

## La escuela alemana y la escuela francesa del clarinete desde una perspectiva organológica y sonora

M. P. Picó Martínez<sup>1</sup>, J. F. Ortega Castejón<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Estudiante de doctorado de la UMU, Facultad de Educación, Departamento de Música, mariapilar.pico@um.es

<sup>2</sup> Profesor Titular de la Universidad de Murcia, Área de Música, Facultad de Educación, jfortega@um.es

**Introducción.** El análisis de la interpretación musical es un tema apasionante y, a la vez, escurridizo y no ajeno a la controversia. A nosotros nos interesa un campo muy concreto, el de la interpretación del clarinete. Además de cuestiones directamente relacionadas con la praxis interpretativa, intervienen también en él otras de índole organológico, estando ambas a su vez ligadas al concepto de escuela. Dos son las escuelas de referencia en la interpretación del clarinete, la francesa y la alemana, entre las que existen a priori ciertas diferencias de sonido y estilísticas. Determinar qué interpretación es más interesante o acertada es una cuestión muy subjetiva que, en última instancia, podría reducirse a una simple cuestión de gustos. En efecto, no hay paradigma alguno que determine qué versión es más bella o qué enfoque puede resultar más o menos adecuado, dejando al margen naturalmente orientaciones de tipo musicológico relativas a la praxis interpretativa de una época concreta. En cualquier caso, las diferencias entre escuelas existen, y conviene al oyente, sobre todo a un oyente especializado, tenerlas en cuenta y aprender a reconocerlas

**Objetivos.** Los objetivos que nos proponemos en nuestro trabajo son esencialmente dos. En primer lugar, determinar en qué medida las diferencias de sonoridad entre los clarinetistas de la escuela alemana y francesa, fácilmente apreciables a oídos preparados, lo son para cualquier oyente. En segundo lugar, tratar de fundamentar desde un punto de vista organológico las razones de tales diferencias. Por otra parte, pretendemos también descubrir la posible relación que pudiera darse entre las características organológicas del clarinete alemán frente al clarinete francés y cómo éstas influyen en la praxis interpretativa.

**Desarrollo de la investigación.** Para poder lograr estos objetivos, hemos planteado una investigación en dos fases. Por una parte, hemos elaborado una sencilla prueba de discriminación auditiva que se pasará a un amplio grupo de sujetos. Con ella pretendemos medir en qué grado los oyentes son capaces de diferenciar el sonido de ambas escuelas. Para su diseño hemos partido de un corpus compuesto por extractos de grabaciones de clarinetistas franceses y alemanes. El cuestionario comprende tres secciones: la primera, introductoria, incluye tres preguntas de carácter individual a fin de conocer la formación previa y el grado de cualificación del sujeto dentro del ámbito musical; las dos siguientes se centran en la escucha y discriminación musical. Los ejemplos auditivos utilizados se organizan en dos bloques. El primero comprende seis extractos que se presentan por pares enfrentados (identificación por comparación, ver tabla 1: sección comparativa) en los que se escuchará una misma obra versionada por clarinetistas de una y otra escuela, teniendo que determinar el sujeto a qué escuela pertenece el intérprete. El segundo abarca nueve cortes de audios sueltos: ahora, sin posibilidad de comparación (identificación individual, ver tabla 2: sección aislada) los sujetos tendrán que determinar a

qué escuela pertenece cada intérprete. Las tablas 1 y 2 muestran los intérpretes y obras escogidos para cada sección.

Sección Comparativa			
	Intérpretes comparados		Obra
1.	Leopold Wlach	Jacques Lancelot	Brahms, J. <i>Quinteto para clarinete y cuerda, en Si menor, Op.115.</i> "III Andantino-Presto non assal, ma con sentimento".
2.	Karl Leister	Paul Meyer	Spohr, L. <i>Concierto para clarinete y orquesta, en Fa menor, nº3, WoO.19.</i> "I Allegro moderato."
3.	Louis Cahuzac	Sabine Meyer	Mozart, W.A. <i>Quinteto para clarinete y cuerda, en La Mayor, K.581.</i> "II Larghetto."
4.	Gaston Hamelin	Wenzel Fuchs	Debussy, C. <i>Première Rhapsodie para clarinete y orquesta.</i>
5.	Karl Leister	Ulysse Delecluse	Brahms, J. <i>Quinteto para clarinete y cuerda, en Si menor, Op.115.</i> "I Allegro"
6.	Philippe Cuper	Sabine Meyer	Stamitz, J. <i>Concierto para clarinete y orquesta en Sib</i> "III Poco presto".

