

CLARINET FOR YOU

JOSÉ MARÍA SANTANDREU



Intérprete:

José María Santandreu

Obras de:

B. Kóvacs
P. M. Dubois
V. Bucchi
A. Giampieri
G. Ruggiero
J. M. Morales
W. Osborne
I. Stravinsky
L. Berio

2011 DISCOCRÍTICA
WWW.SINFONIAVIRTUAL.COM

Desde que Mozart –con el precedente institucional de la Escuela de Mannheim– decidiera incluirlo en su música orquestal y de cámara, y sobre todo desde que le dedicara su genial concierto K. 622, el clarinete pasaría a ser, de forma indiscutible, uno de los instrumentos esenciales de la música occidental. Muy pronto, los románticos encontrarían en su oscuro colorido y amplio dinamismo un lugar privilegiado donde plasmar, con articulación veloz, las profundidades del alma humana, con esa limpieza, sinceridad y aliento que sólo los instrumentos de viento pueden ofrecer. La flauta era, quizá, demasiado frágil para captar ese tenebroso ahondamiento del clarinete al que, por su parte, el oboe sólo se aproximaba tímidamente. Nadie como el clarinete parecía mezclar a un tiempo lo atrevido y lo profundo, la reflexión serena y el movimiento de quien busca la pasión desde la claridad. Con un timbre más cercano a la voz humana que la flauta y el oboe en su registro grave, nos invita a la consideración meditativa de la vida humana, a esa sabia cercanía que se aleja de la frialdad cuando expresa sus verdades.

El clarinete, en realidad, es un instrumento ensoñador, cercano a nuestras fantasías oníricas: su seducción y calidez son una muestra de meditado intimismo. De él podríamos decir lo contrario a lo que Nietzsche dijera de la tragedia: que lo apolíneo se expresa en él bajo una potencia dionisiaca. La claridad de sus movimientos veloces no necesita corretear torpemente, sino que lo hace con elegancia y decoro, a imagen del movimiento lunar. Quizá por eso puede prestarse fácilmente a la melancolía, que incluso observamos en los movimientos alegres del concierto de Mozart. Pero será durante el Romanticismo, y especialmente en la música de cámara, cuando personalidad íntima de cada instrumento, incluido el clarinete, encuentre su verdadero lugar de domesticación: Weber y Brahms harán de él, con resultados sorprendentes, un instrumento de vasto registro y expresividad.



Los instrumentos de viento comparten entre sí una cierta sensualidad, más o menos húmeda, más o menos fría. Ya los griegos –cuyo *aulós* se parecía en algo a nuestro clarinete– consideraron a los instrumentos de viento cercanos a lo orgiástico, a la sexualidad de los instintos báquicos. Los instrumentos de cuerda eran considerados superiores porque permitían que el intérprete pudiera entonar bellas poesías a la vez que se interpretaban, ordenando así la *informe música* bajo la métrica del poema; por su parte, los instrumentos de viento, pensaban, sólo dejaban lugar para el apasionamiento y la destrucción de las formas. No es extraño que la cultura estética nacida entonces llegase hasta el siglo XIX, cuando los instrumentos de viento comenzaron a ser valorados, explorados y mejorados, entre otras cosas debido a las cualidades exóticas y orientales (para los griegos, los instrumentos de *viento* venían de Oriente) tan caras al Romanticismo. Ello lo constata, por ejemplo, su presencia cada vez mayor en la orquesta, como vemos de forma tan clara en el caso de los instrumentos de metal.

