



## LA MÚSICA DE CÁMARA PARA CLARINETE Y CELLO

por Francisco José Gil Ortiz

**Resumen:** A lo largo de la historia los compositores han escrito música para formaciones que se han ido consolidando como arquetipos de la música de cámara de nuestra cultura; a saber: el cuarteto de cuerda, el dúo de cualquier instrumento y piano, el quinteto de viento-madera, el quinteto de viento-metal, el trío de violín-cello y piano... entre otros. Sin embargo, también otras formaciones menos usuales han sido destinatarias de su ingenio; es el caso del dúo de clarinete y violoncello, que aunque no cuenta con una abundante literatura, poco a poco se va agrandando. En este artículo analizaremos las características que ofrece esta peculiar formación y conoceremos más sobre el repertorio que tiene.

**Palabras clave:** clarinete, cello, dúo, música de cámara,

**Abstract:** Along history, composers have written music for formations that have been consolidated as archetypes in our culture's chamber music, mainly the string quartet, the any instrument and piano duet, the wood-wind quintet, the brass-wind quintet, the violin, cello and piano trio; among others. However, also more unusual formations have been product of their creativity, it is the case of the clarinet and cello duet; although it doesn't have an abundant repertoire, it is gradually increasing. This article explores the features offered by this unique formation and deeps into its repertoire.

**Keywords:** clarinet cello duet, chamber music,

Cuando digo que tengo un concierto con mi dúo de música de cámara, clarinete y cello, a veces, suele ocurrir que me preguntan que quién toca el piano. Y he de aclarar: “no, no hay piano, es sólo clarinete y violoncello”. Ciertamente, el dúo de clarinete y violoncello no es una formación muy usual, podemos decir que es bastante atípica. A lo largo de la historia, ambos instrumentos han sido dedicatarios de numerosas obras de cámara (además de solísticas), por parte de los compositores más importantes de nuestra cultura: Mozart, Weber y Brahms dedicaron al clarinete algunas de sus páginas más bellas (sendos *Quintetos con*

clarinete), las dos *Sonatas con piano op.120* por parte del último, al igual que el *Trio con piano y cello op. 114*, el salzburgués lo usó en su *Trío Keggelstatt*, kv. 498; también Beethoven escribió un *Trío* con cello y piano, su op. 11 y así podríamos seguir enumerando piezas de grandes compositores en las que se incluye al clarinete (Schubert, Schumann, Bartok, Messiaen, Mendelssohn, Debussy, Berg, Stravinsky, Stamitz...). Ocurre lo mismo con el violoncello, es ingente la cantidad de música escrita para este instrumento integrado en tríos con violín y piano, dúos con piano, o cualquier combinación con otros instrumentos de cuerda (destacando el cuarteto clásico), todos los compositores han usado el cello en sus partituras camerísticas. Felizmente, clarinete y cello han coincidido en ocasiones acompañados del piano, como por ejemplo, en los ya mencionados tríos de Beethoven, Brahms u otros menos afamados como los de Zemlinsky, Rota o Glinka (original para fagot pero que también se interpreta sustituyendo éste por el cello, pues ambos instrumentos tienen registros similares).

Sin embargo, a sabiendas de las grandes posibilidades tímbricas que tienen ambos instrumentos, a ningún gran compositor (entiéndase los más importantes, Mozart, Beethoven, Debussy, Listz...) de nuestra historia se le ocurrió dedicar algunas notas de su pluma a este singular tándem. Además esto resulta raro especialmente si atendemos a estas cuestiones:

- El registro que abarcan ambos instrumentos es de 5 octavas, sólo dos menos que un piano, siendo las dos que no tiene el dúo, las extremas, tanto por la derecha, una (registro agudísimo), como por la izquierda, otra (registro gravísimo –de un piano normal sin el registro extendido<sup>1</sup>).
- Las dos octavas del piano que no tiene el dúo son las menos usadas, aunque hay que matizar que tampoco las últimas notas agudas del clarinete son muy utilizadas, y menos aún en la época clásica o romántica, que sólo aparecen de forma excepcional como pirueta virtuosística en contadas ocasiones y nunca en música de cámara.<sup>2</sup> Aun con todo, con sólo estos dos instrumentos se cubren 4 octavas y media “audibles”.

