

# Liberté, égalité, fraternité... et la clarinette

por Darío Moreno



“Solos, obras de cámara y conciertos han sido escritos para el clarinete por ya casi trescientos años”

Como todas las formas, instrumentos y grupos instrumentales, el clarinete surge, se transforma y se consolida a la par de ideales, circunstancias y acontecimientos, desde luego musicales, pero también sociales que lo enmarcan, conducen o dirigen en diversas direcciones y en múltiples dimensiones, temporales y geográficas. El clarinete tuvo que esperar casi 200 años desde de la aparición en escena de la ópera y de la música moderna para hacerse de un lugar en este escenario. Una vez que lo tuvo, lo conservó y lo engrandeció.

Probablemente, el timbre del instrumento sea su atributo más llamativo: riquísimo en armónicos, pero homogéneo. A diferencia del violín, el clarinete conserva sus mismas cualidades sonoras características, e incluso su potencia dinámica, tanto en el registro grave como en el medio y el agudo, lo cual se debe a su geometría perfectamente cilíndrica. Esto quiere decir que si, por ejemplo, se comparan las notas graves de un violín con las agudas de un violonchelo, tratándose de las mismas, será muy fácil identificar si el sonido en cuestión es grave o agudo (y, claro, si proviene de uno u otro instrumento); cosa que no ocurre con el clarinete y el clarinete bajo, donde, si se tocan las notas más graves del clarinete alto o del soprano, no son tan fácilmente distinguibles de las notas medias o agudas del instrumento más grave de la familia (el clarinete bajo). La homogeneidad de su timbre, pues, dentro de un rango tan amplio como el suyo (de más de cuatro octavas), no es en sí un defecto, como no es tampoco una ventaja o virtud, sino simplemente una característica del instrumento, característica que se presta o no a distintos propósitos, momentos, circunstancias o requerimientos de la música, del público y del compositor.

La familia de los clarinetes es extensa, y va desde el clarinete contrabajo hasta el soprano. Ya que cada uno se distingue por su rango, pero siendo la similitud tímbrica mucho menor a la que existe en la familia de los violines, por ejemplo, todavía hoy, no suele requerirse de más de dos o tres instrumentos de esta familia, y se prefieren, en general, los altos (de los cuales hay distintas variedades, afinaciones y extensiones), por sus timbres particularmente tersos y penetrantes.

Otra circunstancia muy interesante, y que más adelante ayudará a revelar el porqué de la naturaleza homogénea del instrumento y todos los miembros de su familia, es el hecho de que el clarinete no es un instrumento que haya surgido durante el Barroco o antes. En comparación con el piano, el violín, la flauta o el oboe, incluso, el clarinete es un instrumento relativamente joven, y llama la atención poder decir que, así como el violín es un instrumento *inventado* en el Renacimiento, y cuyo nacimiento tiene lugar dentro de los ideales de esta época (v. Pro Ópera marzo-abril 2009, “El Violín: Aristócrata de la Música”; pp. 56 y 57), el clarinete surge, sí, a partir de un antecesor barroco, pero sin seguir su senda, y cobra importancia en el grupo orquestal, y como solista, precisamente en los albores de la Ilustración.

## El patito feo del barroco

El salmoé (*chalumeau* en francés) es el instrumento de caña más antiguo que se conoce, y su nombre, de hecho —del latín *calamos*, a su vez proveniente del griego *καλάμιος* (*kalamos*)—, significa, sencillamente, “caña”. Este instrumento, medianamente popular durante los siglos XVI y XVII, fue utilizado y conocido como un instrumento exótico, ocasional y casi temático; asociado con motivos fúnebres, principalmente, y constantemente emparejado con voces solistas (el timbre del salmoé es —a diferencia del de su desarrollado sucesor, el clarinete— discreto, vocal y menos dúctil), fue utilizado en el oratorio y en otros tipos de música sacra, o por lo menos de iglesia, pocas veces, pero su presencia fue constante a lo largo de casi cien años. Como ya se ha señalado, el ideal sonoro del barroco sustenta su riqueza en la variedad, en lo diferente, en lo heterogéneo: el contraste. El sistema de caña del salmoé y su breve escala lo hacen un instrumento de sonoridad limitada, además de que su timbre es, como el del clarinete, homogéneo y monocromo; en el *imaginarium* sonoro del siglo XVIII esto era algo muy poco aprovechable, e incluso no deseado. Es por eso que su uso estaba restringido a circunstancias muy específicas, ocasionales, casi esporádicas (aunque, no por ello, menos importantes: los solos para este instrumento, dentro de piezas sacras, suelen ser especialmente hermosos).

