

Vicente Pastor García

El clarinete en el período barroco

SEPARATA DE LA REVISTA:
MÚSICA Y EDUCACIÓN

Núm. 96 Año XXVI, 4 Diciembre 2013
(ISSN 0214-4786)



Editorial Musicalis S.A.

www.musicalis.es

www.facebook.com/musicayeducacion

MADRID 2013

Entrevista con Ana Guijarro Malagón

por María Soledad Rodrigo

6

Artículos

- Perspectivas pedagógicas sobre el canto en educación primaria,
por Albina Cuadrado Fernández 16
- Actividades musicales en el proceso de atención,
por Vicente Alonso Brull, María del Mar Bernabé Villodre y María de los Ángeles Bermell 32
- Aprendizaje de la gestualidad en la música de cámara,
por José Galiano Pérez 44
- El mecanismo respiratorio de los trompistas,
por Gemma Guillem Cardona y Gustavo Juan Samper 58
- El clarinete en el período barroco,
por Vicente Pastor García 72
- Estereotipos femeninos en creaciones narrativas musicales,
por Desirée García Gil y Presentación Ríos Vallejo 92

Noticias

- Investigación musical, por Ana Lucía Frega 108
- XVIII Concurso Internacional de Piano de Valencia “Premio Iturbi”,
por Margarita Morais 110
- Jornadas de Zarzuela en Cuenca
por Alicia Cabrera 112
- La SEM-EE firma un convenio con la Universidad Nacional de Piura,
por Anna Mercedes Vernia Carrasco 114
- Un manuscrito de Vincenzo Bellini entre los fondos de la Biblioteca Nacional
por Biblioteca Nacional de España 116
- Noticias breves 118

Documentos

- Centros de enseñanzas musicales:
Conservatorio Superior de Música de Vigo 154

SUMARIO (continuación)

- El ministerio deja en estado de indefensión a cuarenta mil estudiantes de Enseñanzas Artísticas 158
- Conclusiones del estudio sobre sociología de los músicos
por María Mercedes Jorge Serra 160
- El mundo de la empresa, la Música y la LOMCE
por Juan D. Martín 162
- El Consejo Escolar apoya la petición de mantener la denominación de “Grado” de los títulos de Enseñanzas Artísticas Superiores 165

Revista de revistas

- Los conservatorios piden que se les reconozca como universitarios 166
- Alumnos del Conservatorio Superior de Danza reclaman su adscripción a la Universidad de Málaga 166
- La ópera buffa del 15-M vuelve a los escenarios 167
- Nuevos miembros honoríficos del Claustro Universitario de las Artes 168
- Erasmus: la llave europea de los conservatorios españoles 170

Recensión de libros, partituras y discos

- Didáctica y pedagogía 172
- Musicología y ensayos 176
- Partituras y otros materiales 182
- Discos y audiovisuales 187

Cursos y concursos

- Cursos 196
 - Cursos en España 196
 - Cursos en otros países 197
- Concursos 200
 - Concursos en España 200
 - Concursos en Europa 201
 - Concursos en otros países 204

El clarinete en el período barroco

RESUMEN: El presente artículo persigue aproximar al clarinetista al conocimiento comprensivo del desarrollo histórico del clarinete en el período barroco. El objeto de estudio se centra en describir el instrumento de la época en base a las fuentes históricas, informar del repertorio del instrumento y analizar las técnicas interpretativas de la época descritas en los métodos. Se pretende también informar al músico acerca de aspectos concretos que evidencien los nexos establecidos entre las composiciones y métodos de la época con el desarrollo histórico del clarinete, para contribuir a una visión más profunda de la evolución del instrumento y cómo la práctica interpretativa de la época puede ser comprensible, así como reportar al intérprete acerca de la interpretación auténtica con los instrumentos adecuados.

PALABRAS CLAVE: flauta de pico, *chalumeau*, clarinete barroco, Johann Christoph Denner, Jacob Denner.

The clarinet in the Baroque period

ABSTRACT: The present paper aims to bring clarinetists nearer to the knowledge of the historical development of the Clarinet in the Baroque period. The aim of the study focuses on describing the instrument of that period based on historical sources, informing about the instrument's repertoire and analysing the performance techniques of the time described in these methods. We also report to musicians about the concrete aspects that show the established links between the compositions and methods of the time with the historical development of the clarinet to contribute to a deeper view of the instrument's development and how the performance practice of the period can be understood, as well as inform performers about the authentic performance with suitable instruments.

KEYWORDS: recorder, *chalumeau*, Baroque clarinete, Johann Christoph Denner, Jacob Denner.

Vicente Pastor García¹

1. Introducción

Existe cierta incertidumbre acerca de la fecha exacta, e incluso de la autoría de la invención del clarinete, ya que aunque

algunas fuentes la atribuyen al fabricante de instrumentos de Nurembergh Johann Christoph Denner (1655-1707), las últimas investigaciones junto con los ejemplares de clarinetes de dos llaves que se conservan de uno de los hijos de

1. Vicente Pastor García es Titulado Superior de Música, especialidad Clarinete, y Doctor en Música. Es Profesor de Clarinete y Acústica y Jefe de Estudios del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, C/ Cinesta Ricardo Muñoz Suay s/n. 46013 Valencia (España), así como profesor del Máster de Música de la Universidad Politécnica de Valencia, labor que compagina con la investigación acústico-organoanalógica.

El artículo fue recibido el 24.09.12 y aceptado el 07.12.12.

Denner, Jacob Denner (1681-1735), ofrecen claras evidencias que permiten pensar que el inventor del clarinete fuera este último fabricante. En este sentido, existe cierta confusión en las fuentes bibliográficas acerca de la distinción entre el *chalumeau* de dos llaves que podía obtener el segundo registro y el primitivo clarinete con las mismas llaves, dado que ambos coexistieron en el primer cuarto del siglo XVIII. Por esta misma razón, no queda del todo claro si algunas de las composiciones de la época fueron concebidas para ser interpretadas por el clarinete de Denner o por el *chalumeau* predecesor.

Actualmente disponemos de un conocimiento bastante aproximado acerca de la evolución del clarinete gracias al estudio de las fuentes disponibles hoy en día: las colecciones de instrumentos históricos, la música impresa de la época, los grabados e ilustraciones, así como los tratados y documentos escritos.

2.El primitivo *chalumeau* y su música

2.1. Fuentes históricas y descripción

El término *chalumeau* deriva del latín *calamellus*, diminutivo de *cálamus* –caña en francés–, y en las fuentes bibliográficas francesas se refiere genéricamente a todo instrumento de la música

folklórica con tubo y lengüeta simple. Los primeros *chalumeaux* idióglotos² sin orificios están documentados en el año 1636 en *Harmonie Universelle* de Marin Mersenne³ y guardan muchas analogías con los primitivos aerófonos, en particular con el *recorder* o flauta de pico. De hecho, las últimas investigaciones han revelado datos que sugieren que el *chalumeau* más bien podría haberse desarrollado a partir de este último instrumento, antes que considerarlo como una invención *sensu stricto*.

