuntalan definitivamente, a la vez que surge un sentimiento de identidad nacional en diversas zonas de Europa, sentimiento que se verá fuertemente reflejado en la literatura y en la música. Por otra parte, la independencia laboral de los músicos es ya evidente; éstos no sólo serán independientes profesionalmente, sino que se verán libres para componer, renunciando al estilo y las normas estereotipadas del Clasicismo que cohibían su libre expresión.

En la música, así como en el desarrollo instrumental, es inevitable relacionar este periodo con la producción creativa de ciertos compositores que, de alguna manera, han acaparado esta eventualidad ingeniosa. Quizá, el escaparate más importante para el clarinete fueron las sinfonías de Beethoven, junto con obras de cámara de compositores como Burgmuller, Danzi, Mendelssohn, Weber y Brahms, por citar a los más conocidos.

Para este periodo, y sus compositores, se necesitaba un clarinete con mayor proyección de sonido, un instrumento manejable y una filosofía interpretativa. El clarinete de 13 llaves de Iwan Müller (1812) fue publicitado como

*omnitónico*, siendo un concepto excesivo, sin negar sus aportaciones e influencia en posteriores diseños.

Una importantísima apreciación del clarinete de 13 llaves fue expuesta en el tratado de orquestación de Berlioz. Más que una apreciación, es un acercamiento con contemplaciones filosóficas. A continuación, reproduzco el texto casi en su totalidad por el alcance inventivo y la relación que con la filosofía del sonido del clarinete (a mi juicio) presenta:

“Los sonidos de la gama media tienen una calidad orgullosa, templada por una ternura noble y, por lo tanto, son ideales para expresar sentimientos e ideas de la forma más poética. Sólo la alegría efusiva, o incluso la alegría despreocupada, no parecen convenirles. El clarinete no está bien adaptado para música de tipo idílico, es un instrumento épico, como los cuernos, trompetas y trombones. Es la voz del amor heroico. Mientras que los instrumentos de metal en masa en las grandes sinfonías militares evocan la idea de una banda guerrera con una armadura brillante, marchando hacia la gloria o hacia la muerte, las numerosas uniones de clarinetes que tocan con ellos parecen representar a las amadas mujeres, de ojos orgullosos y profundamente apasionadas, que, conmovidas por el sonido de las armas cantan mientras luchan, y coronan a los vencedores o perecen con los vencidos. Nunca he podido escuchar a distancia música militar sin sentirme profundamente conmovido por el timbre femenino de los clarinetes y llenarme de imágenes de ese tipo, como después de la lectura de poemas épicos antiguos. Esta hermosa voz instrumental de soprano, tan sonora y rica en penetrantes inflexiones cuando se usa en grandes cantidades, gana cuando se toca en solitario en delicadeza, matices esquivos y simpatía misteriosa lo que pierde en potencia y brillo. Nada es tan virginal y puro como el color que da a determinadas melodías el timbre de la gama media de un clarinete en manos de un talentoso intérprete.

Ningún otro instrumento de viento es capaz como el clarinete de emitir una nota en voz baja, hacer que se hinche, disminuya y se desvanezca. De ahí su invaluable habilidad para producir un sonido distante, el eco de un eco, un sonido como el crepúsculo. ¡No puedo pensar en un ejemplo más

admirable del uso de algunos de estos matices que la frase soñadora en el clarinete, acompañada de un trémolo de cuerdas, en medio del Allegro de la obertura *Freischütz!* Aquí está la virgen solitaria, la rubia prometida del cazador, que alza los ojos al cielo y mezcla su suave lamento con los sonidos de los bosques profundos sacudidos por la tormenta. ¡Oh, Weber!

También puedo citar de mi monodrama (Lélio)<sup>193</sup> un efecto similar, aunque no idéntico, producido por una melodía en el clarinete. La melodía fragmentada está igualmente acompañada por un trémolo en algunas de las cuerdas, mientras que los contrabajos puntean intermitentemente una nota profunda y proporcionan una pulsación pesada bajo la armonía, y el arpa toca fragmentos de arpeggios apenas esbozados. En este caso, para darle al clarinete un sonido lo más vago y remoto posible, envié al instrumento en una bolsa de cuero para que sirviera de sordina. Este triste murmullo y el débil sonido de este solo, que reproduce una melodía ya escuchada en una pieza anterior, siempre han impactado profundamente al público. Esta música de sombra induce una profunda tristeza y hace llorar, de una manera que los acordes más tristes no podrían hacerlo; provoca sentimientos desagradables, acompañados de las armonías resplandecientes del arpa eólica<sup>194</sup>.

[...] Ni Sacchini, ni Gluck, ni ninguno de los grandes maestros de esa época hacían uso de las notas más bajas del instrumento. No puedo adivinar por qué Mozart parece haber sido el primero en utilizarlos para acompañamientos de carácter sombrío como el del trío de máscaras de Don Giovanni. Se dejó a Weber para descubrir la aterradora calidad de estas notas bajas cuando se usa para sostener siniestras armonías. En tales casos, es mejor escribirlos en dos partes que hacer que los clarinetes suenen al unísono o en octavas. Cuanto más numerosas sean las notas armónicas, más llamativo será el efecto. [...]"<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> *Lélio, ou Le retour à la vie* Op. 14b, es una obra de Héctor Berlioz con música y texto hablado, compuesta como secuela de su Sinfonía Fantástica.

<sup>194</sup> El modo eólico, también llamado escala menor natural, es utilizado desde la antigua Grecia.

<sup>195</sup> Michael Austin, *The Hector Berlioz Website. Extracts from the Treatise on Instrumentation and Orchestration*. En línea: <http://www.hberlioz.com/Scores/BerliozTreatise.html>. Consultado: 5 de marzo de 2021.

Adolphe Sax y Carl Baerman contribuyeron al refinamiento del modelo Müller, en cooperación con el fabricante de Múnich Goerg Ottensteiner. La consultoría de Baerman influyó en la expectativa del clarinete. Mucha literatura musical, como la de Brahms y Schumann, fue concebida para este individuo sonoro.

El clarinete que apareció en Inglaterra, llamado modelo *Albert*, se hizo muy popular por su mecanismo *más simple*, basado en el modelo francés de Müller. En 1843 aparece en París un nuevo modelo presentado por el clarinetista Hyacinthe Klose Jeune, en asociación con el fabricante Auguste Buffet, mostrando un planteamiento drástico en el que la escala fundamental se produce levantando dedos sucesivos, y eliminando las digitaciones incómodas que eran característica de modelos anteriores<sup>196</sup>. Una crítica a este nuevo sistema apareció en 1879, en una entrada escrita por W. H. Stone en el *Grove's Dictionary of Music and Musicians*<sup>197</sup>, ofreciendo una óptica propia de la época en confrontación con los cambios técnicos en un instrumento ya establecido, dando pie a la discusión de la forma antigua o tradicional de manipulación del clarinete: *“La digitación del Böehm o Klose no está tan bien adaptada como pasa con los instrumentos a escala de octava. Ciertamente elimina algunas dificultades, pero a expensas de una complicación considerable del mecanismo, y la irresponsabilidad de salir de este orden”*<sup>198</sup>. Se percibe que el nuevo diseño, al utilizar el dedo pulgar izquierdo, debió parecer elaborado y con dificultades para manipularse.