Tabla 1. Intérpretes y obras elegidos para la sección primera

Sección Aislada		
	Intérprete	Obra
1.	Philippe Cuper	Cahuzac, L. <i>Variations sur un air du pays d'Oc, para clarinete y piano.</i> "Solo".
2.	Philipp Dreisbach	Spohr, L. <i>Concierto para Clarinete en Mib mayor, Op.57.</i> "II Adagio".
3.	Auguste Périer	Marty, G. <i>Première Fantaisie.</i>
4.	Guy Deplus	Stravinsky, I. <i>3 Piezas para clarinete solo.</i> "III Pieza".
5.	Jost Michaels	Brahms, J. <i>Sonata para clarinete y piano, en Fa menor, nº1, Op.120.</i> "III Allegretto grazioso".
6.	André Boutard	Poulenc, F. <i>Sonata para clarinete y piano.</i> "III Allegro con fuoco".
7.	Dieter Klöcker	Pleyel, I.J. <i>Concierto para clarinete y orquesta, en Sib Mayor, nº1.</i> "II Adagio".
8.	Wenzel Fuchs	Weber, C.M. <i>Concierto para clarinete y orquesta, en Mib Mayor, nº2, Op.74.</i> "III Alla Polacca".
9.	Guy Dangain	Weber, C.M. <i>Quinteto para clarinete y cuerda, en Sib Mayor, Op.34.</i> "I Allegro".

Tabla 2. Intérpretes y obras elegidos para la sección segunda

La segunda fase de nuestra investigación pretende dar respuesta al segundo objetivo planteado. Para ello hemos llevado a cabo un exhaustivo estudio de fuentes bibliográficas y documentales con el fin de conocer en profundidad las características que a nivel organológico presenta el clarinete alemán frente al clarinete francés, prestando atención no sólo a sus peculiaridades constructivas internas sino también al tipo de boquilla, caña y abrazadera que habitualmente utilizan uno y otro. Creemos, además, que los elementos constructivos influyen no sólo en la calidad del sonido sino también en la concepción sonora e interpretativa de cada una de estas escuelas.

**Resultados.** En la prueba han participado un total de 48 sujetos, casi todos con alguna relación con la música: 40 son estudiantes de música -17 clarinetistas y 23 de otros instrumentos-, 5 son profesores de música, 2 se confiesan oyentes habituales de música culta y 1, pese a no mantener ya contacto directo con su estudio, si explicita haber tenido formación musical y tocado un instrumento durante años. Estamos hablando por tanto de un grupo de individuos, a priori, con un oído bastante educado y con capacidades de poder discernir cualidades dentro de una audición musical. Analizados los resultados del test auditivo a nivel global, comprobamos que una amplia mayoría de sujetos, en torno al 67%, han sido capaces de percibir diferencias de sonido entre una y otra escuela frente a un 33% que no lo han sido. Aunque dentro de este resultado habría que mencionar que en el caso de los profesores y alumnos de cursos más avanzados este porcentaje se eleva al

73,3%, casi seis puntos más por encima del cómputo general. Esto desvela una mayor sensibilidad a la apreciación de estas diferencias en sujetos con cualificación musical que en aquellos sin ningún tipo de formación en este terreno, pero esto, sin duda, es algo en lo que se seguirá profundizando más adelante tratando de testar la prueba sobre un grupo de individuos más variado. Entrando en un nivel de mayor concreción, nos parece significativo que algunos de los extractos dieran como resultado un elevado porcentaje de aciertos, como sucede por ejemplo en el caso de Guy Deplus (97,36%), Philipp Dreisbach (92,10%), Jost Michael (86,84%) o Andre Boutard (84,21%) en la sección de identificación individual, o con el de Louis Cahuzac vs. Sabine Meyer (84,21%) en la de identificación por comparación; y en cambio en otros, por ejemplo en el caso de Auguste Périer (18,42%) o en el de Wenzel Fuchs (31,57%), ambos incluidos en el bloque de identificación individual, el porcentaje de aciertos fuera realmente bajo. La razón de estas marcadas desviaciones podría deberse a dos causas: en primer lugar, por el componente individual y personal que de manera inherente está presente en la interpretación; en segundo lugar, por la posible evolución en los enfoques interpretativos que ambas escuelas han podido experimentar con el paso de los años. Porque, pese a que los datos generales constatan que las diferencias a nivel sonoro fueron bastante palpables para los oyentes, la audición individual de los extractos también dejó patente que conforme las audiciones eran más recientes, las diferencias de sonido e interpretativas resultaban menos evidentes. El segundo y sexto extracto de la sección de identificación por comparación de Karl Leister vs. Paul Meyer o la de Philippe Cuper vs. Sabine Meyer, con unos porcentajes bastante parejos, son un ejemplo de esta reflexión y de esta posible evolución en las concepciones de estas escuelas hacia una visión más global, menos dependiente del concepto de escuela, de la interpretación clarinetística (ver tablas 3 y 4).