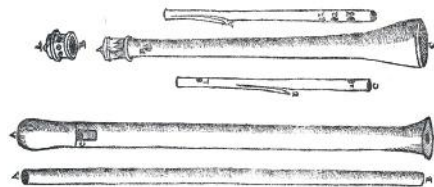


Figura 1. *Chalumeaux* sin orificios. *Harmonie Universelle* (Mersenne, 1636)

Unos años después, se menciona este instrumento sin orificios y con una caña tallada en su extremo superior en el *Traité des instruments de musique* de Pierre Trichet⁴, y en el *Traité de la Mussette* de Borjon de Scellery⁵ como el *drone*⁶ de una *musette* –gaita-. El *chalumeau* idiógloto con orificios se menciona por primera vez en el *Gabinetto armonico pieno d'istromento sonori indicati e spiegati* de Filippo Buonanni: “Un tubo simple

2. Instrumentos en los cuales el músico no tenía contacto con la lengüeta, pues ésta se hallaba encapsulada.

3. MERSENNE, Marin: *Harmonie Universelle*, Paris: S. Cramoisy; reprint, Paris: CNRS, 1963, pág. 229.

4. TRICHET, Pierre: *Traité des instruments de musique* (1640), Neuilly-sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois, 1957, pág. 92.

5. BORJON DE SCELLERY, Charles Emmanuel: *Traité de la Musette*, (1672), Lyons: I. Girin and B. Riviere; repr. Edn., Geneva: Minkoff, 1972.

6. La *musette* o gaita estaba diseñada con cinco tubos: uno por el que se soplabla, otro con orificios para la digitación –denominado *chanter*– y tres –uno bajo y dos tenores– para la armonización de las notas mientras sonaba, conocidos como *drone*.

con una longitud similar a la flauta de pico, con un orificio para el pulgar derecho y seis orificios”⁷. Y en el mismo tratado se describe un instrumento denominado calandrone con dos llaves refiriéndose probablemente al clarinete: “Tiene dos llaves próximas a la boquilla que cubren dos orificios diametralmente opuestos... se toca de la misma forma que el recorder”⁸.

El siguiente estadio en el desarrollo del *chalumeau* se establece en el paso de un instrumento idiogloto a otro heterogloto, esto es, con una lengüeta que se instala en el exterior del tubo de forma independiente. Este avance reportó considerables ventajas al músico, entre ellas, una mayor elasticidad dinámica y facilidad de articulación. La teoría más generalizada, en este sentido, atribuye esta mejora en el *recorder* al fabricante J.C. Denner. Este instrumento con dos llaves diametralmente opuestas figura descrito en el *Museum Musicum Theoretico Practicum* de Majer⁹, *Musikalisches Lexicon* de J. C. Walther¹⁰, *Encyclopédie* de Diderot & d’Alembert¹¹, el tratado instrumental del noruego Nicolai Berg¹² y el diccionario musical de Reynvann¹³. Este último autor describe el instrumen-

to en los siguientes términos: “Es una pequeña flauta de pastor con una longitud de un pié. Existen varios y diferentes tipos, grandes y pequeños y altos y bajos en tono. Están fabricados de cañas y madera de haya, con o sin llaves”.



Figura 2. *Chalumeau* heterogloto sin llaves, en *Encyclopédie* (Diderot y d’Alembert, 1751)

En general, estas últimas fuentes dan varias descripciones del *chalumeau*¹⁴, lo que sugiere que el *chalumeau* era el nombre genérico que se utilizaba para varios tipos de instrumentos de caña y orificios en el siglo XVII. Asimismo, esas mismas fuentes describen el *chalumeau* como un instrumento folklórico que surge a partir de la *cornamusa* o *zummarra*, pero también como un instrumento similar al *recorder*. Como apunta Majer:

La digitación se corresponde estrechamente con la del *recorder*; el rango de esos instrumentos es de solo una octava. Por esta razón, no hace falta hablar más sobre esto; si uno puede tocar el *recorder* entonces puede tocar también el *chalumeau*¹⁵.

7. BUONANNI, Filippo: *Gabinetto armonico pieno d’istromenti sonora indicati e spiegati*, Roma: 1722. Reed.: Harrison, F. L., y Rimmer, New York: 1964, pág. 67.

8. *Ibid.*, pág. 68.

9. MAJER, Joseph; FRIEDRICH BERNHARD, Caspar: *Museum Musicum Theoretico Practicum*, Schwäbisch Hall: 1732, facsimil, Kassel: Bärenreiter, 1954, pág. 32.

10. WALTHER, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexicon*, Leipzig: 1732, reprint., Leipzig: 1967, pág. 153.

11. DIDEROT, Denis y D’ALEMBERT, Jean Le Rond: *Recueil de planches sur les sciences, les arts mécaniques, avec leur explication*, II Vols, París: Briasson, David, Lebreton, 1762, pág. 72.

12. BERG, Lorents Nicolai: *Den forste Prove for Begyndere udi Instrumental-Kunsten*, Kristiansand: A. Swane, 1982.

13. REYNVANN, Joos Verschuere: *Musijkaal Kunst-Woordenbock*, Amsterdam: W. Brave, 1975, págs. 118-19.

14. Un instrumento sin llaves, con una llave o con dos llaves.

15. MAJER, Joseph; Friedrich Bernhard, Caspar: *Op. cit.*, pág. 32.

A finales del siglo XVII ya existían *chalumeaux* con una llave y modelos con dos llaves diametralmente opuestas, una para el dedo índice de la mano izquierda que daba el La_3 –de acuerdo al índice acústico-musical franco-belga– y otra para ser usada por el pulgar de la misma mano que producía el Si_3 pulsada simultáneamente con la otra. La extensión del *chalumeau* de una llave abarcaba una décima –desde el Fa_2 al La_3 –, mientras que el de dos llaves llegaba hasta el Si_3 . Este ámbito tonal podía incrementarse con tonos suplementarios variando la posición de los labios y utilizando digitaciones cruzadas. La boquilla disponía de una amplia ventana que abarcaba prácticamente toda la longitud de aquella. La sección inferior podía rotarse de forma que permitía situar las manos arriba o abajo, indistintamente, para manejar el orificio del Fa_2 . Al igual que el *recorder*, se fabricaba en cuatro tamaños: soprano, alto, tenor y bajo.

Los *chalumeaux* heteroglotos de dos llaves podían tocarse con la caña situada en la parte superior e inferior indistintamente, siempre y cuando las llaves se situaran de forma diametralmente opuesta. De lo contrario, la llave del La_3 podía interferir en la obturación del orificio de registro.

Actualmente se conservan ocho *chalumeaux* en diferentes museos. El más importante de estos ejemplares es un *chalumeau* tenor de J. C. Denner en tres secciones fabricado con madera de boj que se conserva en el *Bayrisches National Museum* de Munich. El instrumento

lleva grabado, en la sección inferior y en la superior, el sello que utilizaba J. C. Denner: *I. C. Denner*.

2.2. Repertorio y técnica interpretativa

Las primeras obras documentadas para *chalumeau* figuran en un catálogo del editor Estienne Roger de 1706, en el que anunciaba unos dúos en dos volúmenes con el título de *Fanfarses pour les Chalumeaux & Trompetes / Propres aussi à jouer sur les Flûtes, Violons & Haubois / Composées Par Jaques Philippe Dreux*¹⁶.

En 1716, F.E. Roger y Le Cène publicaron una segunda edición del catálogo incluyendo estos volúmenes con los números 163 y 133 respectivamente. El volumen 163 y una parte del volumen 133 se conservan en la Biblioteca de Wolfenbütel. El primer volumen contiene 32 Arias, mientras que el segundo incluye 45 dúos. El rango tonal utilizado comprende del Sol_3 al Do_4-Sol_{14} .