---

<sup>1</sup> El fabricante Bössendorfer tiene un modelo, el *Imperial*, que tiene un registro mayor de lo habitual, en el registro grave, llegando a dar incluso una 6ª más que los habituales, hasta un do-2 (sistema franco-belga), y completando un total de 8 octavas. Esta extensión excepcional del registro ha sido poco usada, aparece por ejemplo en “Une barque sur l’océan” de la colección *Miroirs* de Ravel. He obviado decir que el piano habitual puede bajar hasta un la-2, siendo por tanto, su registro inferior, una octava y tres notas (si-sib-la) más grave que el del cello.

<sup>2</sup> Mozart llega a escribir hasta un sol 5 en su *Concierto*, que es un mi 5 real (clarinete en la) y Weber llega hasta un sib 5 en su *Concierto n° 2*, que es un lab 5 real (clarinete en sib),

- Aunque es un dúo, el violoncello tiene la posibilidad de hacer dobles o triples cuerdas, con lo que se pueden producir acordes llenos, dando la sensación de riqueza, y no el “vacío” que uno puede imaginar a priori de un dúo. Y contribuyendo a esta sensación de riqueza, ambos instrumentos cuentan con recursos idiomáticos que han sido explotados con gran éxito por los compositores a la largo de la historia. Piénsese, por ejemplo, el variolaje<sup>3</sup> en el violoncello o las ya mencionadas dobles o triples cuerdas; o en el clarinete, por sus características y posibilidades, su facilidad para realizar rápidos arpeggios y, en consecuencia, acompañamientos de “bajo Alberti” (recurso que es una constante en la música para clarinete en el Clasicismo). Teniendo en cuenta esto, podemos afirmar que en algunos momentos el dúo puede crear texturas que se asemejan, cuanto menos, a las del cuarteto clásico. Y no olvidemos tampoco, que la sensación de espacio sonoro lleno también se consigue con la resonancia que puede dar la caja del violoncello, ampliando y multiplicando la riqueza de armónicos, consiguiendo una “llenacidad”, si se me permite decir y opulencia sonora, que otros instrumentos de registro similar (el fagot) no pueden dar. Otro recurso tímbrico del cello es el *pizzicato*, que da un diferente color que enriquece las posibilidades del dúo, imposible de lograr con otros instrumentos como el dúo de flautas, que tanto se estiló en el Clasicismo.

- Ambos instrumentos, por las características de la constitución de su timbre, sus armónicos, pueden fusionarse a la perfección; ambos pueden amalgamar, ensamblar y empastar con gran facilidad, mucha más que otras formaciones camerísticas en las que se incluyen instrumentos de viento. Fíjense en la especial dificultad que tienen instrumentos como el oboe o fagot, en comparación al clarinete. En ocasiones la similitud tímbrica es tal (es decir, la constitución de armónicos de sus sonidos) que ambos instrumentos, clarinete y cello, pueden llegar a confundirse; por ejemplo, el registro 4 del sistema franco-belga en la primera cuerda del cello es

---

poco después, Spohr llega a escribir un do 6 al clarinete en su *Concierto n° 1, op. 26* que es un sib 5 real.

<sup>3</sup> Efecto consistente en pasar el arco alternando sucesivamente dos cuerdas, mientras la mano izquierda tiene una posición fija, es decir, alternar dos notas repetidamente entre dos cuerdas distintas y sucesivas. El nombre del efecto hace referencia al movimiento del arco, que simula el devaneo de las olas del mar. No sólo es de un gran efecto sonoro, pues ejecutado de forma rápida da la sensación de una polifonía no estática y con fuerza (a diferencia de lo que sería la doble cuerda, enténdaseme y relativícense los términos de “estaticidad” y “fuerza”), sino que también lo es visualmente.

realmente parecido al del clarinete (primer registro de armónicos<sup>4</sup>). Esto es realmente asombroso si se tiene en cuenta la gran diferencia en cuanto a la morfología y producción del sonido de ambos instrumentos.