Es muy probable que nuestra aceptación del *pensamiento técnico* y las nuevas *tendencias del transhumanismo* nos alejen de este tipo de cuestionamientos ante los desarrollos tecnológicos del siglo XIX, discusiones sobre si los instrumentos habían cambiado en su esencia o sólo habían mejorado. Ante estos cambios hallamos opiniones que defendían que se estaba perdiendo la individualidad tonal de algunos instrumentos, sobre todo de los que se sometieron a procesos invasivos de mecanismo. *“Stone hubiera aprobado de corazón el*

---

<sup>196</sup> *Vid.*, Collin Lawson, *Op. cit.*

<sup>197</sup> *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Ed. George Grove), Vol. I, Mcmillan and Co., London, 1879, pp. 361-364.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 273.

*regreso a los instrumentos de época para repertorio barroco y clásico*”, asevera Colin Lawson<sup>199</sup>.

Cuando interactuamos con una obra pictórica del siglo XVIII lo hacemos con los materiales físicos y creativos de la misma época del autor. Lo mismo pasa con una escultura en mármol, por ejemplo, la *María Magdalena arrepentida* (1809), de Antonio Canova, a la que apreciamos con el material original con que se produjo esta maravilla escultórica del siglo XIX. Lo que quiero decir al comparar la música anterior con la de nuestros tiempos es que esta última se produce y manifiesta mediante instrumentos actualizados, con procesos técnicos modernos y de vanguardia que “facilitan” al ejecutante hacer música. Si bien hay réplicas de instrumentos históricos, estos no se utilizan para generar música de diferentes géneros y épocas, a menos que sean para agrupación especializada en este formato. ¿Se debería considerar, pues, que la música que escuchamos y se hace en estos días de Beethoven no es la que el compositor ideó en su época? ¿Estamos escuchando reproducciones o versiones alejadas de la realidad creativa de las obras? Pese a estos cuestionamientos, soy consciente de que en la interpretación de obras de periodos pasados se aplican principios de estilo y estética actuales; pero, aun así, éste es un cuestionamiento importante para una profunda reflexión de los que hacemos música. Stone, en su artículo del *Grove’s Dictionary*, problematiza los graves problemas individuales provocados por los nuevos desafíos de la música orquestal. Describe el final del primer movimiento de la Sinfonía “Pastoral” de Beethoven que “*pocos músicos pueden ejecutar con absoluta corrección*”<sup>200</sup>. Lo más notorio de esta precariedad técnica lo encuentra en el Scherzo de *Una noche de verano*, del compositor Felix Mendelssohn, que “*es casi intocable*”<sup>201</sup>, o en *Semiramide*, de Rossini, donde “*las dificultades que se le asignan son casi insuperables*”<sup>202</sup>. Las observaciones finales de Stone sobre los puntos débiles del clarinete siguen vigentes hasta el día de hoy:

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>200</sup> *Vid.*, *Grove’s Dictionary*...

<sup>201</sup> *Idem*.

<sup>202</sup> *Idem*.

“[...] el clarinete es singularmente susceptible a los cambios atmosféricos, y se eleva en afinación considerablemente, de hecho, más que otros instrumentos, con el calor. Por lo tanto, es esencial, después de tocar por algún tiempo, estabilizar el instrumento, una precaución a menudo descuidada. Por otro lado, no soporta grandes alteraciones de tonalidad porque queda fuera de afinación. En este sentido es el más difícil de todos los instrumentos orquestales [...] por último, toda la belleza del instrumento depende del control de la caña. Un ejecutante, por muy capaz que sea, está muy a merced de esta parte del mecanismo. Una mala caña no sólo quita calidad, sino que expone a su poseedor al horrible grito llamado coauc (es decir, ‘quack’) por los franceses [...] no hay ningún instrumento en el que el fallo de labios o llaves defectuosas produzca tan poco agradable resultado, o uno tan imposible de ocultar; y la atención debe ser proporcionada para prevenir esto”<sup>203</sup>.

## 4.2 El clarinete en el siglo XIX

Los diferentes modelos y diseños de clarinetes están vinculados al desarrollo creativo de algunos compositores que se interesaron en este instrumento, como Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Brahms e incluso compositores anteriores. El modelo presentado que formuló esta etapa constructiva y creativa en el romántico sin duda lo ejemplifica el modelo Müller de trece llaves, esto por el tratamiento de sus llaves y el beneficio de su cierre hermético de los orificios. En este modelo se sustituyó la almohadilla (zapatilla) plana de cuero por almohadillas de cuero rellenas de lana; los orificios se completaron con un anillo elevado (del mismo material, madera) y biselado, técnica constructiva que se conserva hasta la actualidad; otro accesorio fue la abrazadera (ligadura) metálica, permitiendo mayor proyección de sonido; también una caña de diseño más delgado, identificando cada parte de la caña con los diferentes registros del clarinete para su ampliación en los armónicos acústicos. El modelo Müller fue desarrollado de acuerdo con las

---

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 289.

exigencias de un clarinetista profesional<sup>204</sup>, Carl Baerman, con llaves que pudieran reproducir el mismo sonido, pero con posiciones y llaves diferentes, con la finalidad de facilitar los pasajes y extractos orquestales; entonces, a las 13 llaves iniciales Müller añadió otras cinco o siete llaves. Müller trabajó posteriormente con Johann Adam Heckel<sup>205</sup> durante los meses de invierno de 1844 y 1845, para mejorar aún más el clarinete.

La década de 1830 trajo dos importantes avances mecánicos que estaban destinados a convertirse en parte del desarrollo de los instrumentos de viento. Uno de estos, iniciado en 1832 por Theobald Böhm<sup>206</sup>, reconocido flautista, fue el de proponer lo que llamó el "eje largo" para su sistema de llaves de flauta. El otro avance ocurrió en 1837, cuando el fabricante de instrumentos parisino Auguste Buffet, cuyo nombre más tarde llegó a ser sinónimo de desarrollo de la casa fabricante de clarinetes más conocida en el mundo, introdujo el "resorte de aguja", montado en postes atornillados directamente en el cuerpo de madera del clarinete. Ambos dispositivos constituían una parte integral de las reformas mecánicas del clarinete de la década de 1840. El resultado de estas reformas se observa en el clarinete moderno, casi idéntico a los que se usan en la actualidad en la mayor parte del mundo.

H. E. Klose creó un nuevo sistema de llaves basado en los principios del sistema Böehm (o Böhm), encontrando un aliado en el fabricante de instrumentos Auguste Buffet. Ambos desarrollaron lo que llamaron el "clarinete con anillos móviles".

Estos anillos rodean los agujeros de tono. Cuando un dedo desciende para tapar esos orificios, también empuja un anillo de metal hacia abajo hasta un nivel al ras con la parte superior del orificio. El anillo, a su vez, está conectado a un "eje largo" (una idea adoptada directamente del sistema Böehm para la flauta), para ser cubierto por una llave acolchada. Este nuevo sistema de llaves de clarinete se

---

<sup>204</sup> *Vid.*, Eric Hoeprich, *The Clarinet*, Yale University Press, New Haven, 2008.

<sup>205</sup> Johann Adam Heckel (1812-1877), fabricante de instrumentos alemán, se convirtió en el fabricante de fagot alemán más importante de su época; este instrumento le debe muchas de sus mejoras.