Junto con estos dos volúmenes, existe un tercer volumen de Fanfarrias numerado con el 193 y un volumen de *Airs à deux Clarinettes ou deux Chalumeux* con el número 358, también de J.P. Dreux. Además, se conservan en la colección Westphal dos libros anónimos con dúos publicados en el catálogo de Roger de 1716 titulados *Airs à Deux Chalumeaux, Deux Trompettes, deux Haubois, deux Violons, deux Flutes, deux Clarinelles, ou Cors de Chase*, y dedicados a Monsieur Henry Iperman. Según Dart¹⁷, estos volúmenes figuran con los números 348 y 349. Se trata de sencillas fanfarrias compuestas en *Re*,

16. LAWSON, Colin: "The Early Chalumeau Duets", en *Galpin Society Journal*, 27, 1974, pág. 126.

17. DART, Thurston: "The Earliest Collections of Clarinet Music", *Galpin Society Journal*, 4, 1951, pág. 40.

que podían ser interpretadas no solo por *chalumeaux*, sino también por trompetas, trompas, oboes, flautas y violines, tal y como su nombre indica. Dart¹⁸ informa que el primer volumen contiene treinta y cuatro Arias y la segunda cuarenta y cuatro numeradas desde la 35 a la 78. En una edición posterior, entre 1717 y 1722, el término *clarinelles* se sustituye por *clarinetes*¹⁹. De acuerdo a Lawson²⁰, los dúos podían ser tocados con un *chalumeau* de dos llaves con un rango tonal cromático de Fa_3 a Si_4 y estarían afinados en el tono *Chorton*²¹. En 1954, este trabajo fue reeditado por Heinz Becker (Breitkopf & Härtel).

La primera obra de instrucción del *chalumeau* la encontramos en un artículo de Thurston Dart²². En este artículo, Thurston publicó, entre otros, un documento que había descubierto, titulado *The Fourth Compleat Book for the Mock Trumpet*, en una colección de Euing, en la biblioteca de la Universidad de Glasgow. Estos documentos figuran en un catálogo de 1721, aunque el primer libro, titulado *A Collection of Ayers fitted for the new Instrument call'd the mock Trumpet, with Instructions to play on it*, está datado en 1698. En este manual el rango tonal dado al instrumento abarca del Sol_3 a Sol_4 .

El primer uso del *chalumeau* en la ópera se atribuye en 1704 a Marc Antonio Ziani (1653-1715) en su *Cajo Pompilio*.

Posteriormente partes para *chalumeau* figuran en las óperas de los hermanos Giovanni (1670-1747) y Antonio María Bononcini (1677-1726): *Endimione* (1706), *Eteacro* (1707), *Turno Aricino* (1707), *La conquista Della Spagne* (1707), *Il triunfo della grazia* (1707), *La presse di Tebe* (1708), *Il natale di Giunone* (1708), *Il Mario fuggitivo* (1708), *L'Abdolomino* (1709) y *Muzio Scelova* (1710). Ariosti también incluyó una parte para *chalumeau* en su ópera *Marte placato* (1707).

De este modo, en los primeros años del siglo XVIII el *chalumeau* comenzó a adquirir protagonismo en las óperas y oratorios de compositores vieneses, tales como el Maestro de Capilla J. Fux quien lo incluyó en varios de sus oratorios y óperas: *Julo Ascanio* (1708), *Pulcheria* (1708), *Il mese di Marzo* (1709), *La decima fatica d'Ercole* (1710), *Dafne in Lauro* (1714), *Orfeo ed Euridice* (1715), *Diana plataca* (1717), *Psiche* (1720) y *Giunone placata* (1725). Además, C. Gluck (1714-1787) lo utilizó en su *Orfeo y Alceste*, y Haendel (1685-1759) en un aria pastoral de su ópera *Riccardo Primo* de 1727.

Vivaldi (1678-1741) empleó el *chalumeau* tenor en tres conciertos y en su *Nisi Dominus RV 803* (Figura 3). En el *Andante* de esta obra, el *chalumeau* soprano introduce el tema principal acompañado por los dos violines que es reto-

18. *Ibid.*

19. RICE, Albert R.: *The Baroque Clarinet*, New York: Oxford University Press, 1992, pág. 80.

20. LAWSON, Colin: *Op. cit.*, pág. 127.

21. Usualmente en el Barroco el tono estándar para afinar se situaba en 415 Hz, pero en Alemania se designaba con el nombre de *Chorton*, cuando se situaba por encima del tono estándar, y *Kammerton*, cuando situaba por debajo.

22. DART, Thurston: "The Mock Trumpet", *The Galpin Society Journal*, 6, 1953, págs.35-40.

Andante

The image shows a musical score for an 'Andante' movement. It is divided into three systems. The first system has four staves: Chalumeau (top), Violini unis, Contralto I, and Organo solo. The Chalumeau part is in 3/8 time and features a melodic line with a trill and a fermata. The second system shows a more detailed view of the Chalumeau part, including a trill (tr) and a fermata. The third system continues the Chalumeau part with a fermata and a final cadence.

Figura 3. Extracto del Andante del Salmo de *Nisi Dominus RV 803* (Vivaldi, 1739)

mado en el compás 15 por el contraalto con el acompañamiento del órgano. El rango tonal utilizado comprende desde el Do_3 al Re_4 . La obra debía ser interpretada con un *chalumeau* de dos llaves. Este autor también utiliza el *chalumeau* soprano en el aria de *Judith triumphans*.

Telemann (1681-1767) compuso partes para *chalumeau* alto y tenor en cuatro de sus Cantatas, además de Graupner (1683-1760) y Conti (1681-1732). Graupner, en especial, es uno de los compositores más prolíficos para el *chalumeau*. Además de incluirlo en sus ocho cantatas, escribió varias obras para *chalumeaux* entre 1714 y 1758: *Overtura à 3 chalumeaux*, *Concert à 2 chalumeaux*, *Sonata para chalumeau, viola d'amour y la arpis chord*, dos tríos y cuatro *Con-*

ciertos para chalumeau. Los Tríos están compuestos para *Fagotto, Chalumeau y Cembalo*. En la edición de R.P Block, la parte para *chalumeau* está adaptada para un clarinete Sib.

Asimismo, otros compositores menos conocidos lo emplearon en sus óperas: Ariosti (*Marte Placato*, 1707); Steffani (*Il Turno*, 1709); Bonno (*Eleazaro*, 1713); Keiser (*Serenata*, 1716); Dittersdorf (*Giunone placata*, 1725); Hasse (*Alfonso*, 1738).

Las primeras tablas de digitaciones para *chalumeau* se presentan en el *Muzijkal Konst-Wordenboek* de Verschuere Reyjnvaan²³, donde también se menciona y describe un *chalumeau* de una llave. Reyjnvaan hace constar que la digitación es muy similar a la del *recorder*. En la

23. REYNNANN, Joos Verschuere: *Op. cit.*: fig. 9.

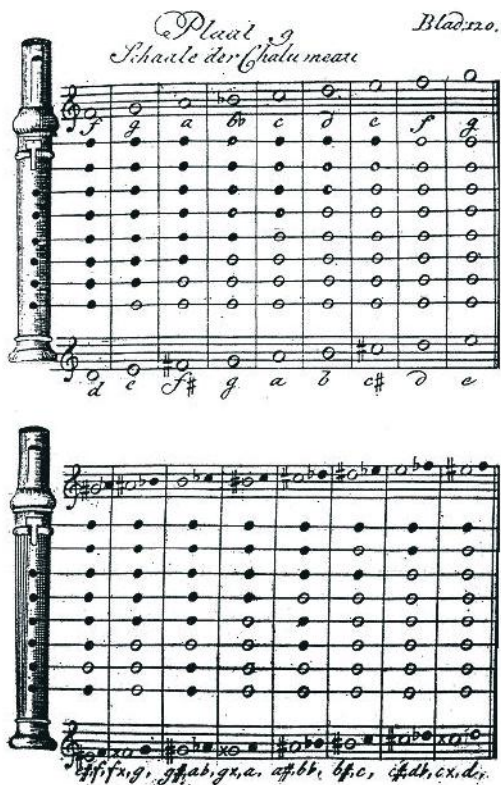


Figura 4. Tabla de digitaciones para un chalumeau idiogloto (Reynvaan, 1795)

tabla de digitaciones que aporta, el instrumento tiene una extensión de sonidos desde el Fa_2 hasta el Sol_3 (Figura 4). La caña está integrada en la boquilla de madera y el instrumento no dispone del orificio para el Fa_2 .