- Cada instrumento en sí mismo, tiene una gran variedad de timbres, pues poco se parece el profundo registro grave del cello al tierno central, o al apasionado, a la par que desgarrador, agudo; y más aún si pensamos en las posibilidades de cada registro variando la posición de fricción sobre la cuerda en cada uno de los registros<sup>5</sup> aumentando y multiplicando la variedad tímbrica que el cello en sí puede encerrar. Por su parte, el clarinete también tiene una gran paleta de colores que hacen que su timbre por naturaleza, sea heterogéneo (cuestión aparte será querer enfatizar o minimizar esta característica natural del instrumento)<sup>6</sup>. Juntar ambos instrumentos es unir las dos grandes familias: el viento-madera y la cuerda.

- A lo largo de la historia, teniendo en cuenta las características que he descrito en los puntos anteriores, los compositores han escrito música para dúos que ofrecen muchas menos posibilidades que el clarinete y cello

---

<sup>4</sup> El clarinete produce como notas fundamentales desde el mi 2 hasta el sib 3 (es el llamado registro *chalumeau* en referencia al instrumento antecesor del clarinete –o más directo antecesor, sería más correcto decir–), desde el si 3 hasta el do 5 las notas que se producen son los armónicos del registro fundamental hasta el fa 3, son los primeros armónicos impares, es decir los armónicos 3, puesto que el clarinete a diferencia de todos los instrumentos no produce los armónicos pares por la conjunción de boquilla-caña-características físicas del tubo. Si bien, esto no es totalmente cierto ya que realmente sí se producen estos armónicos pares, pero con una debilidad que los hace inapreciables y por supuesto imposible de usarse, por lo menos los que serían lógicos utilizar, los más bajos, el 2 o el 4; sin embargo, los armónicos 6 y 8 sí se registran en el espectro sonoro del sonido con cierta potencia.

<sup>5</sup> El sonido difiere dependiendo de en qué parte de la cuerda se pasa el arco. Si se hace cerca del puente (*sul ponticello*) se obtiene un sonido más metálico y potente, si se hace cerca de la “tastiera”, que es la madera negra sobre la que el músico pisa las cuerdas para obtener las diferentes notas (*sul tasto*) se consigue un sonido más velado, dulce y menos brillante que en el caso anterior.

<sup>6</sup> El registro grave, *chalumeau*, puede ser vigoroso en los *f* y ciertamente meloso y dulce en los *p*, por su parte, el segundo registro se asemeja en los *p* a la voz humana o incluso a la flauta, en los *mf* puede recordar al timbre del violín y en los *f* su potencia se asemeja a instrumentos de metal como las trompetas o clarines (el nombre de “clarinete” viene precisamente de su registro segundo que se asemeja al timbre de los clarines; ya que era el registro que se usaba prioritariamente en la primera mitad del siglo XVIII, cuando el instrumento empezó a interesar a los compositores (recuérdense los primeros conciertos barrocos o clásicos de Molter o Stamitz, en los que prácticamente el registro primero, el *chalumeau*, no se usa); aunque no quiere decir que no se compusiese música para ese registro, pues fueron muchos autores los que lo usaron: Vivaldi, Telemann, Haendel, Graupner y otros menos conocidos como Conti, Caldara o Fuchs lo usaron en su música operística o concertística, algunos bajo el emergente nombre de “clarinete”, otros con el viejo nombre de “chalumeau”.

juntos. Mozart escribió una serie de *6 dúos para dos clarinetes*, o un *Dúo para fagot y cello*, por poner como ejemplo de gran compositor o Rossini escribió un *Dúo para cello y contrabajo*, Beethoven *Tres dúos para clarinete y fagot*, WoO 27 (de los que hablaré más adelante) o dúos para 2 flautas, innumerables han sido las composiciones para violín y viola, o para dúo de violoncellos, o dúo de violines, etc... Sólo me refiero a los compositores más afamados de nuestra cultura y especialmente en el período clásico; ningún lector me contradecirá, supongo, si afirmo que estas formaciones que he nombrado (sólo son algunas a modo de ejemplo) ofrecen unas características técnicas más limitadas que el clarinete-cello si atendemos a los aspectos antes reseñados: timbre, extensión de registros, homogeneidad-heterogeneidad...