<sup>206</sup> Theobald Böhm (1794-1881), músico de origen bávaro, fue un flautista virtuoso, compositor, inventor, fabricante de instrumentos y especialista en acústica.

conoció como el "sistema de clarinete Böehm", a pesar de que el diseñador inicial de este esquema no tuvo nada que ver directamente con el nuevo resultado mecánico en el clarinete.

El modelo Böehm, y los recursos que ofrecía, así como las demandas técnicas orquestales de los nuevos compositores, provocaron que los clarinetistas buscaran estas novedades y los compositores las aprovecharan para darle al clarinete otros roles protagónicos con diferentes facetas expresivas. El sistema Böehm se arraigó desde las primeras décadas de 1880, cuando el virtuoso Henry Lázaro escribió su Método para ambos sistemas<sup>207</sup>.

El repertorio del siglo XIX, en general, está más orientado al clarinete alemán, como es el caso del clarinete construido por Hermstedt, basándose en el diseño Müller, para los conciertos de Spohr. Bernard Shaw determina las diferencias entre clarinetistas ingleses (Modelo Albert) y alemanes en 1890: “[...] *los alemanes usan cañas que dan un tono más estridente, poderoso y atractivo que en Inglaterra, y el resultado es que ciertos pasajes (en Der Freischütz, por ejemplo) salen con una pasión y urgencia [...] pero en el Preludio de Parsifal, o el segundo movimiento de la Cuarta Sinfonía de Beethoven uno echa de menos el tono fino y la contundencia digna de la moda inglesa*”<sup>208</sup>.

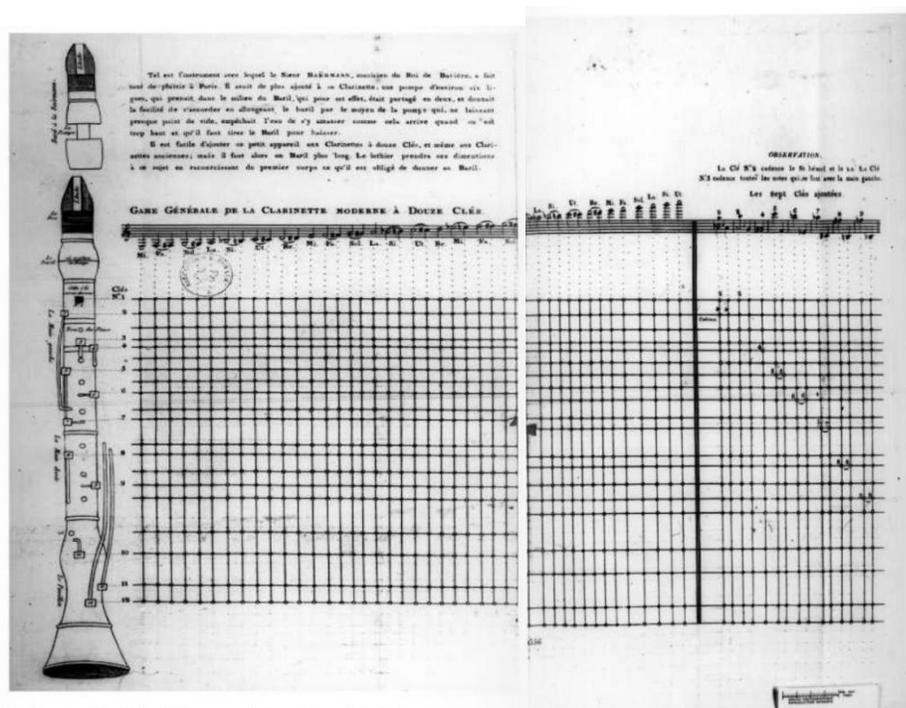
Este tipo de comparaciones, dando mayor crédito a los clarinetes alemanes, fue muy frecuente, hasta que los mismos ejecutantes se convencieron de las bondades técnicas que ofrecía el sistema Böehm. Heinrich Baermann se graduó con un instrumento de doce llaves y con obras de Weber como solista<sup>209</sup>, mostrando la tabla de digitación revisada por él mismo:

---

<sup>207</sup> Vid., Collin Lawson, *Op. cit.*

<sup>208</sup> Collin Lawson, *Op. cit.*, p. 412.

<sup>209</sup> Vid., Collin Lawson, *Op. cit.*



**Fig. 1. Tabla de digitaciones, clarinete de 12 llaves. Heinrich Baermann, *Nouvelle méthode pour la clarinette* (Paris, 1819)**

En Alemania se siguió experimentando con el clarinete de Müller. A Carl Baermann, hijo del famoso Heinrich Baermann, se le atribuye haber realizado varias mejoras en el clarinete de Müller. El resultado fue un clarinete Müller-Barmann, tocado por Richard Mühlfeld durante la década de 1890. Mühlfeld, debió ser un músico asombroso; fue el hombre para quien Johannes Brahms escribió su música de cámara para clarinete.



**Fig. 2. Mühlfeld y Brahms (1890)**

### **4.3 Boquillas y lengüetas (cañas)**

Desde mediados del siglo XVIII las boquillas eran desproporcionadamente anchas, pero desde la mitad del siglo XVIII empezaron a fabricarse más estrechas. Ahora, las tradiciones de construcción variaban según la región geográfica: en Inglaterra y el Norte de Alemania eran confeccionadas más anchas, en Francia el diseño era más estrecho, y en Austria aún más estrechas. La historia de las boquillas y su relación con las cañas aún no tiene fin. Es alentador saber que éste no es un problema actual. Es un “efecto espejo” el conocer las crónicas de los problemas que daba una caña “intocable”, y es curioso que, a pesar de los avances tecnológicos, aún no se encuentre un diseño eficaz y estándar de una caña. Es el

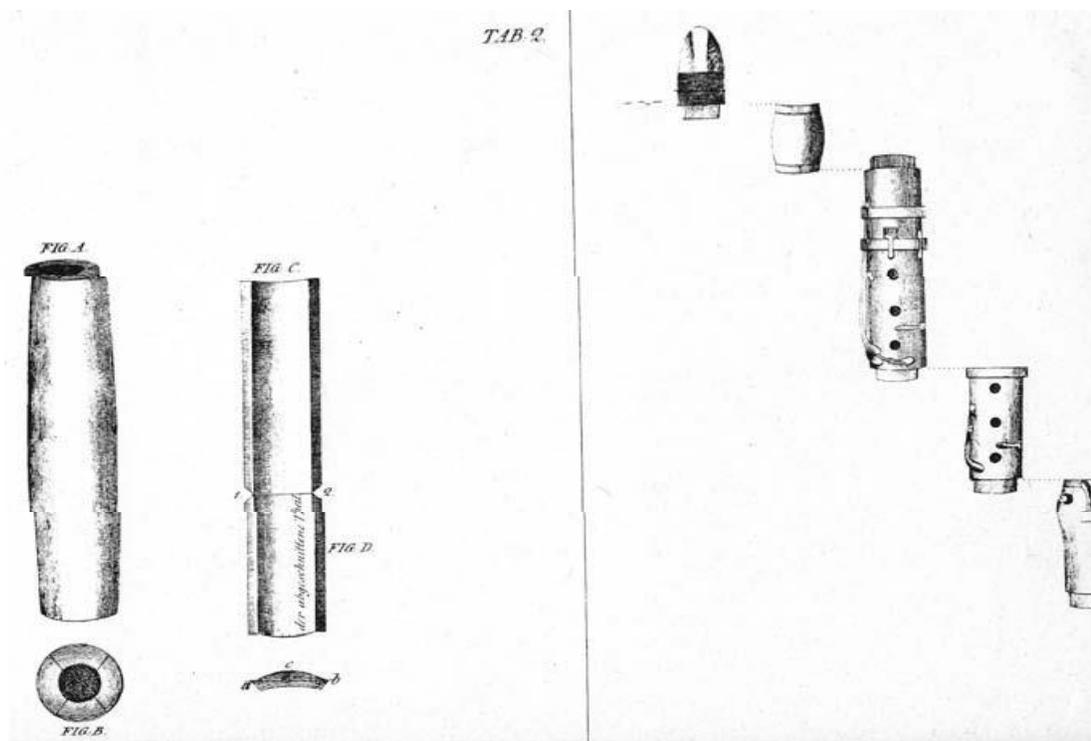
Santo Grial de los clarinetistas, siempre en una búsqueda sin fin, ya desde hace más de doscientos años. Desde finales del siglo XVIII las cañas terminadas y listas para utilizarse o tratar de utilizarse (o desecharlas) estarían a la venta por los constructores, aunque fue una tradición el que el clarinetista dominara, o por lo menos entendiera, el proceso de “hacer” cañas. Los manuales con características y reglas eran comunes, aunque todos estos consejos demuestran que era un trabajo artesanal bastante subjetivo, determinado por las características organológicas del instrumento y fisiológicas del ejecutante; es decir, lo que a un clarinetista le satisfacía a otro quizá no. Este es un arte individual y solitario, sometido a repetir esquemas hasta domesticar un pedazo de carrizo. El clarinetista Jean-Xavier Lefèvre<sup>210</sup> ofrece los siguientes consejos a considerar:

“[...] cualquier cosa demasiado suave produce un sonido desagradable, especialmente cuando se articula, y no tiene la consistencia para ‘girar’ el sonido. Una caña que es demasiado dura cansa el pecho, lesiona los labios, arruina la embocadura, hace que el sonido sea desigual, y permite que el aire se escape, lo que resulta en una columna de aire más pequeña a través del instrumento. Se debe dejar suficiente grosor de madera en el acabado de la caña para dar buenas notas altas, y luego rebajar la punta para dar suficiente proyección al registro chalumeau [...] es importante encontrar buen carrizo, ya que a veces se corta demasiado verde o demasiado seco. Cuando es verde, es ‘esponjoso’ y produce un sonido apagado, mientras que seco carece de la savia para producir las vibraciones necesarias”<sup>211</sup>.

---

<sup>210</sup> Jean-Xavier Lefèvre (1763-1829) fue un clarinetista, profesor del Conservatorio de París (1795). Elaboró el método oficial a usarse en el Conservatorio (1802), el cual es utilizado hasta el día de hoy.

<sup>211</sup> Collin Lawson, *Op. cit.*, p. 486.



**Fig. 3. Tubo de carrizo (caña) y el corte para obtener una lengüeta de clarinete. Partes de un clarinete de 12 llaves. Méthode Complète de Clarinette, (Mainz 1827–1828)**

Backofen, opta por deducir que cada clarinetista debe utilizar la caña conveniente, cañas ligeras que se sometan a una fácil emisión de sonido, recalcando en el desarrollo de la habilidad para manufacturar las propias cañas, con materiales como madera, navaja, un pequeño pedazo de vidrio y un pedazo de cola de caballo<sup>212</sup>, herramientas necesarias para un fino acabado. Por su parte, Carl Baerman prefería la combinación de una buena caña y una buena boquilla. Da a entender que la caña y el carrizo son un mal necesario en la producción de sonido de calidad, teniendo la disciplina de “preparar” de seis a doce cañas antes de un concierto; la preparación de una sola caña le llevaba uno o dos días, frotándola al final con arenisca para preservar su suavidad<sup>213</sup>. Esto no ha cambiado. El mercado de la venta de cañas también aumentó. Decenas de marcas de cañas con características y recursos distintos se muestran cada año; cortes diferentes,

<sup>212</sup> Equisetum arveuse.

<sup>213</sup> Vid., Eric Hoeprich, *Op. cit.*

carrizo francés, alemán, argentino, cañas sintéticas con otros cortes, pero al final ninguna garantía de que se solucionarán hoy definitivamente los problemas a los que se enfrentaban de igual manera los clarinetistas de hace doscientos años: ¡Son los mismos!

Ahora, el mantenimiento del tubo de madera era un procedimiento de cuidado aparte. Como antes y ahora, la madera siempre está a expensas de los cambios atmosféricos y climáticos. La madera con el calor se expande ocasionando variaciones en la afinación y color del sonido; en el frío se comprime, provocando una inestabilidad en el sonido y, por consiguiente, en la afinación. También, cada recinto, cada escenario determina el resultado y el control del instrumento por las condiciones exteriores. Todos estos cambios provocaban -y provocan- fisuras en el cuerpo del instrumento. La experimentación con diferentes maderas no sólo tiene la finalidad de asegurar la permanencia saludable del instrumento, también va de la mano de la búsqueda de nuevas sonoridades y de regresar a timbres clásicos y hasta barrocos. El clarinetista de Mozart, Anton Stadler, proporcionó consejos detallados sobre el mantenimiento de los instrumentos, que siguieron vigentes aún en el periodo romántico:

“[...] de los instrumentos de viento-madera, también hay que añadir que los maestros deben saber cómo hacer las cañas, muy necesarias y habituales. Ellos mismos, y tan pronto como sea posible, deben instruir a sus alumnos a hacer buenas cañas, porque un intérprete rara vez llegará lejos en su instrumento si no puede hacer sus propias cañas y reparar su instrumento con su propia mano, es decir, el cuero y también la pluma. Serán herramientas necesarias, así como buenas cuchillas con filo, cuchillos pequeños, destornilladores, piedra lija, pequeñas pinzas, cera de sellado, cuero, cuerda y similares. También los instrumentos de viento-madera deben limpiarse con frecuencia y estar bien engrasados porque [entonces] responderán más fácilmente, (especialmente en el verano) y al mismo tiempo deben protegerse contra el deterioro temprano. Porque si un instrumento de viento no se encuentra en las condiciones adecuadas, en todas las partes (agujas,

clavijas), que deberán estar bien protegidas, todas las cubiertas de las teclas seguras, y la caña respondiendo correctamente, el ejecutante no se sentirá seguro [de sí mismo], su tono (timbre) será incierto, el bajo [notas] con fugas de aire, y las notas altas estridentes, por lo que, incluso si el artista tiene un gran talento, gusto y buena entrega, su tono será, sin embargo, malo, y al oído del atento amante de la música y del conocedor [él] será tan desagradable como una composición atractiva y artísticamente estilizada que luego ha sido garabateada con tinta pobre en papel grueso con un lápiz miserable, lo que es para el lector acostumbrado a la [elegante] caligrafía”<sup>214</sup>.

La mayoría de los constructores de este periodo tenían las mismas preocupaciones que el luthier actual: el estado físico y nivel simétrico de las llaves, las condiciones de deterioro de las “zapatillas” (almohadillas acolchadas), fugas de aire, engrasado de las agujas o muelles de respuesta mecánica (débiles), limpieza de los orificios, uso de accesorios de limpieza que no son tan diferentes a los actuales, consejos aplicables ahora en el 2021, como el de no dejar el clarinete cerca de fuentes de calor; ahora se dice: ¡no dejes el clarinete en el auto!