3. El clarinete barroco

3.1. Introducción

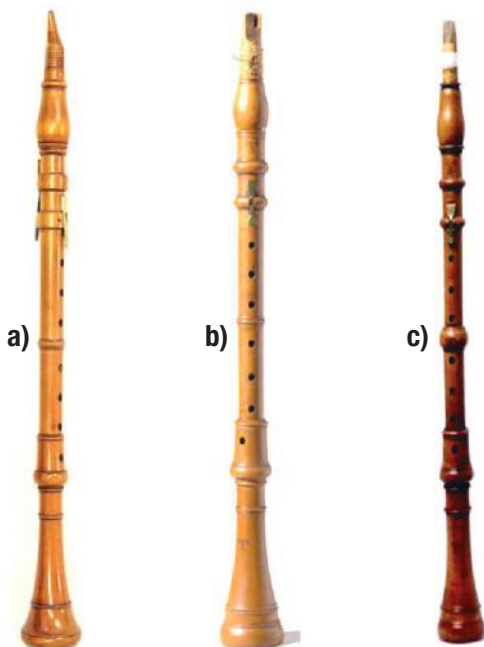
El clarinete y el *chalumeau* coexistieron en los inicios del siglo XVIII²⁴. Mientras el primitivo *chalumeau* tenía una

extensión limitada a las fundamentales, el clarinete podía obtener las doceavas con el uso de una llave de registro. Aunque ambos disponían de dos llaves, a diferencia del *chalumeau*, el clarinete tenía las llaves situadas de forma no diametralmente opuesta y disponía de una campana. Por otro lado, en oposición al *chalumeau*, el clarinete se diseñaba para tocar el registro *clarín*²⁵ de forma afinada y con relativa calidad tonal, en detrimento del registro *chalumeau*. Prueba de ello es que

24. Algunas composiciones estaban dedicadas a ambos instrumentos, como *Airs à deux Clarinettes ou deux Chalumeux* con el número 358, también de J.P. Dreux.

25. El término clarinete se empieza a utilizar a principios del siglo XVIII como un diminutivo de *clarín*, refiriéndose al instrumento que puede obtener el segundo registro con la llave de octava.

Figura 5. a) Clarinete en *Re* de 2 llaves anónimo (© Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments, núm. 5168, cortesía del Dr. Arnold Myers y Dr. Raymond Parks); b) Clarinete en *Re* de 2 llaves de *I. Denner* (© Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, MI 149, cortesía de Bianca Slowik ; c) Clarinete en *Re* de 2 llaves de *I. Denner* (Museum Musical Instruments, Bruselas, cortesía de Anja van Lerberghe).



la mayoría del repertorio barroco para clarinete está compuesto para ese registro. Sin embargo, el *chalumeau* también podía obtener ciertos sonidos agudos con pequeños ajustes en la boquilla.

Los primeros instrumentos se afinaban en *Re* y se fabricaban generalmente en madera de boj en tres secciones con llaves de metal cuadradas instaladas sobre unos anillos de madera esculpidos en el mismo tubo. Las boquillas se diseñaban con amplias ventanas en forma de “V”, aunque más cortas que las usadas en el *chalumeau*, y llevaban integradas el barrilete. Asimismo, la ubicación del orificio para el Fa_2 permitía al músico rotar la pieza inferior para intercambiar las manos. En la Figura 5 se ilustran tres ejemplares con estas características, dos

de ellos llevan estampado el sello *I. Denner* del fabricante Jacob Denner, hijo de J.C. Denner.

Como apuntábamos unas líneas antes, la invención del clarinete alrededor de principios del siglo XVIII se atribuye a J.C. Denner, en base al *Informe sobre los Matemáticos y los Artistas de Nuremberg* de Doppelmayer en el que menciona el nuevo instrumento como un *chalumeau* mejorado.

Al principio del presente siglo se inventó un nuevo tipo de instrumento de viento, denominado clarinette, para gran satisfacción de los aficionados a la música... como resultado de su invento, (Denner) produjo un *chalumeau* en una forma mejorada²⁶.

No obstante, existen algunas evidencias que permite atribuir la invención del cla-

26. DOPPELMARY, Johann Gabriel: *Historische Nachricht von de Nürembergischen Mathematicis und Künstlern*, Nuremberg, 1730, pág. 305.

rinete al hijo de J.C. Denner, Jacob Denner, entre ellas, la mención del clarinete en los libros de cuentas del archivo de Nuremberg donde figura un pedido del Duque de Gronsfeld a Jacob Denner fechado en 1710, una fotografía que muestra un clarinete de dos llaves destruido presumiblemente durante la II Guerra Mundial y tres ejemplares de clarinete de dos llaves que se conservan de este fabricante (Figura 5). Sin embargo, el hallazgo de un clarinete de tres llaves incompleto preservado en la Universidad de California (Berkeley) y atribuido a J.C. Denner²⁷ pone de relieve la dificultad de determinar la autoría del clarinete e incluso su fecha. En este sentido, varios autores divergen en la fecha del “invento”: Murr²⁸ y Fétis²⁹ lo establecen en 1690, mientras que Walther³⁰, Majer³¹, Gerber³² y Blatt³³, entre otros, lo sitúan a principios de siglo. En cualquier caso, se podría afirmar que el clarinete se desarrolló en el taller de la familia Denner entre finales del siglo XVII y principios del XVIII.

3.2. Descripción

De acuerdo a Nickel³⁴, las primeras referencias al clarinete se encuentran en los archivos de Nuremberg y en los libros de cuentas de la abadía Eberbach/Reheingau en Wiesbaden y están datadas en 1710. Asimismo, las primeras descripciones del clarinete figuran en Gabinetto armonico de Buonanni³⁵, *Informe sobre los Matemáticos y los Artistas de Nuremberg* de Doppelmayr³⁶ (1730), *Musicalisches Lexicon* de Walther³⁷ y *Museum musicum* de Majer³⁸.

Walther es menos explícito en la autoría del clarinete, aunque muy acertado con su descripción:

Clarinetto, instrumento de viento, de madera, inventado al principio del presente siglo por un ciudadano de Nuremberg. Se parece a un oboe largo, con una embocadura mayor que éste y de lejos suena de forma parecida a una trompeta³⁹.

En la *Encyclopedie* de Diderot y D’Alembert⁴⁰ se menciona por primera

27. Vid artículo de Hoeprich, T. Eric: “A Three-Key Clarinet by J. C. Denner”, *The Galpin Society Journal*, 34, 1981, págs.21-32.

28. MURR, Christoph Gottlieb von: *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nüremberg*, Nuremberg, 1778.

29. FÉTIS, Françoise Joseph: *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vols, París: A. Mesnier, 1860.

30. WALTHER, Johann Gottfried: *Op. cit.*, pág. 168.

31. MAJER, Joseph; FRIEDRICH BERNHARD, Caspar: *Op. cit.*

32. GERBER, Ernest Ludwig: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 1790. Leipzig: J.G.I.Beritkopf; repr. edn., Graz: Akadeische Druck-und Verlagsanstalt, 1977.

