

LA SONORIDAD DEL CLARINETE. UNA BÚSQUEDA PERSONAL

THE SOUND OF THE CLARINET. A PERSONAL SEARCH

Manuel Jódar Siles

Conservatorio Superior de Música *Manuel Castillo* de Sevilla

RESUMEN

En la trayectoria de cualquier intérprete, hay un proceso de madurez en el cual se van desarrollando aspectos técnicos, expresivos y personales que nos conforman como músico. Uno de los más importantes es la sonoridad; las características de nuestro sonido es nuestra carta de presentación y es el ladrillo con el que construimos nuestro edificio interpretativo; de su calidad y de su firmeza va a depender en buena parte la belleza del resultado. La evolución en la comprensión de la idea musical (armonía, frases, estructuras) y su traducción expresiva lleva indefectiblemente a la evolución de una sonoridad con más posibilidades y que dé salida a esas ideas. En sentido recíproco, una sonoridad rica y con matices puede facilitar las intenciones de la partitura, además de fomentar nuestra parte creativa. Haciendo un paralelismo y remitiéndonos a la voz humana, poseer una buena voz hace posible muchos matices interpretativos, y en sentido inverso, conocer dichos matices nos guía para buscar y encontrar las posibilidades de nuestra voz. De esta segunda parte de la reciprocidad, es de la que va a tratar esta reflexión, de cómo la escucha consciente de determinados parámetros, el replanteamiento de otros y la observación e identificación de las características de aquello que consideramos emotivo van conformando una evolución y esculpiendo la voz/sonido a cada uno de nosotros. Si lo aplicamos al instrumento, en este caso al clarinete, estaremos en el camino de encontrar nuestra sonoridad, sin duda una parte fundamental de la identidad interpretativa.

Palabras clave: sonido clarinete; identidad interpretativa; parámetros sonoros; sonoridad efectiva

ABSTRACT

In career path of any performer, there is a process of maturity in which technical, expressive, even personal aspects are developed that make us a musician. One of the most

important is the sonority; the characteristics of our sound is our presentation letter and the brick with which we build our performing building; The beauty of the result will depend to a large extent on its quality and firmness. The evolution in the understanding of the musical idea (harmony, sentences, structures) and its expressive translation inevitably leads to the evolution of the sonority, with more possibilities and that gives way to those ideas. In a reciprocal sense, a rich and nuanced sound can make us aware of the intentions of the score, in addition to promoting our creative part. Making a parallel and referring to the human voice, having a good voice makes possible many interpretative nuances, and in the opposite direction, knowing these nuances guides us to search and find our own voice. It is the second part of this reciprocity that this reflection is going to deal with, of how the conscious listening of certain parameters, the rethinking of others and the observation and identification of the characteristics of what we consider emotional are shaping an evolution and sculpting our own voice. If we apply it to the instrument, in this case the clarinet, we will be on the way to finding our sonority, which is undoubtedly a fundamental part of the musical identity.

Keywords: clarinet sound; performance identity; acoustic parameters; effective sound.

INTRODUCCIÓN

Al salir de un concierto, escuchar una grabación, cuando como profesores tenemos que juzgar la interpretación de un alumno, de un colega o la propia en un concierto, aparece una constante en los comentarios y valoraciones de los mismos, y atiende muy a menudo a la calidad del sonido: ¡Qué sonido tan bonito! o... ese timbre no me convence o...prefiero la sonoridad de X..., desde un timbal a un arpa, un oboe o una viola, siempre hay una parte esencial del juicio y del disfrute del concierto que pasa por la valoración de las sonoridad del que interpreta.

¿Qué hace que nos guste, nos seduzca, nos deje indiferente o nos desagrade un sonido en un instrumento? Obviamente hay elementos objetivos que nos predisponen a ello y que tienen que ver con la afinación y el equilibrio del timbre, estos tienen un tratamiento técnico en tanto que todos aceptamos esos parámetros y los consideramos como medibles y deseables; lo que en términos acústicos sería la precisión de las alturas y el equilibrio de sus armónicos. Es mi intención principal reflexionar sobre esos componentes que integran las sonoridades, sobre todo de aquellos que nos hacen interesante una interpretación, además de ofrecer *mi manera* de alcanzar su control.