#### **4.4 Música en torno al clarinete romántico**

Los conciertos públicos fueron un síntoma del romanticismo. Estos fueron, más que presentaciones como las percibimos ahora, un movimiento social de cambio. ¿Quiénes participaban de este cambio?, los emergentes solistas que viajaban y daban conciertos en los teatros cada vez más grandes. Los estándares de calidad en los músicos fueron determinados por los nuevos esquemas pedagógicos. El Conservatorio de París, cada vez más exigente en sus pautas escolares, decidía el perfil de los nuevos intérpretes. Orquestas como Leipzig Gewandhaus, bajo la dirección de F. Mendelssohn, contribuyeron al desarrollo de la producción sinfónica; Weber y Spohr aportaban nuevos discursos con gran aceptación; Beethoven y Schubert manejaban con elocuencia las frases del nuevo sonido en

---

<sup>214</sup> Collin Lawson, *Op. cit.*, p. 516.

la orquesta; la verdadera expresión dependía de la calidad del sonido y la tensión en las frases provocada por la velocidad del aire en el tubo. Para 1834 parecía que las diferentes articulaciones en los instrumentos no habían cambiado, con excepción de los grandes *legatos* propuestos por un nuevo instrumento, el piano forte; la expresión ahora se somete a una rítmica estable y rígida: la utilización del metrónomo:

“Para tener éxito se debe acostumbrar de forma temprana a moderar la vivacidad de los sentidos y a regular aquellas pasiones que deben mover al intérprete; si se deja llevar por ellos, ya no habrá ningún sentido del ritmo, matices, ni efectos agradables; si es demasiado reservado, su actuación será fría. El arte consiste en mantener un equilibrio entre los sentimientos que te alejan y los que te retienen. Como se puede ver, este es un tipo diferente de precisión de la que apunta únicamente a la división exacta del ritmo; es resultado de mucha práctica y de madurez del talento”<sup>215</sup>.

Weber, que está más cercano a la escritura del lenguaje en el clarinete, se permite algunas reservas acerca del comentario anterior: *“El ritmo no debe ser una restricción tiránica o la conducción de un martillo de molino. Por el contrario, debería ser para la música lo que el pulso a la vida del hombre”*<sup>216</sup>.

Una nueva fase, aproximadamente de 1820 a 1910, incluía la alta época romántica. En ella se manifiesta la creatividad de manera íntima, reflejada en piezas de cámara y en la música para clarinete sinfónico de Héctor Berlioz a Gustav Mahler, pasando por Richard Wagner, Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Anton Dvorak, Johannes Brahms, Richard Strauss.

La música de cámara favoreció a los clarinetistas, como, por ejemplo, la excelsa música de cámara de Brahms manifiesta en documentos trascendentales en la literatura clarinetística. Este es un periodo donde se explotó al máximo el potencial del clarinete, preludiando tres categorías generales en la música para este instrumento: música solista, orquestal y de cámara.

---

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 900.

<sup>216</sup> *Idem*.

La esfera de la música solista consta de conciertos para clarinete que son acompañados por orquesta; la categoría orquestal incluye el uso del clarinete en la sección de viento-madera en solos prominentes de carácter sinfónico, así como en obras operísticas; la música de cámara engloba las partes de clarinete en piezas que requieren de dos o hasta quince ejecutantes.

El primer compositor de estas últimas etapas en abordar el clarinete, consciente de sus capacidades, fue Beethoven; la escritura del clarinete está presente en sus nueve sinfonías. El clarinetista vienés Joseph Friedlowsky<sup>217</sup>, amigo de Beethoven, es con quien el compositor consultó sobre la escritura del clarinete<sup>218</sup>, Eso explica en parte su grácil grafía para clarinete orquestal. El material de música de cámara en donde está implícito el clarinete se compone de: el trío para clarinete, violonchelo y piano, Opus 11, No. 4, el quinteto para oboe, clarinete, corno, fagot y piano en mi bemol mayor Opus 16, y, finalmente, el septeto, también en mi bemol mayor, Opus 20, clarinete, corno, fagot, violín, viola, violonchelo y contrabajo.



**Fig. 4. Retrato del clarinetista austriaco Joseph Friedlowsky (1777-1859)**

---

<sup>217</sup> Joseph Friedlowsky (1777-1859) fue un clarinetista austriaco de origen checo. Toco el clarinete en la Ópera de Praga, primer profesor de clarinete en el Conservatorio de Viena.

<sup>218</sup> Vid., David Pino, *The Clarinet and Clarinet Playing*, C. Scribner's Sons, New York, 1980.

La gran mayoría de los “solos” famosos de clarinete orquestal resultan de las sinfonías y las óperas de finales del siglo XIX. Se transita de un clarinete con características principalmente solistas a un estado primordialmente orquestal. Schubert, Berlioz y otros compositores de esa época utilizaron ampliamente el clarinete, y con buenos efectos, tanto en la música sinfónica como en la operística; Wagner, por ejemplo, consideró al clarinete como indispensable<sup>219</sup>.

En Weber se cimienta la ópera romántica alemana. Esta base se establece en 1821, con la aparición de su primera ópera exitosa, *Der Freischütz*. La obertura de esa ópera es una obra maestra que se ha presentado como un modelo de este tipo; incluye un solo de clarinete soberbio. Weber usa aquí el clarinete demostrando un dominio consumado del mismo. Con su increíble sentido del drama argumentó de forma definitiva la verdadera personalidad del clarinete.

Existen seis obras que este compositor escribió para clarinete solo. Las primeras cinco fueron escritas para el personaje que, en ese tiempo, fue conocido como el mayor virtuoso del clarinete: Heinrich Baermann. Weber lo conoció a principios de 1811, y antes de que terminara ese año había escrito cuatro obras para él (incluso había comenzado ya a trabajar en la quinta): Concertino para clarinete y orquesta, Opus 26, que provocó una gran sensación cuando Baermann realizó su estreno. A mediados del verano de 1811, Weber había completado los dos conciertos para clarinete Opus Nos. 73 y 74. En diciembre, inició una gira de conciertos y, mientras se hallaba en dicha gira, planeó su *Tema y Variaciones*, Opus 33, sobre un tema de su ópera *Sylvana* para clarinete y piano. Baermann, con el propio Weber al piano, interpretó las variaciones en concierto el mismo día en que se terminó la composición<sup>220</sup>.

La quinta obra para clarinete solo, comenzada en 1811 pero terminada hasta 1815, fue el Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda, Opus 34. A diferencia de la obra de Mozart con esta instrumentación, este quinteto de clarinete no es realmente música de cámara como tal, sino otro concierto para clarinete acompañado por un cuarteto de cuerda.

---

<sup>219</sup> *Idem.*

<sup>220</sup> *Idem.*

La sexta obra fue el Gran Dúo Concertante, Opus 48, para clarinete y piano, escrito en 1816 no para Baermann, sino para Johann Simon Hermstedt <sup>221</sup>, clarinetista para quien Spohr escribió la mayoría de sus trabajos solistas de clarinete. Weber realizó el Gran Dúo con Hermstedt en Praga poco después de que la obra estuvo terminada<sup>222</sup>.