Pues bien, como decía en los primeros párrafos, ningún gran compositor reparó en fijarse en lo que podía ofrecer el dúo (y sí lo hicieron en otras formaciones). Encontramos un caso particular, Jean Xavier Lefèvre, compositor y clarinetista francés, de origen suizo, que en su *Método para clarinete* publicado en 1802, incluye, con fines pedagógicos, una serie de 12 sonatas para clarinete con acompañamiento de bajo; evidentemente no se especifica qué instrumento debía hacer el bajo, bien pudiera ser un cello o un fagot; aunque lo más probable es que, como se hacía en el Barroco, esa parte fuese un bajo continuo que un clavecinista, fortepianista u organista debían realizar y que la parte del bajo sería doblada por un cello o fagot. De hecho, hoy en día se suelen tocar acompañadas por un piano con su realización y no como dúo de clarinete y bajo, aunque no es desdeñable esta versión, lo digo por experiencia propia.

Hay que esperar hasta el siglo XX para que los compositores se sientan atraídos por esta formación, pero antes hemos de reparar sobre la obra de Beethoven a la que aludía unas líneas más arriba, son sus *3 dúos para clarinete y fagot*, WoO. 27, escritos en su juventud, con un estilo claramente clásico. Tradicionalmente, son interpretados sustituyendo la parte de fagot por el violoncello. El fagot llega como nota más grave al  $si'' -1$ , esto es, un tono más grave que el violoncello, con lo que es absolutamente posible el hacer este papel con el instrumento de cuerda, además en ninguno de los dúos se llega a esa nota, con lo que no es necesario realizar ninguna modificación. El efecto que se puede llegar a producir con el cello, es el de dulcificación, me refiero a ataques de las notas y a matices, pues la melosidad del canto del violoncello es difícilmente superable por cualquier otro instrumento, además la sensación de corpulencia que puede llegar a conseguirse con la amplificación del sonido de la caja de resonancia del cello siempre será mayor que con el fagot. Nada hay que cambiar, por tanto, si

se interpreta con el cello; sin embargo, se puede ir más allá y aprovechar las posibilidades que este instrumento nos puede dar: se puede cambiar el color del sonido en función del carácter de la música, así por ejemplo, un sonido *sul tasto*, será muy apropiado para las frases cantábiles de cello en el segundo tiempo (Larghetto sostenuto) del *Dúo n° 1*, y no quiero decir que esto no se pueda lograr con el fagot, sino que el cambio de color quizás es más evidente y más sencillo con el cello. Hay otro caso particular en el que el cello supera con creces al fagot: se trata del *Dúo n° 3*, en el segundo tiempo (Tema con variaciones)<sup>7</sup>, concretamente la Variación II, en ella el clarinete empieza a florear el tema con tresillos de semicorchea, y el fagot acompaña con corcheas y silencios, si en lugar de tocar con arco el cello, se hace con *pizzicato*, el efecto es realmente asombroso, la sensación de “aire fresco” da una nueva dimensión a la concepción del movimiento, dotándolo de un dinamismo impulsado por este notable cambio tímbrico. Otros recursos como las dobles o triples cuerdas pueden ser usados, por ejemplo, en los acordes finales de las diferentes secciones o movimientos, algo bastante típico en la escritura orquestal de esta época, rellenando así acordes, algo imposible de hacer con un fagot. Y no creo que modificaciones de este tipo no sean correctas, quizás el propio Beethoven, si hubiese destinado su música al cello habría utilizado estos recursos tan propios del instrumento y que, sin duda, la hacen más atractiva. Estos dúos han sido el origen de nuestra formación, el dúo Santor-Gilort, formado por Georgina Sánchez (violoncello) y quien suscribe estas líneas, Francisco José Gil (clarinete). De época similar son los *6 dúos para clarinete y cello o fagot, op. 21* de François Devienne pero menos interpretados que los de Beethoven. Existe también un pequeño dúo de juventud del compositor ruso Alexandr Glazunov, prácticamente desconocido, y una curiosa pieza llamada “La mariposa” (*Der schmetterling*) de un compositor danés poco afamado, J. P. E. Hartmann (1805-1900).