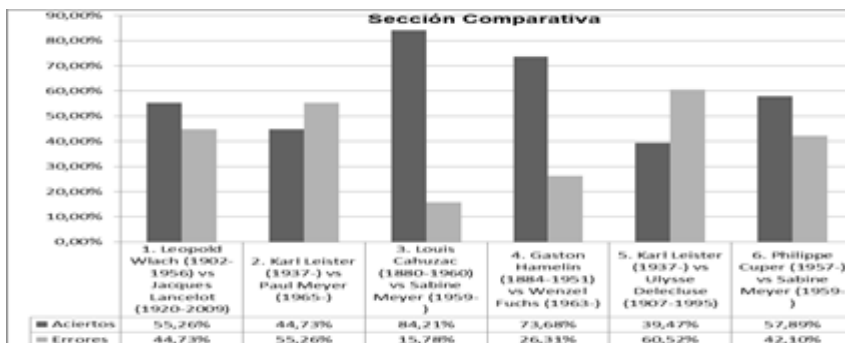


Tabla 3. Porcentaje de aciertos y errores en la identificación por comparación

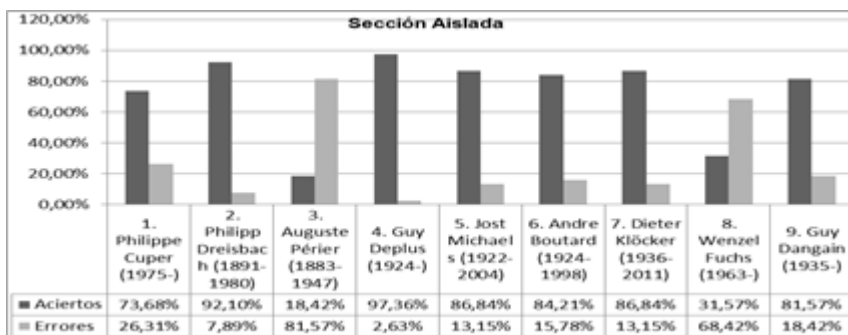


Tabla 4. Porcentaje de aciertos y errores en la identificación individual

Por otro lado, el análisis a nivel organológico nos ha permitido vislumbrar dónde radican en buena parte las diferencias de sonido entre la escuela alemana y la escuela francesa de clarinete. Unas diferencias que, en el caso de la escuela alemana, nos llevan a hablar de una sonoridad “oscura” en tanto que, en el de la francesa, de una sonoridad “brillante”.

En comparación al francés, el clarinete alemán (ver imagen 2, a la izquierda) es un instrumento con un mecanismo más sofisticado, que cuenta con 22 llaves, 6 anillos y 4 rodillos corredizos. La forma de su tubo es cilíndrica, con un taladro amplio, de unos 15 mm aproximadamente, y unos agujeros tonales más pequeños que los del modelo francés. De ahí que su frecuencia de corte sea más baja, sobre los 1500Hz, (Pastor García, 2010: 113) y por tanto que su timbre tienda a ser de una naturaleza más oscura y cálida, (Brymer, 1976: 152). Por su parte, el clarinete francés (ver imagen 1, a la derecha) es un instrumento con un sistema más sencillo, formado básicamente por 17 llaves y 6 anillos. Posee una forma interna de tubo cónica, de menor diámetro, unos 14 mm, y unos orificios tonales más grandes. Su frecuencia de corte es más alta, en torno a los 1700Hz y, por tanto, la producción de su sonido es de una calidad más brillante y timbrada, (Hoeprich, 2008: 5).