En ocasiones, los compositores son como directores escénicos, necesitan conocer los personajes a dirigir, las aptitudes histriónicas de los actores, sobre todo las atmósferas a recrear en el foro. Ludwig (Louis) Spohr, quien vivió de 1784 a 1859, violinista y director de orquesta, escribió cuatro conciertos para clarinete, y otras obras de menor formato para clarinete solista. Hermstedt fue su arquetipo y colaborador. Spohr pudo captar la naturaleza del clarinete de forma distinta a Weber (contemporáneo de Spohr). Sentía un gran respeto por las habilidades de Hermstedt, aunque la escritura de sus trabajos para clarinete es bastante "violínista". Sus cuatro conciertos para clarinete representan la expresión melancólica por excelencia. No han faltado las comparaciones entre los trabajos de Weber y su línea dramática, resultado de su acercamiento al período romántico temprano. Una de las innovaciones en la escritura y técnica de los conciertos de Spohr es el uso de notas extremadamente altas para la época en que fueron compuestos. Otra de las obras de Spohr es un ciclo de seis canciones alemanas, Opus 103, para soprano, clarinete y piano. Indudablemente, el repertorio para clarinete está representado fielmente en las obras de Spohr, que proporcionaron patrones que definieron el ulterior espacio de la composición, y que actualmente siguen sintiéndose en sus réplicas sonoras.

Johannes Brahms proporcionó a los clarinetistas dos de las mejores obras de música de cámara que engloban la creatividad humana en la música, el Trío Opus 114, y el Quinteto, Opus 115. En noviembre de 1891, Brahms y su amigo, el clarinetista Richard Mühlfeld, junto con el Joachim String Quartet <sup>223</sup>, experimentaron ambas obras. Es sabido que uno de los recursos compositivos de Brahms era "probar" los diferentes efectos sonoros y sensitivos de sus obras antes

---

<sup>221</sup> *Idem.*

<sup>222</sup> *Idem.*

<sup>223</sup> *Idem.*

de darlas a conocer, obras con participación en igualdad, homologación en las condiciones técnicas y revestimiento musical, serenidad parpadeante, líneas que cubren toda la gama del clarinete, celeridad angustiosa y una grácil fluidez.

Muchos musicólogos opinan que este Quinteto de clarinete representa el mejor logro en la música de cámara romántica. Tres años más tarde, en 1894, Brahms escribió para él y para Mühlfeld las dos últimas obras suyas, que se asemejan a la música instrumental de cámara, las Sonatas para clarinete, No. 1 en fa menor, Opus 120 y la No. 2 en mi bemol mayor. Mühlfeld tocó estas sonatas con Brahms en un clarinete del tipo que Carl Baermann había mejorado respecto del modelo de Müller<sup>224</sup>. Las cuatro obras para clarinete de Brahms representan la mayor creación musical para el clarinete, en comparación con los demás instrumentos de viento.

Gracias a Richard Mühlfeld existen estas obras, que son una justificación lo suficientemente importante como para consagrar al clarinete en el catálogo de la música de cámara; seguramente Mühlfeld les ofreció una multiplicidad expresiva con una técnica absoluta. Brahms escribió en una carta a Clara Schumann que es “imposible tocar el clarinete de una manera más hermosa de lo que lo tocaba Mühlfeld”<sup>225</sup>. Brahms también escribió importantes partes orquestales para el clarinete y, como sucede en las obras representativas de los diferentes periodos de la música del clarinete, sin la influencia de Mühlfeld quizá estas obras no existirían.

---

<sup>224</sup> *Vid.*, Eric Hoeprich, *Op. cit.*

<sup>225</sup> *Vid.*, David Pino, *Op. cit.*



**Fig. 5. “El caminante sobre el mar de nubes”, Caspar David Friedrich, 1818.  
Kunsthalle de Hamburgo**

## Referencias. Capítulo IV

- Austin, Michel, *The Hector Berlioz Website. Extracts from the Treatise on Instrumentation and Orchestration*. En línea: <http://www.hberlioz.com/Scores/BerliozTreatise.html>. Consultado: 5 de marzo de 2021.
- Calabuig Alcalá del Olmo, Federico, "El clarinete antes de Weber (II): Joseph Beer: el más famoso de los virtuosos del XVIII, y su entorno", *Mundoclasico.com*. En línea: <https://www.mundoclasico.com/articulo/10489/El-clarinete-antes-de-Weber-II-Joseph-Beer-el-más-famoso-de-los-virtuosos-del-XVIII-y-su-entorno>. Consultado: 10 de febrero de 2021.
- Grove's *Dictionary of Music and Musicians* (Ed. George Grove), Vol. I, Mcmillan and Co., London, 1879.
- Hoeprich, Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, New Haven, 2008.
- Lawson, Collin, *The Early Clarinet: A Practical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Pino, David, *The Clarinet and Clarinet Playing*, C. Scribner's Sons, New York, 1980.
- Poulin, Pamela, *The Basset Clarinet of Anton Stadler*, College Music Symposium, 1982. En línea: <https://symposium.music.org/index.php/22/item/1913-the-basset-clarinet-of-anton-stadler>. Consultado: 10 de marzo de 2021.
- Rice, Albert, *The Clarinet in the Classical Period*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

## CONCLUSIONES

*El clarinete es uno de los instrumentos  
más adecuados para expresar dolor [...]*

**Andrea Enzman**

Especialista en clarinete histórico

¡Música! ¿Es un lenguaje? ¿Por qué la necesidad de recurrir a instrumentos musicales? ¿Existen propósitos en la manufactura de los instrumentos ya preestablecidos en las diferentes épocas de la Música? Cuestionamientos variables, respuestas interdisciplinarias.

Quizá el aportar o sugerir que la música es un lenguaje procura discusiones ya agotadas por diferentes áreas de conocimiento, siempre en el tenor del significado de lo que comunica. Y es que, al igual que en la lingüística, existe una emisión de sonidos, relacionándose con diferentes capacidades cognitivas del ser humano cuando es expuesto a la música, propiciando representaciones, con códigos simbólicos propios, lenguajes en constante proceso de cambio, susceptibles a quiénes son los emisores, determinantes en su lectura y condicionantes en la aproximación a su significado. Pero; ¿por qué la necesidad de un accesorio lingüístico?, es decir, instrumentos, herramientas provistas de diversos mecanismos con utilidades bien definidas.

Estas herramientas han significado, a lo largo de varios siglos, una extensión lingüística en diferentes culturas, determinadas por contextos sociales, geográficos, filosóficos e históricos. El clarinete, instrumento de viento-madera, no ha estado exento de varias metamorfosis desde el momento de su concepción, desde los instrumentos primarios de madera o hueso hasta llegar a ser, como escribiría Berlioz en su *Tratado de Instrumentación*<sup>226</sup>, un protagonista sonoro con cualidades femeninas.

---

<sup>226</sup> Vid., Hector Berlioz, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, Schonenberger, Paris, c. 1843.

La presente tesis va más allá de una aportación o notas que abonen nuevas reflexiones. Ésta se tornó en un autoconocimiento que permite convivir con procesos de construcción y desarrollo de modismos propios, características susceptibles a usos y manifestaciones discursivas, que me permiten *reconciliar* mis propias inflexiones de aire y el momento por el que atravieso, en el que, sin excepción, indiferente a procesos físicos de construcción, se manifiesta un sonido primigenio, conectado con almas y manos transformadoras de un cosmos sonoro del cual en este momento soy un observador más, tratando de visualizar lo que no contemplé y ya no viviré, pero de lo que formo parte.