Quizá los argumentos que se proponen aquí para el clarinete, no estén muy lejos de los que se puedan aplicar en otros instrumentos, incluso de la voz humana, de la que siempre es referente cualquier instrumento. Es el clarinete un instrumento que por su historia, versatilidad y funcionalidad en diferentes estilos ha recorrido una larga evolución en sus sonoridades y que ya maravilló a tan elevadas sensibilidades como Mozart y Brahms, siendo no obstante, un instrumento diferente al que conocemos hoy. Eso sí, tocados por determinados intérpretes -Stadler y Mühlfeld¹respectivamente-, que curiosamente poseían sonoridades muy peculiares.

No es intención de este artículo hacer un estudio musicológico de cómo han sido las sonoridades del clarinete a través de su historia, aunque existe suficiente documentación e instrumentos originales de la época para intentar reconstruirlas y una extensa bibliografía relativa a la historia del clarinete, que harían posible un estudio interesante. El objetivo más bien lo constituye una investigación introspectiva, que a su vez deriva en una investigación metodológica en pos de la búsqueda de nuestro ideal sonoro, partiendo de la experiencia acumulada como oyente, docente e intérprete y planteado como algo personal, pero que

¹Anton .Stadler (1753-1812) fue un gran clarinetista e intérprete de Corno di bassetto , gran amigo de Mozart y destinatario del Quinteto K581 como de el Concierto K622.

Richard Mühlfeld (1856-1907) clarinetista alemán al que dedicó Brahms su obra camerística para clarinete Op. 114, Op 115 y Op. 120.

aspira a ser transferible a otras personas. Ese ideal se ha ido formando en nuestro deseo por reflexión, estudio y comparación constante de resultados técnicos y emotivos conformando esa utopía sonora y expresiva.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

No es este, para nada el primer paso dado en realizar una reflexión en la relación que se establece entre la sonoridad, la interpretación y la capacidad de afectación emotiva que acontece en las interpretaciones. El saber qué elementos producen o conducen a esa movilización emocional ya ha sido tratado por John Rink (Rink, 2006) o Gerhard Mantel (Mantel, 2007); ambos reflexionan sobre los parámetros del sonido y en la manera que el músico adquiere su marchamo personal como comunicador de emociones a través de esos parámetros, para conseguir una interpretación que conmueva y sea significativa. Es éste por tanto, un acercamiento a ese camino, pero especificando la herramienta/instrumento que utilizamos para ello, el clarinete.

El clarinete tiene afortunadamente una literatura creciente en lo que se refiere a su evolución histórica, acústica, de grandes intérpretes y estudio de sus grandes obras representativas; esta aportación personal particulariza en el clarinete esa faceta que anteriormente hemos recogido de la efectividad de la interpretación y los parámetros que la integran.

FASES TEMPORALES DE LA BÚSQUEDA

El primer interrogante que se nos plantea como intérpretes y profesores es...¿ cuál es el sonido que me gustaría tener y por lo tanto, el que me gustaría enseñar a mis alumnos? Cualquier músico con cierta madurez tiene un ideal sonoro y estaremos contentos o satisfechos en la medida que nos acercamos a él, pero...¿ cuáles son los elementos que nos conducen a ese ideal y qué referencias utilizamos?

En esta búsqueda de la sonoridad se pueden distinguir unas etapas de madurez que se van sucediendo, y que en la medida que se han superan, ese ideal va adquiriendo calidad y originalidad.

Fase 1: "Fan "

Cuando empecé a querer dedicarme a la música, a mis manos llegaron vinilos y cassettes de grandes intérpretes de la época como Karl Leister, Anthony Pay o Walter Boeykens² y lo tuve meridianamente claro: "yo quiero sonar así"; no concebía otra cosa que imitarlos, boquillas, cañas o modelos de clarinete incluidos, con la consiguiente frustración por supuesto, pero ya, con una primera referencia presente, inalcanzable pero presente.

Fase 2: " Seguir la escuela de mi profesor"

Conocer a tus profesores del Grado Superior- a los que ya buscas conscientemente y eliges para que te preparen profesionalmente-, supone un nuevo modelo, si como en mi caso (y por desgracia no siempre ocurre) estos tienen una reputación musical, están en activo y se nos revelan como referentes. En aquel momento, mi juicio era que sonaban extraordinariamente y ahí uno encuentra un sitio real hacia dónde dirigirse, una referencia física que se puede oír en directo, ver y consultar en el día a día.