33. BLATT, Franz Thaddäus: *Die Kunst des Clarinetblasens / Méthode Complçete de Clarinett*, París: Schoenberger, 1839.

34. NICKEL, Ekkehard: *Die Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*, Munich: E. Katzbi-chler, 1971.

35. BUONANI, Filippo: *Op. cit.*

36. DOPPELMARY, Johann Gabriel: *Historische Nachricht von de Nürembergischen Mathematicis und Künstlern*, Nuremberg: 1730.

37. WALTHER, Johann Gottfried: *Op. cit.*, pág.168.

38. MAJER, Joseph Friedrich Bernhard Caspar: *Op. cit.*

39. WALTHER, Johann Gottfried, *Op.cit.*, pág.168.

40. DIDEROT, Denis, y D’ALEMBERT, Jean Le Rond: *Recueil de planches sur les sciences, les arts mécaniques, avec leur explication*, II Vols, París: Briasson, David, Lebreton, 1762, pág. 72.

vez el clarinete como *una sorte de hautbois*, por sus analogías con el *Hautbois* (Oboe). En la ilustración incluida, se observa un clarinete de dos llaves con la boquilla diseñada para situar la caña en la parte inferior, y un tubo ligeramente cónico similar al del oboe (figura 6).

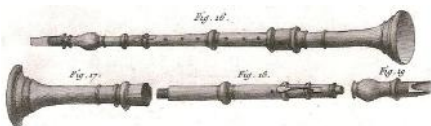


Figura 6. Clarinete de dos llaves en *Encyclopédie* (Diderot y d'Alembert, 1751)

El modelo estándar de este período es un instrumento con dos llaves, afinado en Re y con un rango tonal entre el Fa_2 y el Do_5 , como se observa en las tablas de digitaciones de los métodos de la época. De acuerdo a Hoeprich⁴¹, la afinación de los instrumentos de viento-madera variaba entre ciudades y según el contexto musical. En este sentido, los clarinetes barrocos que se conservan están afinados entre 440 Hz a 390 Hz, aunque el tono estándar para afinar se situaba usualmente en 415 Hz.

El siguiente paso en el desarrollo acústico del clarinete consistió en añadir la llave del Si_4 —que se había perdido con la modificación de la llave de registro— para enlazar el registro *chalumeau* con el clarín. Para conseguirlo se prolongó el tubo y se colocó una llave de palanca en la parte inferior —para ser accionada por

el dedo meñique izquierdo— que daba la fundamental Mi_2 y, con la llave de octava pulsada simultáneamente, el Si_4 . Se atribuye este invento a los hijos de Denner, Johan y Jacob Denner en 1740, aunque algunos fabricantes y clarinetistas como Simiot⁴² o Lefevre atribuyen la autoría en 1760 a un constructor de órganos de Brunswick llamado B. Fritz (1697-1766): “L’invention de ces trois dernières chefs est due à Mr. Fritz, facteur d’instruments a vent”⁴³.

Algunos fabricantes instalan esta tercera llave con un diseño de palanca en la parte trasera del tubo para ser accionada también con el pulgar de la mano derecha.

3.3. Música para clarinete barroco

La primera música impresa para clarinete la constituye los dúos anónimos en *Do Mayor* publicados por Roger en Amsterdam entre 1712 y 1715, en los que también utiliza el *chalumeau*: *Airs à Deux Chalumeaux, Deux Trompettes, deux Hautbois, deux Violons, deux Flutes, deux Clarinelles, ou Cors de Chase*⁴⁴.

A partir de las innovaciones de J. C Denner y sus hijos, los compositores de la época comienzan a incluir el clarinete de dos llaves en sus composiciones, especialmente en cantatas, óperas y oratorios: la ópera de Caldara (1670-1736) producida en Viena *Ifigenia in Aulide* (1718) incluye dos partes para clarinete con trumpets y tímpano en el aria *Asia tremi* y el coro; en *Don Chischiotte in*

41. HOEPRICH, T. Eric: *The Clarinet*, London: Yale University Press, 2008, pág. 25.

42. SIMIOT, Jacques François: *Tableau explicatif des innovations et changements faits à la clarinette*, Lyon: el autor, 1808, pág. 122.

43. LEFEVRE, Xavier: *Méthode de clarinette*, Paris: 1802. Reimpresión Génova, Minkoff, 1974, pág. 31.

44. *Vid* subapartado 2.2.



Figura 7. Extracto del primer movimiento del *Concerto en Do M, RV 560* (Vivaldi)

Sierra Morena (1719) del compositor de la corte de Habsburgo F. B. Conti, (1681-1732) se añade una parte para clarinete en *Do*; Telemann utilizó el clarinete en *Re* en una Serenata, *zum Convivio der HH Burgercapitains* en *Do Mayor*, además de en cuatro Cantatas (1720): *Wer mich Lisbeth, der wird mein Wort halten* en *Do Mayor* (1721) con una parte para clarinete en *Re*, *Christus ist um unsrer Missetat Willen* en *Do Mayor* (1721) donde incluyó dos clarinetes en *Re*, *Jesu, Hirst du bald erscheinen* en *Sib Mayor* con una parte para clarinete en *Do* y *Ein ungefärbt Gemüte Aufgenommen* en *Fa Mayor* con dos clarinetes en *Re*; Graupner también utilizó dos clarinetes en *Re* en su última Cantata *Lasset eure Bitte im Gebet* de 1754.

Vivaldi incluyó dos clarinetes en *Do* en sus tres *concerti grossi* *RV 556*, *RV 559* y *RV 560* junto con dos oboes, cuerdas y bajo continuo, además de su oratorio *Ju-*

ditha Triumphans RV 644 en el que exploró el nuevo registro del instrumento. El manuscrito del *Concerto RV 560* se conserva en la Biblioteca Nazionale di Torino, aunque hay una edición de Ricordi de 1947. En estos conciertos Vivaldi utilizó el clarinete en el primer y tercer movimiento con su registro clarín a modo de trompeta y el registro *chalumeau* buscando efectos más dramáticos. El rango tonal utilizado abarca desde el *Sol*₂ al *Do*₅ para el primer clarinete, y desde el *Fa*₂ al *Do*₅ para el segundo. En el *Allegro* del primer movimiento, iniciado en el compás 5, los dos clarinetes en *Do* y los violines refuerzan a los oboes con unos motivos arpeggiados en el registro clarín.

El primer uso del clarinete en Inglaterra está atribuido a Haendel (1685-1759) en su *Obertura HWV 424* para dos clarinetes y trompa en *Re*. Este compositor también incluyó partes de clarinete en su ópera *Tamerlano* (1744-45). La partitura origi-

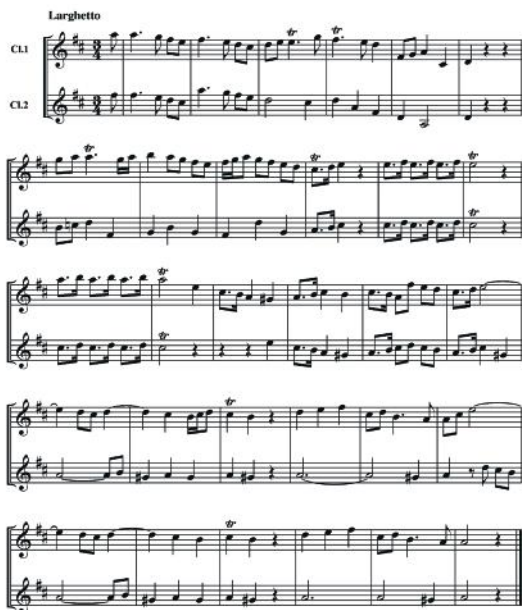


Figura 8. Extracto del segundo movimiento de la *Obertura HWV 424* para dos clarinetes y trompa en Re (Haendel)

nal de su Obertura se conserva en los archivos del Fitzwilliam Museum en Cambridge. Según el catálogo Fitzwilliam, la partitura está datada en 1740. Existe una edición por J.M. Coopersmith y Jan LaRue de 1950 donde se añaden indicaciones dinámicas y articulaciones, teniendo en cuenta que el manuscrito carecía de ellas. Otra edición posterior de 1952 es de Karl Haas (Ed. Schott). En ambas ediciones las partes no están trasportadas. La

obra está estructurada en cuatro movimientos con un rango tonal desde el $Do\#_3$ a Re_5 para la primera voz, y desde el La_2 al Re_5 para la segunda. Siguiendo la tendencia de la época, el primer y cuarto movimiento presentan tintes de fanfarria, mientras que el *Larghetto* está basado en una melodía a modo de aria con los dos clarinetes tocando a dos voces en terceras y quintas (Figura 8). Teniendo en cuenta que la invención del clarinete de tres lla-