La boquilla del clarinete alemán es un modelo de tabla bastante estrecha, alargada y sin apenas curvatura en la punta, con un diseño de paredes ligeramente verticales, un hueco de ventana más pequeño, una cámara interna de menor concavidad y curvatura, y un trapecio de tamaño ligeramente mayor. El modelo francés emplea una boquilla de tabla más corta, ancha y con una abertura mucho mayor en el extremo superior, unas paredes interiores de forma más angulosas, un hueco de ventana más amplio, una cámara de configuración más cóncava y un diámetro de trapecio levemente inferior.

La boquilla alemana utiliza una caña de gran resistencia y dureza, lo que incide en que su sonido tienda a ser de rango más velado y compacto. El tipo de lengüeta que utiliza la escuela alemana es más dura, pesada, y de tabla más larga que la del clarinete francés. Se trata de un modelo de corte más extenso, de alrededor de unos 68 mm, con mayor espesor en la punta -en torno a los 0.11mm de grosor- y una longitud de talón superior, de aproximadamente unos 3.25mm. A esto hay que añadir que su forma no es exactamente rectangular ya que en la punta mide unos 13 mm de ancho, mientras que en la parte inferior ronda los 11mm. En el caso del modelo francés, al ser un prototipo más abierto requiere una caña más suave para hacerla vibrar, favoreciendo con ello un matiz sonoro más luminoso, (Pastor García, 2010: 130). La lengüeta que emplean los franceses tiene una longitud de tabla más corta, sobre los 64 mm, un espesor en su punta mucho menor, de aproximadamente unos 0.09 mm, un largo de talón bastante más corto, de cerca de 2.8 mm, y una forma estructural casi completamente rectangular.

Los clarinetistas alemanes utilizan como abrazadera el tradicional cordón que se envuelve y ata alrededor de la boquilla o, más recientemente, una abrazadera de cuero. Tanto el cuero como el cordón son materiales bastante elásticos, que combinan a la perfección rigidez y flexibilidad; es decir, proporcionan una perfecta vibración de la lengüeta sin tener que ejercer una presión excesiva sobre ésta, lo que provoca que la respuesta sonora sea más suave y envolvente. Por su parte, el modelo francés emplea una abrazadera

compuesta por una doble banda de metal y dos tornillos. Su diseño permite que la caña se sujete con mayor rapidez y firmeza a la boquilla y, a la vez, que la vibración de ésta sea más intensa. En definitiva, provoca que la respuesta de emisión sea más fácil y ágil, y que el sonido sea de un color más brillante y claro.



Imagen 1. Comparativa de los clarinetes alemán (izquierda) y francés (derecha) y sus componentes

**Conclusiones.** Llegados a este punto, estamos en condiciones de afirmar que, en la interpretación del clarinete, puede hablarse de la existencia de un sonido alemán frente a un sonido francés, en buena medida explicable por las diferencias constructivas del instrumento asociado a una y otra escuela. En el caso de los alemanes, los materiales y peculiaridades constructivas del instrumento propician una sonoridad más “oscura”, habitualmente asociada a esta escuela, en tanto que el sonido característico del clarinete francés es, a priori, más “brillante”. Sin embargo, también hemos constatado que tales diferencias no siempre son fácilmente apreciables para el oyente, pues no hay que olvidar la importancia del intérprete, en definitiva, del factor humano y personal en la praxis interpretativa. De hecho, si en las primeras grabaciones las diferencias entre escuelas son bastante ostensibles, con el paso de los años se han ido atenuando. El mundo más global que vivimos, las múltiples influencias que puede recibir un intérprete a lo largo de su formación y evolución como músico podrían estar detrás de este hecho.

### Referencias

- Brymer, Jack. (1976) *Clarinet: Yehudi Menuhim Music Guides*. Londres: Kahn & Averill.
- Hoeprich, Eric. (2008). *The Clarinet*. New Haven and London: Yale University Press.
- Lawson, Colin. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. The United Kingdom, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pastor García, Vicente. (2010). *El clarinete: acústica, historia y práctica*. Valencia: Rivera Editores.
- Pino, David. (1998). *The clarinet and clarinet playing*. Nueva York, Mineola: Dover Publications, Inc.
- Rice, Albert R. (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press.
- Weston, Pamela. (1971). *Clarinet Virtuosi of the Past*. Londres: Robert Hale & Company.