Esas estrellas polares inasibles se convirtieron en modelos "mortales", grandes músicos a los que podías tener acceso. La consecuencia fue de nuevo un afán imitador que podía tener más probabilidad de éxito; de hecho, llegué a acercarme a algunas de sus virtudes (y defectos) en una suerte de imitación bizarra de aquellos excepcionales músicos. Era un afán basado en la aquiescencia del profesor y un ideal que partía desde fuera hacia dentro,

² Grandes intérpretes del clarinete del S. XX (años 70 y 80)

sin interiorizarse, entre otras razones porque la dinámica de aprendizaje, muy a menudo se basaba mucho en imitar y obedecer, y poco en comprender.

Fase 3: “Tu sonido, para bien o para...mejor”

No es fácil superar el anterior estadio; elaborar tu propia versión, sin tener que recurrir a tu referente, es laborioso y arriesgado, pero también muy excitante. La asistencia a conciertos, cursos con otros profesores, lecturas y docencia a todos los niveles procura la reflexión y el análisis y, hace que se cribe aquello que expresivamente funciona. Asimismo se va formando una sensación de control de lo que pretendes, que produce satisfacción, una satisfacción íntima de hacer las cosas con arreglo a unos criterios propios y coherentes, que han madurado a la luz de la armonía, la estética del estilo, la efectividad acústica, el contraste y la versatilidad. Así podemos decir que el modelo sonoro pierde parte de imitación y empieza a crearse a sí mismo, como un ideal propio trufado de elementos ajenos, pero elaborado desde dentro hacia afuera y siempre con un afán expresivo, que supera al imitativo...tu sonoridad, tu sonido.

PARÁMETROS Y SONORIDADES EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS EN ESPAÑA

Es conveniente que contextualicemos brevemente, qué devenir ha tenido el sonido en la tradición de clarinete de la Escuela española, que procedía de M. Yuste³ y J. Menéndez⁴ y que llegó a nuestra generación a través de figuras como Máximo Muñoz y Vicente Peñarocha (Catedráticos del RR. CC Superior de Madrid y sendos solistas de la ORTVE Y la ONE hasta los años 80) ambos recientemente fallecidos.

Como elementos representativos y todos con sus particularidades, promovían un sonido timbrado, muy cercano al modelo francés y con la especificidad de que en España la totalidad de intérpretes de clarinete hasta los años 80 tenían un origen bandístico, con todo lo bueno y lo menos bueno que ello conlleva en lo que a sonoridad se refiere; incluso algunos como el citado Máximo Muñoz, aún forraba en ambos labios, a la manera de los oboes, algo que ahora nos parece impensable pero que ocurría solo hace 40 o 50 años.

En los años 80 y 90 del siglo pasado surgió una generación más joven pero descendiente de esa tradición, que reaccionó a esto buscando un sonido más oscuro y más cercano al modelo alemán, en el que los materiales utilizados eran cañas más duras y boquillas más cerradas consiguiendo un sonido más duro y rocoso, pero con más cuerpo; esta tendencia se extendió e incluso hoy, mantiene sus seguidores.

Otra generación, quizá algo posterior y que tuvo como trampolín la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España) tuvo la oportunidad de estudiar en Europa y fruto de ello, aportaron nuevas e interesantes ideas a nuestro todavía aislado país; se introdujeron parámetros muy interesantes que procedían de la experiencia orquestal y camerística instaurada en Inglaterra o Países Bajos desde hace siglos y que en España, era y seguía siendo precaria: sonidos más delicados, centrados y afinados se empezaron a escuchar en orquestas y cursos, sonidos con un gran referente armónico y de fraseo y con menos componente circense, sonidos, que sin renunciar al virtuosismo, trascendían la habilidad y las digitaciones difíciles y virtuosas como único elemento de valoración en un buen clarinetista. Se puede decir que ninguna de las dos modalidades está exenta de objeciones, pero es en mi opinión esta última, la que aporta un verdadero impulso al concepto de sonoridad que estamos tratando, ya que ofrece un elemento fundamental en el concepto del sonido y es, la flexibilidad y la relación de esas inflexiones con la armonía.

³ Miguel Yuste (1870-1947) compositor, clarinetista y catedrático del Conservatorio de Madrid desde 1910.