Figura 9. Extracto del Aria solo contralto de la *Misa Qui tollis peccata mundi*, de J.A.J. Faber (extraído del Tratado de Gevaert⁴⁵, 1885)

45 GEVAERT, Françoise Auguste: *Nouveau traité d'instrumentation*, París: Lemoine & Cía., 1885, pág. 178.

ves se atribuye a Jacob Denner en 1740, la obra estaría concebida para este instrumento. Aunque no reviste especial dificultad técnica, en un clarinete de tres llaves de la época —con la llave para el Mi_2/Si_3 — podía presentar ciertas dificultades en algunos pasajes. Las notas alteradas se obtenían con digitación cruzada o con el uso de orificios duplicados.

Aunque el clarinete ya había sido utilizado en algunas partituras, F. J. Fétis atribuye el primer uso del clarinete a una *Misa* de Faber (Figura 9) en 1820 con una parte para clarinete en *Do*. Según este autor, una copia manuscrita de la partitura datada en julio de 1726 se conserva en los archivos de la Catedral de Notre-Dame d'Anvers: “Ces deux ouvrages sont en manuscrit dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers”⁴⁶. Probablemente se interpretara con un clarinete de dos llaves con el Sib_3 y Sib_4 como únicas notas alteradas que se obtenían con digitación cruzada. El rango tonal utilizado comprende desde el Fa_2 al Sib_4 .

Destaca, asimismo, el uso de motivos arpegiados en el registro *chalumeau* que probablemente constituyan el primer uso de arpeggios en el clarinete.

De acuerdo a Rice⁴⁷, los primeros conciertos donde se utiliza el clarinete fueron compuestos probablemente por Johann Valentine Rathgeber (1682-1750). Estas obras fueron publicadas por Lotter en Ausburg en 1738, en una colección titulada *Chelys sonora excitans spiritum musicorum digitis, auribus, ac animis*. Dos de sus veinticuatro conciertos para viento y cuerdas, el núm. 19 y el núm. 20 son para dos violines, *clarinete vel Litu ex C obligato*, órgano y violonchelo.

Las primeras obras donde se utiliza el clarinete de forma más elaborada y *a solo*, son los seis *Conciertos para Clarinete en Re* del maestro de capilla de Durlach J. M. Molter (1696-1765), además de la *Oberatura para dos Clarinetes en Re* y *Trompa* de Haendel ya mencionada. Cuatro de estos conciertos se publicaron en 1957 en una edición de Heinz Becker⁴⁸. Algunos de



Figura 10. Extracto del primer movimiento del *Concierto núm. 4 para Clarinete* (Molter, 1745)

46. FÉTIS, Françoise Joseph: *Op. cit.*, pág. 173.

47. RICE, Albert R.: *Op. cit.*, pág. 93.

48. Edición Breitkopf Nr. 8404.

Sign. C.

Die Figur des Clarinets ist p. 78. anzuhessen.
Die zugemachten oder schwarzen Nullen zeigen die Bedekung der Löcher an, die leeren oder offenen Nullen hergegen weisen, welche Löcher nicht gedecket sondern offen bleiben müssen. Und so verhält sich bey allen nachfolgenden Schematibus.

Tabla de digitaciones para clarinete de dos llaves en el *Musicus Autodidaktos* (Eisel, 1738). La tabla muestra las digitaciones para las notas f, fis, g, gis, a, b, c, c#, d, dis, e en tres registros: bajo, medio y alto. Cada celda contiene un símbolo (punto negro para agujero cerrado, círculo blanco para agujero abierto) y una letra que indica la digitación. En la parte inferior derecha hay un pequeño dibujo de flores.

Figura 12. Tabla de digitaciones para clarinete de dos llaves en el *Musicus Autodidaktos* (Eisel, 1738))

y en el *Musicus Autodidaktos* de Eisel⁵⁰ (Figura 12). Según Majer, el rango tonal de este instrumento comprendía desde el Fa_2 hasta el La_4 , aunque apunta que ocasionalmente podía llegar hasta el Do_5 . Eisel, sin embargo, da una extensión tonal de Fa_2 a Do_3 , excluyendo el $Do\#$ y el $Sol\#$. Ambas tablas aportan algunas notas cromáticas mediante digitaciones cruce-

das. La tabla de Eisel da unas digitaciones para el segundo registro que difieren en un tono por arriba con las de Majer, ya que omite el Si_3 , designado en el registro grave con la letra H. Además, Eisel asigna la misma digitación al La_3 y al Si_3 .

La primera tabla de digitaciones para el clarinete de tres llaves figura en el método del noruego Berg⁵¹, con una tercera

De første Noder og Tall-Tabellen til Clarinetten.

Tabla de digitaciones para clarinete de tres llaves en *Den første Prove for Begyndere udi Instrumental-Kunsten* (Berg, 1782). Incluye una línea de música con notas y una tabla de digitaciones para los registros Bajo, Medio y Alto. Las columnas corresponden a los octavos: Bass-Oktav., Secund-Oktav., Discant-Oktav. y 5te Oktav. Las notas de la tabla son e f g a b h c d e f g a b h c d e.

Figura 13. Tabla de digitaciones para clarinete de tres llaves en *Den første Prove for Begyndere udi Instrumental-Kunsten* (Berg, 1782).

50. EISEL, Johann Philipp: *Musicus autodidaktos: oder Der sich selbst informirende Musicus*, Erfurt : 1738, pág. 78.

51. BERG, Lorents Nicolai: *Den første Prove for Begyndere udi Instrumental-Kunsten*, Kristiansand: A. Swane, 1982, pág. 50.



Figura 14. Rango tonal y digitaciones del clarinete de cuatro llaves en *Essai d'Instruction a l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor* (Roesser, 1764)

llave situada en el lateral izquierdo del instrumento para ser operada con el dedo meñique izquierdo, lo que evidenciaría que la práctica de tocar con la mano izquierda en la parte superior del instrumento estaba extendida en esa época. El rango tonal dado al clarinete en esta tabla de digitaciones comprende los sonidos diatónicos desde el Mi_2 hasta el Mi_5 , con el Sib_2 y Sib_4 obtenidos con digitación cruzada, y el Sib_3 (Figura 13). En esta última nota Rice⁵² ha notado un error al no incluir la llave de registro.

Sin embargo, la primera mención al clarinete de tres llaves aparece en 1764, en el método de Roesser⁵³, aunque el tratado estaba dirigido básicamente al clarinete de cuatro llaves, con una cuarta llave para el $Fa\#_2$ y un rango tonal desde el Mi_2 a Fa_5 en tres registros: *tons chalumeaux* –del Fa_2 al Sib_3 –, *tons clarinetes* –del Si_3 al Do_4 – y *tons aigus* –del $Do\#_5$ al Fa_5 – (Figura. 14). A diferencia del método de Berg, el rango tonal incluye –además del Sib_2 , Sib_3 y

GAMME GENERALE
Dont se servent les plus grands Maîtres pour tous les tons possibles de la clarinette.