## Consolidación

Aunque desarrollado en la primera década del siglo XVIII, el instrumento tardó casi cincuenta años en adoptar una forma y una función definitivas dentro de la música, los grupos instrumentales y las formas y estilos de la época. No debe ser difícil ahora advertir el porqué de esta circunstancia, y cuál es la naturaleza de la relación del instrumento con la Ilustración y su contexto.

Pues sí, durante el barroco, fue un instrumento rechazado, poco utilizado y visto con desconfianza, en el Siglo de las Luces gozó de las circunstancias musicales (¡y sociales!) propicias para florecer, imponerse y sobresalir en una música donde los ideales de su sociedad miraban con esperanza y convicción a todos los hombres como iguales (como las notas del instrumento): fueran nobles (notas graves), burgueses (notas medias) o pobres (notas agudas); cuyos derechos y voces (como el timbre del instrumento) se escucharan con la misma intensidad, y con la misma claridad. Allí donde se celebraba, pues, la igualdad y la fraternidad entre los hombres, se recibió, también de muy buen grado, a un instrumento que, a diferencia de otros alientos, fascinaba por su homogeneidad y su timbre franco y novedoso, un timbre que nada tenía que ver con los refinados y exigentes sonidos del barroco aristocrático y elitista de la época anterior, la de los instrumentos nobles.

Su timbre, que aunque no era noble era hermoso, fue además dotado, mediante un complejo sistema de llaves, de una sonoridad bastante más potente que la del oboe (cuyo rango, además, supera por mucho), por ejemplo, por no mencionar a la flauta.

La música fue siendo cada vez más específica: el bajo continuo (acompañamiento de carácter inventivo que se tocaba libremente con cualquier instrumento grave que se quisiera) desapareció por completo; los oboes (que generalmente doblaban las partes de los violines, lo mismo que los fagotes con el chelo se emanciparon hacia la segunda mitad del siglo XVIII también, conformando secciones únicamente de alientos; y, en general, empezaron a buscarse recursos expresivos en el color (los primeros grandes orquestadores, como se maneja el término actualmente, no surgen sino hasta el final del barroco), en las combinaciones instrumentales no exploradas y en la distribución de la melodía, más que en el discurso, en el texto y en la forma (como se hizo hasta entonces). El clarinete —no por nada siendo su nombre en francés (*clarinette*) diminutivo de *clarin* (trompeta, en español)— ayudó también a reforzar el volumen del nuevo grupo instrumental, cosa indispensable para satisfacer las necesidades meramente sonoras de los nuevos espacios, y de los nuevos públicos (cada vez más numerosos ambos, circunstancia igualmente enmarcada en el ideal del derecho común del hombre: recordemos que en el barroco la música era un privilegio, a tal grado que los músicos eran considerados parte de la servidumbre, aunque fuera la parte mejor pagada; hacia el siglo XIX, la creación de conservatorios, teatros, salas de concierto y casas de ópera abrieron al público popularizaron la música tan drásticamente que el debate sobre si fue ésta la causa de la “decadencia creativa” de nuestros días es tan intenso como complejo).