⁴ Julián Menéndez (1895-1975) Compositor, arreglista y virtuoso del clarinete, fue solista de la Banda Municipal de Madrid y de la Orquesta Nacional (II República).

Hay que decir que estas corrientes son muy generalizadoras y queremos dejar constancia de que estas tendencias son más cuantitativas que cualitativas, en el sentido de que hubo un seguimiento considerable de las mismas. Algunos maestros y de los más relevantes, no se podrían encajar en ninguna de estas tendencias.

Si a este panorama que en aquel entonces se presentaba, añadimos con posterioridad la incorporación del alumnado a programas de estudio en el extranjero, la generalización de internet y el acceso a todo tipo de referencias sonoras, la disponibilidad de materiales (accesorios, instrumentos y partituras de todas las modalidades y marcas) a través de envíos rápidos y en general, la globalización de la música, nos enfrentamos al gran dilema: ¿qué tipo de sonoridad perseguir con decenas de profesores, centenares de grabaciones en internet, una tradición que ya no es uniforme, mis limitaciones y mis virtudes...?

Podemos decir que una vez realizado un resumen de antecedentes y observando la situación actual, estamos en disposición de hacer una descripción de qué características debería poseer el sonido de un clarinetista clásico.

CARACTERÍSTICAS DE UNA SONORIDAD EFECTIVA

Como hemos dicho anteriormente, hay un componente objetivo que no se puede obviar y que trasciende cualquier opinión. Entre los elementos que considero imprescindibles y que más tarde desarrollaremos están:

- Afinación: además de la "obligación" de acertar con las frecuencias adecuadas, también afecta a la sensación del timbre, los sonidos altos tienden a producir una sensación de tensión y enfado en el sonido, de estridencia general, asimismo los sonidos calados oscurecen y palidecen el sonido.
- Equilibrio del timbre: existen sonidos oscuros, claros y de gama intermedia de gran belleza, pero no se concibe un sonido bello cuando ese timbre es cambiante y anárquico según los registros que ejecutamos, esto es normalmente provocado por carencias técnicas.
- Proyección: la capacidad de llegar al público, acústicamente hablando y que en entornos orquestales o solistas, adquiere una importancia determinante.

En lo que se refiere al componente menos objetivo, pensemos: ¿por qué nos emociona un sonido? Teniendo en cuenta que no sólo es el sonido, sino el conjunto de la interpretación lo que emociona, me gustaría hacer un pequeño preámbulo.

En la última fase de búsqueda que denominábamos "*tu sonido, para bien o para... mejor*", las referencias más útiles que he encontrado para encontrar esa *voz propia*, se hacen para mí más evidentes en grandes intérpretes que no tocan el clarinete, o bien en cantantes; creo que es una manera de no dejarse influir por ciertas afinidades o discrepancias que surgen de una supuesta escuela clarinetística de la que uno procede y que, a veces puede distorsionar el juicio en una interpretación. Esos intérpretes tocan especialmente nuestra sensibilidad y nos abstraen de pensar en las minucias del clarinete (cañas, marcas o escuelas) y centramos en la interpretación en su esencia. Escuchando a Emmanuel Pahud (Flauta), Maksim Vengerov o Christian Ferras (Violín), Grigori Sokolov (Pianista) o Juan Diego Flórez (Cantante) es donde más reveladores me resultan los elementos que a continuación se detallan y que, probablemente sean parte significativa de esa seducción que ciertas sonoridades nos provocan y nos atrapan.

Contraste

En todos los momentos que la música me ha conmovido, el contraste ha sido una presencia permanente. Me refiero al ámbito dinámico y al expresivo. Se observan multitud de sonidos con un timbre interesante, pero son pocos aquellos capaces de abarcar un abanico dinámico amplio que provoque emoción. Son innumerables los conciertos, audiciones y concursos en el que el músico se nos presenta con multitud de virtudes, pero donde la diferencia entre un piano y un fuerte solo se intuye. En ocasiones incluso,

alumnos me cuenta que sonar demasiado fuerte era algo censurable para sus profesores, en una suerte de miniaturismo del sonido. Cuando escucho a Pahud o Vengerov, el espectro dinámico llega a despeinarte en los fuertes o se convierte en un hilo invisible en los pianos.