Si no fuera por este incipiente interés por las diferencias, el siglo XX jamás habría podido dar el vuelco definitivo a la música instrumental. Lo que me gustaría hacer notar con estas breves pinceladas (de cuya vaguedad soy consciente) es la enorme complejidad del universo sonoro, sus incontables significaciones y posibilidades, la particularidad de cada instrumento en su dinamismo, en su altura, en su colorido y en sus articulaciones, pero también, y sobre todo, el inabarcable significado cultural que puede encerrar un simple instrumento, sin el cual no se comprende por qué durante cientos de años los instrumentos se desarrollan, no sólo físicamente, sino también a nivel de estilos y connotaciones estéticas adicionales. El clarinete clásico y el romántico son distintos, pero no pasarían a ser iguales aunque los intercambiásemos. Las posibilidades físico-técnicas del clarinete clásico, aunque se mantuviesen invariables, nunca serían igualmente explotadas en la época de Haydn, Wagner y Debussy. Sin ir más lejos, el Romanticismo tardío y el incipiente siglo XX están aproximadamente ante el mismo material, pero ambos juegan con él a su manera, hasta el punto de introducir *dentro* del clarinete, como veremos, una *pluralidad* de instrumentos distintos.

Quizá en el siglo XX es cuando el clarinete, como el resto de instrumentos de la música autónoma, se diversifica de la manera más rica que podamos imaginar. Si el Clasicismo sólo comenzó tarde a controlar plenamente los matices, y si el Romanticismo intensificó y descubrió su ingente capacidad de expresiones, el siglo XX hará de los instrumentos musicales un universo abierto: más allá de lo expresivo, pero también más allá de la exploración cerrada, de la aparición orquestal, del conjunto camerístico, del colorido acordado y la modulación. Por eso no nos extrañará, a partir del siglo XX, encontrar obras para instrumentos solistas *sin acompañamiento*, como las que se reproducen en esta grabación de José María Santandreu*. Cada instrumento es en sí mismo una orquesta: la posibilidad de una escritura diversa. Este es el reflejo más interesante de la experimentación vanguardista. Diría incluso que esta es la verdadera peculiaridad del siglo en lo que se refiere a la música instrumental. Los instrumentos no son, como en el Romanticismo, materia de inspiración, a partir de la cual debe jugarse con los matices musicales, sino que también los propios instrumentos deben ser continuamente redescubiertos. En la mentalidad musical del siglo XX –aquí nos referimos sobre todo a su segunda mitad–, *los instrumentos no existen*, algo que todavía hoy nos cuesta aceptar. La materia es sólo una excusa, una fuente infinita de posibilidades no descubiertas.

Los instrumentos se han convertido así en auténticos desconocidos. Su falta de una utilidad concreta los convierte incluso en no-instrumentos. En analogía con el atonalismo, diríamos que la experimentación instrumental elimina el centro gravitacional del instrumento que solamente es explotado en sus cualidades conocidas. Y no se trata sólo de que el piano, por ejemplo, no esté formado sólo por cuerdas, teclas y pedales, sino también por madera que es posible golpear o arañar, o que se descubra que las teclas metálicas del clarinete pueden ser pulsadas sin que necesariamente haya que soplar, o sin que haya que hacerlo de la forma habitual. Esta es sólo una cara de la moneda. Lo realmente importante es que los instrumentos han dejado de poseer cualquier utilidad cerrada incluso para el intérprete, que también queda como emborronado y subordinado al descubrimiento de su instrumento. ¿Existe en realidad *el*

instrumentista? A partir del siglo XX, los intérpretes se ven obligados como nunca a interactuar con los instrumentos y con el medio acústico. El instrumento sale fuera de sí y reconoce todo lo externo como una potencialidad suya. Así, el clarinete no está formado exclusivamente por los materiales que le son propios, sino también por los dedos, los labios y la lengua de su intérprete, incluso por su voz. Se exploran ahora las distintas formas de soplo, las infinitas maneras de obtener sonidos antes insospechados modificando la presión de los labios, o la variedad ingente de formas en que los sonidos pueden articularse entre sí. Desde esta perspectiva, sin duda el mayor descubrimiento del siglo está constituido por los sonidos múltiples, un efecto mediante el cual instrumentos monofónicos como el clarinete pueden sumergirse en el reino de la polifonía. Esta es sólo una de las manifestaciones de la destrucción de los *a priori musicales*, tal como la posmodernidad estaba destruyendo al sujeto trascendental, incluso contra todo proceso histórico progresista y todo estructuralismo. Si el clarinete puede evocar golpes de percusión, hacer surgir a un mismo tiempo varios sonidos armónicos o imitar el colorido del viento metal o la cuerda: ¿Qué puede significar hoy ser clarinetista, violinista o pianista? Es como si ningún instrumento quisiera perder las cualidades de sus compañeros de viaje: un viaje peligroso en el que todo intérprete se convierte en náufrago al servicio del movimiento más devastador. Esta tendencia omniabarcante se hace sentir incluso a nivel compositivo, donde el intérprete no sólo debe haber comprendido el sentido de las nuevas apariciones rítmicas, dinámicas o articulatorias, sino que incluso debe improvisar con base en notaciones musicales imprecisas.