El clarinete representa procesos históricos-constructivos; también, ejecutantes que nos mostraron diferentes interpretaciones de este instrumento, tomando en cuenta que el término de la interpretación va más allá de las cualidades de un creador escénico, determinando muchas veces el proceso constructivo y su delimitación física y musical. Asimismo, están los compositores que proveyeron de habla a este ente artesanal, y su respectivo entorno histórico, donde la influencia de los diferentes procesos del pensamiento (filosófico) dotó de su propio temperamento a la música, quedando registros en obras y líneas temporales para su análisis, procesos profundos, ideológicos y causas filosóficas como fondo escenográfico. Estos pasos constructivos, es decir, aspectos mecánicos de este instrumento, se han ido reinterpretando con el paso de los siglos, pero, a mi consideración, reincidiendo en las fases o puntos de nacimiento sonante. Más que siendo el resultado de una evolución mecánica y sonora, el clarinete se reinventó, conservando su locución, ritmo natural y cíclico, siempre con la añoranza de las fases iniciales de su aparición.

En la historia de vida del clarinete, los constructores del periodo Barroco representan la génesis de éste. En específico, Johann C. Denner, con su aportación o invención (1690) - según la interpretación histórica que se le quiera dar - , permitió el desarrollo (más que la invención) de un instrumento con grandes limitaciones técnicas y acústicas: el chalumeau, permitiendo, bajo la experimentación, dar cauce a la aparición de nuevos prototipos de chalumeaux; porque, claro, es necesario mencionar que ni este ingenioso constructor ni sus

descendientes denominaron clarinete a este instrumento; fueron sus propias cualidades (que aún no estaban definidas) las que, ya entrado el periodo Barroco, le confirieron significado e identidad como clarinete.

Mi reflexión, relacionada con las cualidades o personalidad acústica del clarinete, siempre retorna al chalumeau, instrumento folclórico francés, con gran presencia en la época medieval, el cual, en su proceso de *mejoramiento*, condicionó la aparición evolutiva del clarinete, pero siempre conservando el potencial sonoro de aquel instrumento rudimentario, buscando conservar estas características estéticas (hasta la actualidad). De no haber sido así, se hubiera *inventado un nuevo instrumento*, custodiando aquella fuerza creativa que se manifestó en la imaginación, pensamientos técnicos con representaciones abstractas, espíritu artesanal de una evolución hacia la modernidad.

Personalmente relaciono el sonido del chalumeau (antecesor del clarinete) con el fluir del agua y con la bóveda celeste, donde el aire, asociado a la creación y la continuidad de la vida, se vincula directamente con lo divino; también, con el sufrimiento y el duelo, con vidas monásticas y religiosas, con la retórica del dolor.

Ahora, la gran contribución de los Denner a la consolidación de lo que sería el clarinete es el uso y manufactura de una boquilla y el de una caña o lengüeta simple. A ello se suma también su forma tubular y no cónica (como el oboe), un alargamiento del tubo, y la implementación de las tres primeras llaves, dotando al instrumento del timbre característico que complementaría a la familia de los instrumentos de aliento-madera. A lo largo de los siglos estas características se han ido ennoblecendo; y los armónicos se multiplicaron con asombrosa facilidad, moviéndose con mayor comodidad en una tesitura aguda, con gracia y luminosidad, en obras de estilo cortesano y galante, aunque con una aparente contención emocional.

Durante el periodo Clásico, los compositores fueron el gran engranaje del libreto que estaba por protagonizarse. En el periodo anterior, los constructores serían los personajes principales. Ahora, el autor musical sería el complemento necesario en su transición. Ya para 1770 se había condicionado y elevado el número de orificios y llaves, permitiendo obtener intervalos cromáticos, lo cual

había sido la gran limitante al ejecutar el chalumeau, propiciando que los compositores mostraran mayor interés en este instrumento. En esta temporalidad es donde empieza a definirse el papel acústico en los diferentes entornos musicales, teniendo vigencia hasta la música actual. Son los compositores, los principales promotores de este nuevo instrumento, contribuyendo a su idealización y autenticidad tímbrica.

Ya en el Romanticismo, los ejecutantes y grandes virtuosos, que empezaron a especializarse en la interpretación del clarinete, incitaron a la manufactura de una sinopsis musical, a la par de los avances mecánicos y tecnológicos, iniciando, de este modo, procesos creativos con lenguajes más complejos, composiciones pensadas ya en actores y oradores específicos, obras con tratamientos más estilísticos, mostrando las cualidades técnicas (en algunos casos) y sonoras del clarinete y del propio intérprete. Es aquí donde se desenvuelve la creatividad individualista en los discursos, reflejando una necesidad de perfeccionamiento.

Compositores como Carl Maria von Weber y Louis Spohr adaptaban sus concepciones para el clarinete pensando en su flexibilidad expresiva, su variedad de colores y su intensidad dramática, que facilitaban las nuevas adecuaciones de construcción. Ya no sólo se pensaba en un instrumento de viento, sino en una proyección y homologación con la voz humana en sus diferentes registros. Sus obras eran pensadas para un instrumento que fuera lo bastante avanzado como para tocar en cualquier tonalidad y tesitura; los *legatos* se vieron favorecidos, caracterizados por la brillantez y grandiosidad propias del final de una gran ópera de su época. Un nuevo sonido dulce, expresivo, cargado de colores y dinámicas, motivó, por ejemplo, a Brahms a escribir obras que serían un resumen autobiográfico como compositor, cargadas de simbología, abundante expresividad y dulzura, cualidades estilísticas que necesitan de una reflexión aparte.

Estoy convencido de que el extrañamiento y el aislamiento del proceso constructivo y formativo del clarinete nos limita en su apropiada lectura, ya sea ésta interpretativa (filosófica) o técnica. Nos hemos adaptado a la modernidad. En muchos casos nos ha limitado la técnica. Donde ésta ha llegado a ser un recurso indispensable en el uso de este instrumento hemos dejado de observar.

Necesitamos vivir los procesos históricos; no con las vivencias musicales del siglo XXI, sino desde la óptica humana, cultural y social de cada época pasada.

La pedagogía del clarinete necesita fortalecerse de manera continua, incorporando los puntos antes expuestos. El docente actual sólo muestra un limitado estudio, entorpeciendo el desarrollo de la creatividad y de los diferentes perfiles de interpretación. Estamos formando “creatividades” en serie, donde no existe la individualidad inventiva, dejando a la suerte la manifestación escénica de los futuros creadores.

La interpretación musical es otro cuestionamiento interminable: ¿somos realmente intérpretes?, en realidad somos simples reintérpretes. ¿Es necesaria una reinterpretación? ¿Es necesario adaptar las obras a nuestros tiempos, dejando de lado procesos que en su momento fueron ya establecidos?

Los *modismos clarinetísticos* están bien definidos, recursos que igual aprovechan compositores y ejecutantes en una homologación técnica y mecánica propia de los avances tecnológicos actuales. En el clarinete, el desarrollo de su propia tecnología funciona como marcadores cronológicos, necesidad automática de inventar del hombre, con características transitorias, formando nuevas formas de expresión, consolidándose por su permanencia, aceptación y expansión con sus propios códigos históricos.

Es fundamental contemplar la función humanística de este instrumento aerófono en las sociedades que le vieron evolucionar. Es indispensable la revisión de la *vida* del clarinete histórico para aproximarnos a la definición de los decálogos de una *filosofía de la interpretación del clarinete*.