Flexibilidad- Versatilidad

Atiende a la otra parte del contraste y tiene que ver con la capacidad de ofrecer distintos caracteres y modificaciones de color en función de la expresividad del fragmento. Este aspecto cobra especial interés en la medida que la evolución histórico-estilística requiere cada vez más cambios expresivos en fragmentos musicales más cortos, que incluso pueden durar solo unos compases. Pensemos en la emotividad cambiante del Romanticismo, en la búsqueda de atmósferas del Impresionismo o los efectos repentinos, que rompen constantemente el discurso en muchas corrientes de la Música de Vanguardia del último siglo. Hablando de este otro parámetro, me sobreviene aquella corriente de la que nos hacíamos eco, que con cañas duras y boquillas cerradas, promovía un sonido oscuro-rígido, no era extraño pues que estos músicos fueran muy proclives a repertorios muy circenses, donde la digitación y los tempos rápidos tenían el protagonismo, relegando conscientemente a aquellos más lentos y con más carga expresiva.

Amplitud

Un concepto algo más etéreo, pero que se puede observar en casi todos los instrumentos, y que tiene mucho que ver con la resonancia que seamos capaces de producir en nuestro propio cuerpo; se puede percibir desde la percusión hasta los instrumentos de cuerda o el piano y se utiliza para que el sonido tenga eso que denominamos "cuerpo". Esa amplitud o resonancia podríamos decir que es una manera de que el sonido no resulte contundente, afilado o demasiado fino y llegue al oyente como algo envolvente y no como algo incisivo. No siempre un sonido amplio es interesante, pero todos los sonidos atrayentes tienen ese componente de resonancia y de amplitud. En los instrumentos de viento, y en el clarinete en particular, podemos ubicar físicamente esa sensación de amplitud en la caja torácica, una caja torácica que ha de estar en modo pasivo para poder realizar esa función resonadora que estamos proponiendo. El hecho de disponer o no de este recurso, como alguno de los anteriores, estriba en muchas ocasiones en el planteamiento de su necesidad, es decir en buscarlo, y en encontrar la sensación física que la procura. Una vez que el ejecutante es consciente de su carencia y la pretende subsanar comienza un proceso de desactivación y de implementación de ese espacio resonador que se encuentra en nuestro interior y que hasta este momento, está realizando funciones activas en la ejecución, por lo que se neutraliza la posibilidad de encontrar esa resonancia de la que hablamos; es aquí donde empieza un proceso de "no hacer" y de trasladar el control del aire a un lugar que no anule la resonancia. Es común que cuando se carece de este parámetro se observen pianos sin proyección y fuertes rígidos, demasiado incisivos y contundentes.

Timbre

No hay un timbre o color del sonido que cataloguemos como el ideal o patrón, de hecho ha habido y habrá variedad de timbres que nos parecerán interesantes y bellos, siendo muy diferentes. Nadie niega que Paquito D´Rivera, y Mathias Ottensamer tienen un timbre de una gran belleza, pero completamente distintos. La cuestión que planteo es que si establecieramos una escala de timbres de [velado 1* a timbrado 10*] y tocásemos el Concierto de A. Copland o la Sonata de Bernstein en un 2* de esa escala, o por el contrario interpretásemos el Quinteto op. 115 de Brahms o Las Fantasiestücke op. 73 de Schumann en un 9*, probablemente el resultado estaría fuera de estilo y por lo tanto, sería una interpretación fallida. El repertorio que hoy día afrontamos se ha ampliado como sabemos

y la música popular, el jazz, el klenzmer y las técnicas extendidas se han introducido en nuestras partituras, lo que nos obliga a compaginar las estéticas Clásico-Romántico de siempre con las nuevas sonoridades. El intérprete que decide encasillarse en un timbre, tiene que reflexionar que no le va a resultar fácil desenvolverse en un entorno musical que nos demanda al mismo tiempo Conciertos como el de Artie Shaw (jazz) o el Concierto de Johann Stamitz (Clasicismo), In Freundschaft de K. Stockhausen o Las Sonatas op. 120 de Brahms. Es por esto que la elección de un timbre ya no debería ser algo estático e inamovible, sino más bien algo con cierto margen de adaptabilidad al contexto y al estilo de la obra. El intérprete actual debe ser capaz de obtener un despliegue tímbrico, al modo que hemos hablado de las dinámicas, en el que se sea capaz de afrontar todo el espectro estilístico y de repertorio que el ámbito académico y concertístico nos requiere. En estos términos, si anteriormente hemos hablado de una escala tímbrica virtual del 1 al 10, un intérprete eficiente, debería ser capaz de abarcar un espectro tímbrico y no un número de ese espectro.