En esta actitud continuamente transformadora, el instrumento pide interactuar con su entorno, que no se limitaría al intérprete y la sala de conciertos. Los pianos, muy comúnmente, son modificados en su interior de forma puramente ocasional e incluso arbitraria. Este movimiento incluye la propia destrucción del instrumento, y no sólo del instrumentista, su falta de continuidad consigo mismo o, al menos, la deconstrucción de su identidad. No por otra razón, este descubrimiento llevará a algunos a la pretensión de eliminar los propios instrumentos para

dedicarse únicamente al sonido y sus posibilidades, como observamos en la música concreta y electroacústica, pero también –como ocurre en la música aleatoria– a la eliminación del propio compositor. En este movimiento, parecería como si el descubrimiento del colorido instrumental hubiera acabado con los compositores. Pero, en última instancia, la serenidad siempre termina volviendo; aunque se trate de movimientos muy influyentes y decisivos a la hora de haber hecho posibles ciertas formas de composición (he aquí su aportación *constructiva*), en realidad deben considerarse marginales en lo que se refiere a sus consecuencias *destructivas*. Como si hubiera cierta profundidad en ello que nunca puede arrebatarle, la música instrumental sigue siendo hoy, como lo siguió siendo durante el siglo XX, una parte indispensable de la estética musical y del quehacer compositivo. ¿Será, quizá, porque necesitamos saber que la música es interpretada por un ser humano, por alguien que participa de nuestros sentimientos y razones?

En cualquier caso, esta revolución de la comprensión instrumental hará de la interpretación una labor mucho más compleja que antaño. Interpretar la música para clarinete del siglo XX implica, en general, dominar el instrumento en una variedad de registros casi inabarcable. El resultado es sorprendente y puede presumir de unas cuotas de complejidad y belleza altísimas. (Para una visión compleja de ello recomendaría la *Fantasia para clarinete solo* del gran compositor y genial clarinetista Jörg Widmann, que no ha cumplido aún los cuarenta años de edad). Suele pensarse que es muy complicado encontrar un buen intérprete de este tipo, casi tanto como conseguir que los oyentes se habitúen a los nuevos descubrimientos y formas de comunicación. Esta es una idea recurrente que suele vincularse a la música contemporánea. Sin embargo, el motivo principal de esta *complicación*, frente a lo que suele pensarse, no tendría nada que ver con un supuesto naturalismo auditivo, o con la incapacidad de los oyentes para escuchar obras relativamente complejas; más bien, habría que situarla en los azares del mercado, en el fetichismo de la mercancía musical, así como en la educación del Conservatorio y en el programa *al uso* del Auditorio medio. Por azares que no vienen al caso, el afán comprensivo del siglo XX

nació con la pretensión de representar la totalidad de la música pasada. Los incipientes ricos, acomodados burgueses, trabajadores conformistas, que buscarían un momento de descanso (al esfuerzo del trabajo) y entretenimiento (contra cualquier otro tipo de esfuerzo) como amantes de lo puramente lúdico, se entregaron con pasmosa facilidad y lujosa relajación a *lo bueno conocido*, tildando a lo restante de *malo por conocer*. El hecho se asienta con tal radicalidad en el pensar corriente que asombra la facilidad con la que los propios músicos han terminado por aceptarlo. Cualquiera que haya visto las programaciones de la mayoría de los auditorios y que se haya esforzado mínimamente por escuchar la música del siglo XX podrá constatarlo por sí mismo.