Il est nécessaire de savoir que l'usage l'un ou l'autre des U, le reste de cette gamme devient arbitraire, l'on peut pour sa commodité chercher des positions plus à son propre, instant ou faulx. Il n'est pas possible de jouer dans tous les tons avec une seule clarinette, mais on se sert de la même position sur tel ton que on veut indifféremment pour toute sorte.

Quatre clarinettes suffisent pour tous les tons possibles, les plus habiles sont celles en La, en Si^b et^b Ut, et les petites en Ré; avec les quatre clarinettes, on exécute toute musique faite pour cet instrument.

Les points noirs marquent les trous bouchés, et les Zéros marquent ceux qui doivent être ouverts.

Figura 15. Tabla de digitaciones en *Gamma de la clarinette* (Roesser, 1760)

52. RICE, Albert R.: *Op. cit.*, pág. 73.

53. ROESER, Valentin: *Essai d'Instruction a l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*, Paris: 1764, reprint ed., Genova, 1972, pág. 3.

*Sib*₄— el *Mib*₃, *Mib*₄, *Mib*₅, *Fa*₃, *Fa*₄, *Sol*₄ y *Do*₅.

Cuatro años antes, en su *Gamma generale*, Roeser⁵⁴ incluye una ilustración de un clarinete de cuatro llaves y una tabla de digitaciones con el rango tonal antes mencionado, pero iniciado en el *Mi*₂ e incluyendo la digitación de la nueva llave para el *Fa*₂/*Do*₄ (Figura 15). Esta misma tabla de digitaciones aparece posteriormente en el Método de Hoteterre⁵⁵ y en un método anónimo publicado en París en 1780.

La posición de la caña y la embocadura en el clarinete también ha sido objeto de estudio en el período barroco. Varios clarinetistas y pedagogos han incluido en sus métodos consejos acerca de las ventajas de tocar con la caña situada en la parte inferior de la boquilla o en la superior. Durante la mayor parte del siglo XVIII los clarinetistas tocaban con ambos labios forrando los dientes y la caña presionada por el labio superior—embocadura conocida como maxilar—que dificultaba sobremanera el picado y la articulación. En el clarinete ilustrado en la tabla de digitación de Majer⁵⁶ la caña se sitúa en la parte superior de la boquilla. Sin embargo, de acuerdo

a otros documentos preservados, la caña también se fijaba en la parte inferior, tal y como se hace actualmente.

Al margen de la colocación de la caña, la mayor parte de los métodos publicados en la segunda mitad del siglo XVIII recomendaban la técnica de la embocadura doble: Blasius⁵⁷, Vanderhagen⁵⁸, Lefevre⁵⁹, entre otros. En relación con esta cuestión, Hoeprich⁶⁰ sugiere que ello se podría deber a la preferencia de los primeros clarinetistas, que él atribuye a los oboístas y fagotistas, a tocar con la caña situada en la parte superior y los dientes recubiertos por los labios. De acuerdo a Karp⁶¹, la orientación en la parte superior de la boquilla probablemente respondía a la necesidad de prevenir interferencias entre la lengua y la vibración de la caña, aunque, en su contra, esta ubicación dificultaba, como ya se ha mencionado, su control por el clarinetista, y la articulación de los sonidos. Por otro lado, Karp⁶² sugiere que el instrumentista podía intercambiar la orientación de la caña arriba o abajo rotando la pieza de la boquilla-barrilete, aunque con ciertas precauciones para que la llave superior no interfiriese con el orificio del pulgar cuando se rotaba la pieza.

54. ROESER, Valentin: *Gamma de la clarinette, avec six duo pour cet instrument*, París: 1760.

55. HOTTETERRE, Jacques, le Romain: *Méthode pour apprendre a jouer en très peu de tem de la Flute traversiere, de la Flute à bec et du Haut-bois... Augmentée des Principes de la musique et des Tablatures de la Clarinette et du basson*. Paris: Bailleux, 1775, pág. 38.

56. MAJER, Joseph, Friedrich Bernhard Caspar: *Op. cit.*, pág. 39.

57. BLASIUS, Frederick: *Nouvelle méthode de clarinete*, París: Porthaux, 1796. Reimpresión editada en Geneve: Minkoff, 1972, pág. 66.

58. VANDERGHAGEN, Amand: *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour la Clarinette*, París, 1785, reimpresión editada en Geneve: Minkoff, 1972, págs.2-3.

59. LEFEVRE, Xavier: *Op. cit.*, pág. 2.

60. HOEPRICH, T. Eric: *Op. cit.*, pág. 43.

61. KARP, Cary: "The Early History of the Clarinet and Chalumeau", *Oxford Journals*, Oxford University Press, 14, 4, 1986, pág. 546.

62. *Ibid.*

La orientación de la caña en la boquilla no era cuestión baladí dado que de ello dependía la ejecución de la correcta articulación y fraseo. En la época barroca las técnicas de articulación eran básicamente tres: “de pecho”, “de garganta” y “de lengua”. Roeser⁶³ es el primero en mencionar la articulación “de pecho” en su Método de 1764, teniendo en cuenta la dificultad de articular con la caña situada en la parte superior de la boquilla. Sin embargo, hace notar que las semicorcheas no suelen utilizarse en los pasajes porque requieren que la articulación de pecho se sustituya por la de lengua. Otros autores también abogaron unos años después por la articulación “de pecho”, entre ellos, Frölich⁶⁴, el cual recomendaba articular los sonidos mediante aspiraciones apoyadas por el diafragma. También menciona que con la caña situada en la parte inferior el clarinetista puede articular mejor con la lengua en pasajes rápidos, pero no puede tocar con igualdad sonora en los cambios de registro. Asimismo, Backofen⁶⁵ no defiende de forma explícita ninguna de las dos embocaduras en su método de 1803.

La primera recomendación de la articulación con lengua con la caña situada en la parte inferior de la boquilla está informada en el tratado de Berg⁶⁶ y posteriormente en el método de Vanderghagen⁶⁷ y en el de Lefevre⁶⁸. Vanderghagen

compara el golpe de lengua en un instrumento de viento con el golpe de arco en un instrumento de cuerdas. Mantiene que la expresión depende de la articulación con lengua. En este sentido, recomienda pronunciar la sílaba “d” como articulación ordinaria, y la sílaba “t” para notas picadas y aconseja destacar sensiblemente la primera nota de cada grupo. En esta misma línea se pronunció Lefevre, que opta por atacar la nota con la sílaba “tu”. Backofen y Fröhlich también consideran la articulación con lengua la más conveniente, en colaboración con la embocadura con la caña situada en la parte inferior de la boquilla. Asimismo, la articulación “de garganta” también es mencionada por Vanderghagen, Lefevre y Backofen en sus métodos.

4. Conclusiones

Existen suficientes evidencias documentales que sugieren que el *chalumeau* como instrumento para la música culta se desarrolló a partir de la flauta de pico barroca cuando se le instaló a esta una boquilla heteroglota. Otros autores sostienen que la boquilla heteroglota se desarrolló primero en el *chalumeau* y derivó de una boquilla idioglota de un tipo simple de *chalumeau* folklórico de los que están ilustrados en *Harmonie Universelle* de Mersenne (1636).

63. ROESER, Valentin: *Op. cit.*, pág. 77.

64. FRÖHLICH, Joseph: *Vollständige theoretische-praktische Musikschule*, Bonn: Simrock, 1810, pág. 49.

65. BACKOFEN, Johann Georg Heinrich: *Anweisung zur Clarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassett-Horn*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1803, pág. 50.