Es necesario:

1. Técnica que lo posibilite: saber colocar mediante la respiración, resonancias y la embocadura ese timbre apropiado.
2. Materiales: la elección de los materiales; boquilla, caña, incluso el tipo de clarinete puede determinar tanto el timbre como su capacidad de mover ese timbre. Existen modelos de determinadas marcas muy estáticos, con un timbre muy marcado y complicado de modificar, otros sin embargo ofrecen una flexibilidad que se nos antoja más interesante en el aspecto que estamos tratando.
3. Actitud del intérprete: como en tantos aspectos de la existencia, es muy recomendable que el clarinetista tenga una mentalidad flexible y adaptativa. Es aquel instrumentista que se abre a nuevas sonoridades y repertorios el que adquiere esa capacidad, con lo que nunca mejor dicho, hacemos de la necesidad virtud. No es extraño que el clarinetista sin duda más famoso y, uno de los mejor valorados de la actualidad, sea Martin Fröst, al que muchos consideramos un prodigio por, precisamente ser capaz de ser tan versátil y que su sonido se adapte a muchos repertorios.

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO DE LOS CONCEPTOS

Llega la hora de dejar de teorizar y proponer un planteamiento práctico, un modelo de consecución de los elementos que hemos catalogado necesarios para el logro de una sonoridad propia y eficaz. Huelga decir que existen planteamientos diferentes, pero en la medida de la propia experiencia o los desconozco o personalmente no me han dado el resultado que buscaba.

La afinación

Tiene tres componentes principales que determinarán su eficacia en la interpretación:

A) La sensibilidad auditiva del intérprete

En muchas ocasiones se tiene la idea errónea de que, como un piano, si al instrumento le ponemos el afinador en la nota de referencia y nos da luz verde, el instrumento seguirá afinado; ni siquiera con condiciones de temperatura y humedad estables el clarinete es un instrumento "afinado" y como cualquier instrumento de viento tiene una afinación aproximativa, que también depende de la calidad del instrumento y es, en último término, el intérprete el que corrige esas imperfecciones, por lo tanto el primer paso de la afinación pasa por la consciencia de la desafinación previa y dónde se encuentra la referencia de las alturas que buscamos.

B) Recursos técnicos para el ajuste de la afinación

Recursos externos:

- Alargar o acortar el tubo con la aplicación de barriletes de distinta longitud.
- Alargar el tubo sacando algún elemento, normalmente el barrilete, de la espiga unos milímetros cuando el clarinete está alto, cuando en el transcurso de la interpretación el instrumento se va calentando y por tanto subiendo de afinación
- Utilizar boquillas de afinaciones distintas que se encuentran en el mercado desde 440 Hz a 444 Hz.

Recursos internos:

- Relajación de la embocadura

Desde que tengo conciencia de que la afinación hay que modificarla y reajustarla, el primer consejo que se recibía era: "*afloja la embocadura*" o sea, era interpelado a que dejase que la caña estuviera menos presionada y el sonido resultante tuviera la misma longitud de onda, pero producida por una caña con menos vibraciones y así bajase la afinación de un sonido. Cuando la afinación está alta, el proceso debiera ser el contrario, esto es, subir las vibraciones mediante una ligera presión de la embocadura sin ahogar la caña. Nada que objetar a este recurso, si no fuera porque ese cambio de afinación conlleva un cambio de timbre y de calidad del sonido y lleva consigo un componente de aire y de afectación ostensible del timbre, por lo que este recurso, aunque útil, ofrece unos efectos secundarios que hay que tener presentes.

- Colocación de la lengua

Aquí entra en juego el recurso de la colocación de la lengua, que digamos actúa como compensación de esos efectos adversos. En estos casos la lengua coadyuva y a veces sustituye a la relajación de la embocadura, dirigiendo el aire hacia la caña con mayor o menor incidencia, algo que se consigue adquiriendo mayor o menor curvatura de la lengua dentro de la boca y por lo tanto, logrando más o menos velocidad en el aire que incide en la caña. Digamos que es un asunto algo complejo para recoger en un contexto general como en el que estamos, por eso, baste el apunte como algo que necesita un trabajo práctico más específico.