Una de las personas que no aceptan esta situación, que están aquí para ofrecernos la música del siglo XX en bandeja de plata, y además desde la posición privilegiada que sólo puede reportarnos la música para un solo instrumento, es José María Santandreu, actualmente profesor del Conservatorio Profesional de Utiel. El disco que acaba de publicarse, y que lleva por título *Clarinet for you*, incluye algunas de las composiciones más importantes para *clarinete solo* del siglo XX:

- (1) *Homenaje a Manuel de Falla* de Béla Kovács (Hungría; 1937-) [Pista 1] [03: 26 min.]
- (2) *Doce Estudios* (nº 3), de P. M. Dubois (Francia) [Pistas 2] [01: 18 min.]
- (3) *Concierto para clarinete solo*, de Valentino Bucchi (Italia; 1916-1976)
 - *Moderato* [01: 27 min.]
 - *Presto. Allegretto. Presto.* [02: 00 min.]
 - *Andante.* [02: 32 min.]
 - *Epílogo (Presto). Andante. Presto. Andante.* [01: 37 min.]
 [Pistas 3-6]
- (4) *Doce Estudios Modernos* (nº 3), de Alamiro Giampieri (1893-1963) [Pista 7] [01: 52 min.]
- (5) *Seis Estudios Modernos* (nº 2), de Giuseppe Ruggiero (Italia) [Pista 1] [02: 46 min.]
- (6) *Mutaciones Lumínicas* de José Manuel Morales (España) [Pista 1] [03: 35 min.]
- (7) *Rapsodia para clarinete* de Willson Osborne (EEUU; 1906-1979) [Pista 1] [04: 54 min.]
- (8) *Tres piezas para clarinete solo* de Igor Stravinsky (Rusia; 1882-1971)
 - *I* [01: 30 min.]
 - *II* [01: 07 min.]
 - *III* [01: 12 min.]
 [Pista 1]
- (9) *Secuencia IX para clarinete solo* de Luciano Berio (Italia; 1925-2003) [Pista 1] [13: 07 min.]

Todas ellas son obras irreprochables que no necesitan nuestra introducción: cualquier clarinetista conocerá la mayoría de ellas. Las que mejor expresan lo dicho son, sin duda, las *Mutaciones lumínicas* del valenciano Morales y la obra del insigne Luciano Berio. La labor de Santandreu debe ser triplemente agradecida: en primer lugar, por acercarnos a la ninguneada pero inmejorable música del siglo XX; en segundo lugar, por obsequiarnos, mediante una interpretación perfecta, con la música de un instrumento tan maravilloso como el clarinete y, finalmente, por darnos con todo ello una lección de valor y amor incondicional por la música. El resultado de su trabajo no debe ser tenido sólo como un logro a nivel nacional, pues su labor será sin duda agradecida por los amantes de la música en el resto del globo. Invitamos al lector a realizar su audición de este maravilloso disco y, sobre todo, a continuar encontrando en la música de cámara un lugar de reflexión y comprensión íntima de la música. Aunque Santandreu haya dado un paso inapreciable en la valoración de la tradición clarinetística contemporánea, sin embargo, como él sabe, las obras aquí grabadas constituyen una pequeña minoría con respecto a la totalidad de la buena producción, que lamentablemente permanece sin grabar. Por eso nuestra invitación a escuchar este disco no puede ser más encarecida, pero tampoco más insuficiente. *Clarinet for you* debería presentarse como un entrante necesario al que debería acompañar el verdadero manjar. ¡Escuchen esta grabación a condición de abrir su apetito! Entre los logros compositivos que el siglo XX ha hecho desaparecer entre sus tinieblas, se encuentran algunas de las joyas más valiosas de toda la Historia de la Música; tras esa nebulosa, que sin duda evoca el polvo inmundado de nuestra catástrofe, la música para clarinete

será descubierta como la pequeña punta de un esplendoroso iceberg.

Daniel Martín Sáez
Sinfonía Virtual, Nº 19, Abril, 2011