Llegado el siglo XX los compositores han empezado a interesarse por esta formación, y no podría dar una respuesta si me preguntasen por qué los autores de siglos pasados han desestimado este ensemble (¡con las posibilidades que tiene!) y

---

<sup>7</sup> Aunque se hacía con alguna frecuencia, esta obra no tiene un tiempo lento como tal (normalmente cabría esperar el segundo, como en los otros dos dúos). A veces, la pieza constaba de dos movimientos, de los cuales el segundo era un “tema con variaciones” pero siempre incluía una variación de carácter lento (que bien podía hacer las veces de tiempo lento) y normalmente en tono menor que servía para contrastar en carácter con las otras variaciones, normalmente jocosas, vivas y rápidas. Curiosamente, el *Dúo n° 3* tampoco tiene una variación del tema lenta, y por ello me decidí a componer una, intentando emular lo que pudiera haber escrito Beethoven, en el tono homónimo menor y siempre tomando como modelo el tema. Habitualmente interpretamos el dúo con esta variación que intercalamos entre la 3ª y la 4ª; creemos que así tiene un sentido musical más redondo y, si cabe, convencional. Afortunadamente nadie se ha referido a ella de forma especial extrañándose; con lo cual, nos damos por satisfechos, ya que parece guardar la lógica y coherencia beethoveniana.

en cambio han preferido otros con menos potencial. Cada vez, aparecen nuevas obras destinadas a esta formación dentro del campo de la música contemporánea. Quizás el compositor más conocido que ha dedicado su música al cello-clarinete es Paul Hindemith con su *Ludus minor*, pieza de 1944, que es una sucesión de preludios y fugas donde se expone buena parte de la teoría compositiva del compositor alemán. También Iannis Xenakis, que escribió su obra *Charisma* en 1971 explota los diferentes timbres en el cello, sobre todo los armónicos, y en el clarinete los sonidos multifónicos, lenguaje muy en boga en la época (de poco más de un año anterior es el *Concierto para clarinete solo –Carta fiorentina nº 2-* de Valentino Bucchi, donde aparece el famoso coral de multifónicos, muy popular en el mundo clarinetístico). Sin embargo, encontramos otra obra anterior, la *Sonata para clarinete y cello* de la compositora británica Phyllis Margaret Tate (1911-1987) escrita en 1947. Es una vasta obra en cuatro movimientos en la que diferentes caracteres son bien dibujados con los instrumentos, desde el misterio del primer tiempo, la furia del segundo con un “detaché” en el cello casi asfixiante, la estaticidad y serenidad de la *Sarabande* en el tercer tiempo, hasta una parodia y sarcasmo de marcha en el cuarto. Su lenguaje no abandona la tonalidad pero nunca la afirma, podemos decir que es un postromanticismo tardío, para la que quizás se puede considerar que es la primera obra de entidad y original para esta formación.