66. BERG, Lorents Nicolai: *Den forste Prove for Begyndere udi Instrumental-Kunsten*, Kristiansand: A. Swane, 1982, pág. 49.

67. VANDERGHAGEN, Amand: *Op. cit.*, págs. 55-58.

68. LEFEVRE, Xavier: *Op. cit.*, pág. 10.

El clarinete y el *chalumeau* coexistieron en los inicios del siglo XVIII. De hecho, es probable que mientras se desarrollaba el clarinete se siguiesen aplicando mejoras en el *chalumeau* con influencias recíprocas entre ambos. La diferencia entre ambos instrumentos era precisamente la disposición de las llaves: en el *chalumeau* primitivo, de forma diametralmente opuesta; y en el clarinete de forma no diametralmente opuesta. Esta particularidad, y un diámetro más pequeño en el orificio de la llave de registro, permitía el sobreesoplado a las doceavas en el clarinete, aunque en el *chalumeau* también se experimentó y se utilizaron estas dos primeras llaves de forma no diametralmente opuesta. Además, el clarinete disponía de una boquilla y estaba diseñado en tres piezas con una boquilla con la ventana más estrecha que la del *chalumeau*.

Por otro lado, parece asumido que J.C. Denner mejoró el *chalumeau* con la colocación de las dos llaves diametralmente opuestas, mientras que su hijo Jacob Denner habría inventado el clarinete a partir de la aplicación de algunas innovaciones, tales como la nueva disposición de las llaves o el uso de una campana y una boquilla con una ventana más estrecha. Aunque lo más acertado sería

sostener que el clarinete se desarrolló en el taller de la familia Denner entre finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Todos los autores coinciden en considerar unos dúos de J.P. Dreux como las primeras obras para *chalumeau*, documentadas en un catálogo de E. Roger de 1706. El *chalumeau* como instrumento para la interpretación de la música notada, se desarrolla en Europa a partir de 1700 y empieza a incluirse en óperas y oratorios, especialmente de Marc Antonio Ziani, los hermanos Bononcini y J. Fux.

A partir de las innovaciones de J. C Denner y sus hijos, el clarinete adquiere protagonismo y los compositores de la época comienzan a incluirlo en sus composiciones a partir de la segunda década del siglo XVIII, destacando los *Conciertos* de J. M. Molter.

Los aspectos de la técnica interpretativa son recogidos en los tratados de la época, con especial énfasis a la embocadura, tablas de digitaciones y articulaciones.

El clarinete barroco se utilizó hasta 1770 aproximadamente, cuando los fabricantes ingleses y alemanes comenzaron a construir clarinetes de cinco y seis llaves con mejores prestaciones.

Bibliografía

BACKOFEN, Johann Georg Heinrich: *Anweisung zur Clarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Basset-Horn*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1803.

BAINES, Anthony: *Woodwind Instrument and their History*, London: Faber and Faber, 1967.

BAINES, Anthony: *The Bate Collection of Historical Wind Instruments: Catalogue*

of the Instruments, Oxford: University of Oxford, 1976.

BERG, Lorents Nicolai: *Den forste Prove for Begynderne udi Instrumental-Kunsten*, Kristiansand: A. Swane, 1982.

BIRSAK, Kurt: *The Clarinet, A Cultural History*, traducción al inglés por Gail Schamberger: Druck und Verlag Obermayer, 1998.

BLASIUŠ, Frederick: *Nouvelle méthode*

de clarinete, París: Porthaux, 1796.

Reimpresión editada en Génova: Minkoff, 1972.

BUONANNI, Filippo: *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonora indicati e spiegati*, Roma: 1722. Reed.: Harrison, F. Ll., y Rimmer, New York, 1964.

CARSE, Adam: *Musical Wind Instruments*, New York: Dover. Reedición del trabajo original publicado por Macmillan and Co., London, 1939.

DART, Thurston: "The Earliest Collections of Clarinet Music", en *Galpin Society Journal*, 4, 1951, 39-41.

DIDEROT, Denis, y D'ALEMBERT, Jean Le Rond: *Encyclopédie*, Lausana-Berna, 1751.

DOPPELMARY, Johann Gabriel: *Historische Nachricht von de Nürembergischen Mathematicis und Künstlern*, Nuremberg: 1730.

EISEL, Johann Philipp: *Musicus autodidaktos: oder Der sich selbst informirende Musicus*, Erfurt 1738.

FRÖHLICH, Joseph: *Vollständige theoretische-praktische Musikschule*, Bonn: Simrock, 1810.

GEVAERT, Françoise Auguste: *Nouveau traité d'instrumentation*, París: Lemoine & Cia., 1885.

HOEPRICH, T. Eric: "A Three-Key Clarinet by J. C. Denner", en *Galpin Society Journal*, 34, 1981, 21-32.

HOEPRICH, T. Eric: "Clarinet reed position in the eighteenth century", en *London Early Music*, 12, 1984, 337-344.

HOEPRICH, T. Eric: *The Clarinet*, London: Yale University Press, 2008.

KARP, Cary: "Chalumeaux", en *Galpin Society Journal*, 31, 1978, 144-46.

KARP, Cary: "The Early History of the Clarinet and Chalumeau", en *Oxford Journals*, Oxford University Press, 14, 4, 1986, 545-51.

KROLL, Oskar: *The Clarinet*, New York: Taplinger Publishing Co. Transcripción de Hilda Morris, 1968.

LAWSON, Colin: *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge, London: Cambridge University Press, 1995.

LAWSON, Colin: *The Early Clarinet - A Practical Guide*, Cambridge, London: Cambridge University Press, 2000.

LEFEVRE, Xavier: *Méthode de clarinette*, París: 1802. Reimpresión Génova: Minkoff, 1974.

MAJER, Joseph, Friedrich Bernhard Caspar: *Museum Musicum Theoretico Practicum*, Schwäbisch Hall: 1732, facsimil, Bärenreiter, Kassel, 1954.

MURR, Christoph Gottlieb von: *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nüremberg*, Nuremberg, 1778.

MYERS, Arnold (ed.): *Catalogue of the Sir Nicholas Sackleton Collection*, Edimburgo: Edimburgh University Collection of Historic Musical Instruments, 2007.

PASTOR, Vicente: *El Clarinete: Acústica, Historia y Práctica*, Valencia: Rivera editores, 2010.

RENDALL, F. Geoffrey: *The Clarinet*, New York: W. W. Norton, 1971.

REYNVANN, Joos Verschuere: *Musijkaal Kunst-Woordenboek*, Amsterdam: W. Brave, 1975.

RICE, Albert R.: *The Baroque Clarinet*, New York: Oxford University Press, 1992.

ROESER, Valentin: *Gamma de la clarinette, avec six duo pour cet instrument*, París: 1760.

ROESER, Valentin: *Essai d'instruction a l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*, París: 1764, repr. ed., Geneve: 1972.

SACHS, Curt: *A History of Musical Instruments*, New York: Norton, 1940.

SHACKLETON, Nicholas: "Clarinet", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por S. Sadie, 2ª Edición, MacMillan Publishers Limited, 2001.

SIMIOT, Jacques François: *Tableau explicatif des innovations et changements faits à la clarinette*, Lyon: el autor, 1808.

VANDERGHAGEN, Amand: *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour la Clarinette*, París: 1785, reimpresión editada en Geneve: Minkoff, 1972.

WALTHER, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexicon*, Leipzig: 1732, repr., Leipzig, 1961.

WEIGEL, Johann Christoph: *Musikalisches Theatrum*, Nuremberg: 1722, facsimile editado por A. Berner, Kassel: Bärenreiter, 1961.