Así, fue en la mítica orquesta de Mannheim, ¿dónde si no? (v. Pro Ópera mayo-junio 2009, ORQUESTA: “Ensayo de orquesta”; pp. 54- 58), donde Carl Stamitz experimentó, exitosamente, con la inclusión del clarinete, de hecho una pareja de ellos, en la orquesta clásica. (Mientras que, en el barroco, su peculiar antecesor se usaba poco y sólo en ocasiones especiales, fue la holganza económica también un factor que favoreció, en la próspera corte germana, la adquisición de instrumentos y la contratación de instrumentistas, constructores y maestros para clarinete.) No fue solamente con decenas y decenas de sinfonías que Stamitz definió al grupo orquestal — desde luego, la efectividad de la idea fue condicional — que Haydn y Mozart conocerían, y con el cual llegarían a la cúspide de la sinfonía clásica (es común el error de asumir que fue Haydn quien “inventó” la sinfonía, cuando fue más bien un “perfeccionador”, y lo mismo ocurre con el cuarteto), dando lugar, incluso, a la enorme tradición que Beethoven, Schubert, Brahms e incluso Bruckner contemplarían prácticamente inamovible en su estructura, y de cuya arquitectura se servirían para escribir, también ellos, auténticas obras maestras.

Stamitz, pues, fue también uno de los primeros compositores, si no el primero, en asignarle un papel solista, y concertante, al instrumento que nos ocupa: sus conciertos para clarinete (de los que se conservan sólo diez, aunque es de suponer que existieran muchos más) están considerados por los especialistas como los antecesores directos del de Mozart (incluso si el concierto de Mozart no es, siquiera, para clarinete).

## Mozart y el clarinete

El concierto para clarinete que se toca actualmente es un arreglo, de mano del propio Mozart, de un concierto mucho menos conocido (pero bastante similar) para *cornu di basseto*, también de Mozart, claro.

Este instrumento, inventado en 1770, removió el interés de Mozart, interés probablemente despertado por su amigo clarinetista Anton Stadler (masón, al igual que él), desde 1781 y hasta el final de sus días. Stadler, por cierto y cómo no, fue destinatario del concierto en cuestión, pero también de los característicos solos en *Die Entführung aus dem Serail* y *La clemenza di Tito*.

Cabe detenerse aquí a señalar un paralelismo sumamente llamativo entre Mozart, Bach y Monteverdi —los tres grandes oradores, retóricos, musicales de la época prerrevolucionaria, a



Clarinetes y cornos *di basseto*



Una familia de clarinetes: en La bémol, Mi bémol y Si bémol

decir del mismo Nikolaus Harnoncourt —, pues se está hablando de genios indiscutibles de la música: los tres eran tremendamente entusiastas en cuanto instrumentos novedosos, distintos y originales, como si una inquieta y aventurera curiosidad los distinguiera e identificara como, precisamente, genios. Monteverdi, con la inclusión definitiva de los violines en la orquesta (¿cómo habría sonado la idea de acompañar unas *Vísperas* o un *Magnificat* con “esos instrumentos chillones de las tabernas y los mercados”!), dio el primer gran paso para el establecimiento de la “materia prima” que, hasta nuestros días, se conserva increíblemente intacta en la orquesta; Bach, que era, además de un genio orquestador y colorista, un apasionado de los grandes órganos (a tal grado que se le buscaba, muchas veces, más como técnico de órganos que como organista), clavecines y otros teclados de su época (poco se sabe que Bach probó, reprobó y, finalmente, aprobó los primeros pianos de Silbermann; además, poseía un híbrido rarísimo entre clavecín y laúd, llamado *clavilaúd*, *clavicordios* y *clavecines* varios), no legó reformas sustanciales a los géneros y dotaciones de su época (igual que Mozart), pero explotó las que aprendió hasta el límite de lo genial, de lo acabado y de lo completo (tal y como hizo Mozart, en especial con sus óperas ¿no es cierto?).

El *clarinet* *di bassetto*, aunque prácticamente idéntico en el registro medio al clarinete común, se parece más a un clarinete bajo, por su registro, pero cuenta con un pabellón que termina en forma de cono y que provee al instrumento de una proyección muy especial (esta característica, se ha observado, pudo haber influido en mejoras subsiguientes al clarinete mismo); carece de agudos, pero los compensa con ricos graves, de los cuales hay algunos imposibles de tocar con el clarinete; por esta razón, y probablemente habiendo visto al concierto para *clarinet* *di bassetto* como su broma local, Stadler (que era riquísimo y podía comprar las novedades tecnológicas más exclusivas de su tiempo) y Mozart convinieron en publicar una versión para clarinete (instrumento, ya para entonces, mucho más común y usual) sin las notas más graves, pero que evidencia, a la luz de la experimentación moderna, cuán cómodos y naturales resultan los saltos y los fraseos en la versión original del concierto, con el instrumento para el que fue originalmente escrito.