- Posiciones alternativas.

Se pueden consultar en tablas de posiciones, donde observamos las distintas afinaciones y timbres que nos ofrecen.

C) Contexto armónico en el que nos movemos

Como sabemos, la afinación temperada con la que funcionamos habitualmente, es una convención aceptada en la música occidental que procede de una simplificación práctica del fenómeno físico-armónico acústico. Teniendo en cuenta esto, se nos da la situación de que dos clarinetes estén tocando a una distancia 5ª Justa, o una 3ª Mayor (algo muy habitual en la orquesta) y en la que ambos tengan una afinación perfecta respecto al afinador y resultar sin embargo que esos dos sonidos no *dan sensación de afinación*, ¿qué ocurre?, si ambos sonidos están objetivamente afinados, ¿por qué no se comportan como tal?. La explicación la tiene el fenómeno físico-armónico y las características acústicas del clarinete (ver Pastor, 2013).

Cuando nos referimos a que un *intervalo da sensación de afinación*, queremos dar a entender que las ondas de los dos sonidos se acompañan y dan lugar a lo que conocemos por *sonidos resultantes* o dicho de otro modo, las fundamentales implícitas del acorde, se

hacen perceptibles al oído cuando están perfectamente afinados, tanto más cuanto más agudo sea el intervalo (no olvidemos que las notas percibidas son vibraciones dominantes, pero que están formadas también por sus armónicos que no suelen ser perceptibles al oído si el sonido es aislado). De este modo cuando tocamos con otro instrumento, sólo las 4ª Justas temperadas funcionan afinadas realmente, las 5ª Justas hay que extenderlas y las 3ª Mayores reducirlas, para que se dé ese sonido resultante y se perciba esa sensación de ensamblaje acústico.

Equilibrio del timbre

Hemos hablado de que es deseable un timbre homogéneo (que no rígido) y que sean motivos musicales los que provoquen su modificación en función del carácter y el estilo; por el contrario la falta de control técnico deviene en "picos" de descontrol de dicho timbre en aquellos fragmentos que más lo necesitan como son las notas agudas, los saltos interválicos o las dinámicas fuertes.

Estos casos necesitan de un soporte de aire extra y de una mayor voluntad de resonancia en la ejecución, aspectos que no son nada fáciles de conseguir. Este concepto acústico, tiene una traducción expresiva que podemos denominar *dulzura del sonido* o sonidos aterciopelados en oposición a los sonidos duros o contundentes.

Proyección

La capacidad de llegar y lanzar nuestro propio sonido tiene mucho que ver con que este tenga un centro acústico sólido y que las dinámicas estén formadas por capas que se añaden o se despojan según las necesidades, pero en la que siempre permanece un centro que hará que el sonido no "se quede en el camino" y se proyecte.

En ocasiones, se observan pretendidos grandes sonidos que en recintos pequeños resultan, pero que desaparecen en pocos metros, son sonidos grandes, pero huecos y sin centro; por contra, sonidos pequeños aparentemente y que parecen carentes de limpieza, llegan a proyectarse como un rayo láser en el oído, he ahí la falta o no de ese centro de sonido.

La consecución del mismo, está íntimamente ligado a un soporte de aire muy activo, pero con un componente de concentración del aire en la cavidad bucal que consigue *una médula de sonido que nunca desaparece*, aunque estemos tocando *pppp*, esa médula sonora permanece. Se trata pues de acuñar o embudar la boca internamente a través de la lengua y por supuesto, tener detrás un soporte firme. Piénsese que ciertas vocales nos ahuecan y otras nos embudan la boca (la "O" en oposición a la "I").

Contraste

La adquisición de una paleta dinámica amplia tiene como base el componente sempiterno del soporte activo o apoyo de aire poderoso, pero.... ¿ cómo llegamos a adquirir ese soporte que posibilita la amplitud dinámica?