Los cuestionamientos y problematizaciones de este objeto de estudio son mayores que al inicio de este trabajo. Claro está que, en este primer acercamiento, se abordaron etapas primarias y definitorias del clarinete y sus músicas. Periodos posteriores y sus interlocutores quedarán pendientes, al igual que muchas lecturas, que no se agotan en estas páginas ni en este tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

-Austin, Michel, *The Hector Berlioz Website. Extracts from the Treatise on Instrumentation and Orchestration*. En línea: <http://www.hberlioz.com/Scores/BerliozTreatise.html>. Consultado: 5 de marzo de 2021.

-Berlioz, Hector, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, Schonenberger, Paris, c. 1843.

-Calabuig Alcalá del Olmo, Federico, "El clarinete antes de Weber (I): los primeros compositores", *Mundoclasico.com*. En línea: <https://www.mundoclasico.com/articulo/10488/El-clarinete-antes-de-Weber-I-los-primeros-compositores>. Consultado: 2 de septiembre de 2020.

-\_\_\_\_\_, "El clarinete antes de Weber (II): Joseph Beer: el más famoso de los virtuosos del XVIII, y su entorno". *Mundoclasico.com*. En línea: <https://www.mundoclasico.com/articulo/10489/El-clarinete-antes-de-Weber-II-Joseph-Beer-el-más-famoso-de-los-virtuosos-del-XVIII-y-su-entorno>. Consultado: 10 de febrero de 2021.

-*El Clarinete*. En línea: <https://www.melomanodigital.com/el-clarinete-2/>. Consultado: 30 de agosto de 2020.

-*Evolución histórica del clarinete*. En línea: <http://auladeclarinete.weebly.com/historia-del-clarinete.html>. Consultado: 28 de agosto de 2020.

-Gil Arráez, Jorge, *Aria con clarinete obligado. El instrumento en el Madrid del siglo XVIII*, Visión Libros, Madrid, 2013.

-Gómez Muntané, María del Carmen, *La música medieval en España*, Reichenberger, Kassel, 2001.

-*Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Ed. George Grove), Vol. I, Mcmillan and Co., London, 1879.

-Hoeprich, Eric, *The Clarinet*, Yale University Press, New Haven, 2008.

-Hoppin, Richard H., *La música medieval*, Vol. 1 de Akal Música, Akal, Madrid, 2000.

\_\_\_\_\_, *Antología de la música medieval*, Akal, Madrid, 2002.

-*Instrumentos medievales. Un valioso tesoro que debemos cuidar*. En línea: <http://www.musicaantigua.com/instrumentos-medievales-un-valioso-tesoro-que-debemos-cuidar>. Consultado: 24 de abril de 2020.

-*La Biblia Latinoamericana*, San Pablo-Verbo Divino, Madrid, 2005.

-Lawson, Collin, *The Early Clarinet: A Practical Guide*, Cambridge University Press, New York, 2000.

-Manzano Alonso, Miguel, *Dulzaina, gaita y flauta, tres instrumentos populares*. En línea: [http://www.miguelmanzano.com/pdf/DULZAINA\\_FLAUTA\\_Y\\_GAITA.pdf](http://www.miguelmanzano.com/pdf/DULZAINA_FLAUTA_Y_GAITA.pdf). Consultado: 8 de mayo de 2020.

-Morate Benito, Miguel, *Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrumento*. En línea: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-de-pico>. Consultado: 22 de abril de 2020.

-Muñoz Muñoz, Ángel, *Historia del clarinete*. En línea: [https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Nu\\_mero\\_21/ANGEL\\_MUNOZ\\_MUNOZ01.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Nu_mero_21/ANGEL_MUNOZ_MUNOZ01.pdf). Consultado: 5 de septiembre de 2020.

-Orkin, Evgeni, *Methodische Einführung: in das Erlernen und die Anwendung der historischen Klarinette in historisch informierter Aufführungspraxis*, Orkin Manuskript Laboratory, Vachendorf, 2017.

-Ovidio, *Metamorfosis*, Lib. I, 687-712, Bruguera, Barcelona, 1983.

-Pablo Cirio, Norberto, *La gaita en la Edad Media: aportes para su reconstrucción sonora*. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gaita-en-la-edad-media-aportes-para-su-reconstruccion-sonora/html>. Consultado 25 de abril de 2020.

-Pajares Alonso, Roberto L., *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 4. Dinámica y Timbre. Los instrumentos*, Visión Libros, Madrid, 2010.

-Pastor García, Vicente M., *Estudios y análisis sobre la acústica y organología del clarinete y su optimización*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2005.

-Pico Martínez, María Pilar y José Francisco Ortega Castejón, "La escuela alemana del clarinete", *Revista musical chilena*, No. 231, Año LXXIII, enero-junio, 2019, pp. 72- 97.

-Pino, David, *The Clarinet and Clarinet Playing*, Charles Scribner's Sons, New York, 1980.

-Porras Robles, Faustino, *Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval*. En línea:

<http://www.vallenajerilla.com/berceo/porrasrobles/instrumentosmusicalespoesiamedievalcastellana.htm>. Consultado 5 de mayo de 2020.

\_\_\_\_\_, *La representación de los instrumentos de viento en el románico jacobeo*. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-de-los-instrumentos-de-viento-en-el-romanico-jacobeo/html>. Consultado: 1 de mayo de 2020.

-Poulin, Pamela, *The Basset Clarinet of Anton Stadler*, College Music Symposium, 1982. En línea: <https://symposium.music.org/index.php/22/item/1913-the-basset-clarinet-of-anton-stadler>. Consultado: 10 de marzo de 2021.

-Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. En línea: <https://dle.rae.es/inventar?m=form>. Consultado: 1 de septiembre de 2020.

-Rice, Albert R., *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, Oxford University Press, Oxford, 2020.

-Rice, Albert, *The Clarinet in the Classical Period*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

-\_\_\_\_\_, *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, Oxford University Press, Oxford, 2020.

-Rodríguez Canfranc, Pablo, *Los instrumentos de los ministriles*. En línea: <http://www.musicaantigua.com/los-instrumentos-de-los-ministriles>. Consultado: 10 de mayo de 2020.

-\_\_\_\_\_, "El chalumeau, entre la flauta dulce y el clarinete", *MúsicaAntigua.com*. En línea: <http://www.musicaantigua.com/el-chalumeau-entre-la-flauta-dulce-y-el-clarinete>. Consultado: 15 de agosto de 2020.

- Salazar, A., *La Música: como proceso histórico de su creación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Segell, M., *El cuerno del diablo: La historia del saxofón, de la novedad escandalosa al rey de lo cool*, Paralelo, México, 2006.
- Soubllette Asmussen, Gastón. En línea:  
<http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis8/presencia%20de%20la%20omsica%20medioeval-gaston%20soubllette.pdf>. Consultado: 15 de mayo de 2020.
- Serra Bargalló, Cecilia, *Un poco de historia del clarinete*. En línea:  
[https://ceciliaserra.com/2018/07/12/un-poco-de-historia-del-clarinete/?blogsub=confirming#blog\\_subscription](https://ceciliaserra.com/2018/07/12/un-poco-de-historia-del-clarinete/?blogsub=confirming#blog_subscription) 4. Consultado: 7 de septiembre de 2020.
- Souriau, E., *La correspondencia de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Taranilla de la Varga, Carlos Javier, *Breve historia del Barroco*, Nowtilus, Madrid, 2018.