Curiosamente, mientras que en sus conciertos para piano, escritos para sí mismo, escribía las cadenzas a su medida, el de clarinete no tiene escrita ninguna, ya que, muy probablemente, Mozart confiaba en el talento de su admirado amigo (no puede dejar de señalarse que fue el mismo Stadler quien inició a Mozart en la logia masónica).

## Repertorio

Dentro del repertorio mozartiano, está también la *Sinfonía concertante* para alientos (o *Gran Partita*, que es para trece instrumentos de aliento, de los cuales dos son *clarinetes di bassetto* y dos son clarinetes), la solemne *Maurerische Trauermusik* (Música fúnebre Masónica), el célebre quinteto, y el mismo *Requiem*, además de los solos de las óperas que ya mencionamos (llama la atención el símil: pues, mientras que, en la tradición barroca, Vivaldi, Conti y Fux asignaran importantes solos al salmoé en obras sacras; Mozart, en los solos de sus óperas y en los del *Requiem*, lo asocia, curiosamente, a lo sobrenatural).

Existen también tres conciertos más, cuyos autores se conectan con Mozart sorprendentemente, dedicados también a Stadler. Uno es el concierto de Franz Xaver Süssmayr (que fue quien completó el *Requiem* de Mozart en la forma en que es mayormente conocido en la actualidad, y que fue además su pupilo). El otro fue escrito por Joseph Leopold Eybler (es poco sabido, de hecho, que Constanze le pidió a Eybler que fuera él quien terminara la célebre misa de su difunto esposo, pero, al parecer, el compositor se pensaba indigno de asumir esa tarea, y jamás lo hizo... no obstante, sufrió un infarto dirigiendo la obra ¡en 1833! Que una obra de hacía casi cincuenta años se interpretara en pleno siglo XIX debió haber sido un acontecimiento de una rareza enorme, pero esto habla del enorme respeto que tenía Eybler por Mozart). La otra obra es un concierto en Sol mayor de Carl Stamitz, quien conoció el instrumento cuando recién había sido creado.

Dentro del grupo orquestal, y gracias al constante y reiterativo trabajo de Stamitz y Haydn, principalmente, el clarinete permaneció, y permanece, como uno de los colores más especiales y llamativos de la sección de las maderas; célebres son los solos asignados al instrumento, siempre explotando sus excepcionales cualidades tímbricas: de Prokófiev, por ejemplo, el de el Gato en *Pedro y el Lobo*; o de Gershwin, en varias de sus más *americanas* obras. Como solista, el instrumento tiene un lugar también: su extenso rango, su sonido potente, la claridad de su timbre y su agilidad lo convirtieron pronto en un instrumento solista por excelencia, no al nivel del violín, pero sí al de la flauta y probablemente sobre el de ella, y sobre el del oboe, también, si se habla sólo de maderas.

Solos, obras de cámara y conciertos han sido escritos para el instrumento por ya casi trescientos años. Algunos de los compositores que han dedicado obras al clarinete son: Debussy, von Weber, Brahms, Schumann, Stravinsky, Berio, Copland, Hindemith, Bernstein, Lutoslawski, Berg y Mercadente.

Desde luego, la presencia del clarinete en la música contemporánea y del siglo XX está estrechamente emparentada con la incursión del instrumento en otros géneros, siendo el jazz el que mayor impacto social tiene, no obstante ser, hoy, un instrumento no sólo presente sino incluso característico de géneros tan disímiles como la música gitana, el blues, el klezmer (música judía), la música de banda tanto americana, como europea y mexicana, o el danzón. ●