No es raro, sobre todo entre profesionales, encontrar interpretaciones donde el contraste es incontestable; menos usual es que ese contraste contenga fuertes sin tensión y pianos proyectados y amplios. La razón de esta casuística la encontramos en que ese tan citado y deseado por todos "soporte activo" en estos casos se adquiere a base del entrenamiento de un soporte relativamente alto (en el que el diafragma no baja demasiado) pero que a base de ejercicios, espirómetros y artilugios varios, llegan a empujar con fuerza el aire pero, he aquí la objeción, sin la resonancia deseada, lo cual produce esos elementos indeseados para lo que considero una buena sonoridad. Mi planteamiento del contraste está más enfocado, en ubicar la sensación del soporte en el lugar más profundo que nuestras sensaciones nos permitan, e incidir el estudio en ubicar la sensación del soporte en una ubicación abdominal, lo que a medio plazo habilitaría esa resonancia de las cavidades más altas y la adquisición de fuertes amplios y pianos eficientes.

Flexibilidad-Versatilidad-Timbre

¿Se toca con el mismo carácter y el mismo timbre el “*Allegro Tristemente*” que el “*Trés Calmé*” del I movimiento de la Sonata de F. Poulenc, es la misma sonoridad la del “*Allegro Appassionato*” y el “*Ma ben marcato*” de la Sonata Op. 120/1 de J. Brahms?

Cada uno que se responda a sí mismo y después, piense si tener una adaptabilidad razonada y sutil no ensalza la expresividad y los matices expresivos de ciertas obras.

Una vez creada la necesidad estética, el planteamiento técnico se enfoca al uso del soporte y las resonancias (estas últimas muy ligadas al timbre) que hemos planteado anteriormente. Cobra especial interés trabajar con materiales flexibles, con ello me refiero a cañas que no sean duras, boquillas no demasiado cerradas e instrumentos que no tengan un timbre demasiado definido y difícil de modificar.

CONCLUSIÓN

Quizá la conclusión más importante a la que quiero llegar es que, en cierta medida, debemos *ofrecer un marco teórico a lo que interpretamos* y a lo que enseñamos. Ese argumentario ayuda a dar consistencia a nuestra interpretación y a las soluciones prácticas que ofrecemos a nuestros alumnos *para conseguirlas*. Estas cosas que solo contamos en clase o en reflexión interna, pueden servirles a otros para conformar su propia coherencia interna y si lo considera interesante, continuar por esa línea interpretativa, si decide que se identifica con ella; ponerlas negro sobre blanco puede ayudar a saber cómo tocamos y qué sostiene nuestro discurso interpretativo y además, puede ayudar a nuestros alumnos a construir con el tiempo su propio camino y su propia sonoridad.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Company, M. (2011). Miguel Yuste Moreno y su música. Jugar Con Fuego.Grave e Maestoso, *Síneris* n°44, 20/Mayo/2016.
- Fernández Vicedo, F. J. (2016). *El repertorio camerístico español para clarinete y piano (1900-1950) la influencia de los géneros populares y el contexto bandístico*. Málaga: Musikarte Ediciones Musicales.
- Fuster Martínez, J. (2013). *Ejercicios de técnicos de flexibilidad*. Barcelona: Editorial BOILEAU.
- Hoeprich, E. (2008). *The clarinet* Yale University Press.
- Krause, M. (1995). La investigación cualitativa: Un campo de posibilidades y desafíos. *Revista Temas De Educación*, 7(ISSN 0716-742319), 19.
- Kuhn, C. (1992). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: S. A Idea Books.
- Lluna, J. E. (1997). *Fantasías mediterráneas. Música española para clarinete* (Clarinet Classics CC017 ed.)
- Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. Mainz,: Grupo Anaya. Publicaciones Generales.
- Pastor, V. (2013). *El clarinete. acústica, historia y práctica*. Valencia: Rivera Editores.
- Rice, A. (2003). *The baroque clarinet*. London: Oxford University Press.
- Rice, A. (2007). *The clarinete in the classical period*. London: Oxford University Press.
- Rice, A. (2009). *From the clarinet D' amour to the contra bass: A history of large size clarinets: 1740-1860* Oxford University Press.
- Rice, A. (2017). *Notes for clarinetist: A guide to repertoire (notes for performers)* OUP USA.
- Rink, J. (2006). In Jonh Rink (Ed.), *La interpretación musical* Alianza Editorial.
- Weston, P. (2003). *Clarinet virtuosity of the past* Emerson Edition.
- Weston, P. (2008). *Heroes heroines of clarinettistry*. Victoria,B.C (Canada): Trafford Publishing.