Ya últimamente contamos con más piezas escritas para el dúo, las cuales son todo un compendio de estilos y lenguajes que dependen de cada autor. Casi todas están escritas en los últimos 25 ó 30 años. El compositor francés Alain Lefebure ha escrito algunas piezas para la formación como *El espíritu irlandés* o *Balada Romántica*, además de otras para clarinete y fagot, que se pueden hacer con cello, *Dan le style des troubadours*, todas ellas en un lenguaje tonal o modal convencional, el americano Derek Bermel compuso su *Coming Together*, una sugestiva partitura en la que sólo usa como elemento generador el *glissando* en ambos instrumentos, la *Disco toccata* de Guillaume Connesson nos transporta a la música discotequera de los años 70, Jean-Christophe Marti escribió *Pulsetude*, Graham Waterhouse su *Bow’n blow duo, op. 20*, Howard Skempton su *Lullaby*, Eric Tanguy su *Tiento pour clarinette et violoncelle*, Suzanne Giraud su *Duo pour Prades*, Jean Kapr su *Claricello*, Dominique Lemaitre su *Thot*, Jean Louis Agobet su *Ciaccona*, Pascal Dusapin su *Ohé y Laps*, Christian Cziotka su *Japanese Suite*, Johannes Reiche su *Incontro duo per clarinetto e violoncello*, Jens Vrå su *Il Commiato*, entre otros; y también compositores españoles como Sebastián Mariné con su *Fam, op. 69* o Gabriel Erkoreka con *Saturno*.

Otro tipo de repertorio del que también se puede nutrir nuestro grupo es el de las transcripciones y arreglos. Ya en sí, el tocar con un instrumento un papel

dedicado para otro, es en esencia una transcripción, por ello, los dúos de Beethoven de los que antes hablaba pueden considerarse como tal. O como también hemos hecho en ocasiones, la música de Bach puede ser bien recibida por nuestra formación. Suele decirse que gran parte de su música no se destina a un instrumento concreto, sino que está ahí, en el “cielo” para ser aprehendida por cualquier amante de la música sea cual sea su medio musical; y aparte de ser cierto que realmente no se escribió para un destinatario instrumental concreto, es más profundo esto, ya que se debe comprender el hecho musical bachiano como una música, en esencia pura e inmaterial, siendo por esto que “se puede materializar con cualquier material”, me estoy refiriendo a la gran cantidad de fugas, invenciones, sinfonías... compuestas por el genio de Leipzig. En concreto para nuestro dúo, quiero aludir a las *15 invenciones a dos voces*, auténtico manual de composición, en el que arquitectura y belleza se unen indivisiblemente. Cualquiera de estas piezas puede ser interpretada por el clarinete y el cello, pues además los registros son perfectos para ambos instrumentos, siendo innecesaria cualquier modificación. La magnificencia que se puede lograr con el dúo y una adecuada acústica (quizás la de las iglesias), con la polifonía innata de cada voz, puede ser equiparable a otras piezas polifónicas a 4 ó 5 voces. Con las transcripciones y arreglos se abre un gran abanico de posibilidades, he mencionado a Bach, pero muchísima música puede ser tamizada por un buen arreglista y obtener un resultado muy bueno con el dúo; contamos, por ejemplo, con los *Tango-estudios* para flauta sola de Piazzolla, que han sido adaptados a muy diversas formaciones, y afortunadamente, también para la nuestra. Se trata de un trabajo realizado por Jean Louis Petit, concretamente de los 3 primeros estudios, en los que se explota el recurso de las dobles y triples cuerdas a veces de modo percusivo, el variolaje, de gran efecto visual y sonoro... También, una transcripción realizada por Lászlo Gábor para dos clarinetes de 6 dúos sobre temas de *El barbero de Sevilla* de Rossini, resulta especialmente interesante, pues se consigue un color cristalino difícilmente igualable por otros grupos. Y músicas tan populares como el *Ave María* de Schubert o *Liebstraum n° 2* de Listz han sido adaptados obteniendo un buen resultado.

Sin embargo, para nosotros, es la propia violoncellista Georgina Sánchez, la que ha nutrido de más repertorio al dúo. Todo comenzó con una apresurada revisión de una pequeña pieza, su *Pregón de danza*, en el que se hace un homenaje a la música popular de la localidad de donde procede<sup>8</sup>, un pequeño pueblo cacereño, Guijo de Granadilla; en esta obra podemos apreciar el son del

---

<sup>8</sup> Georgina Sánchez pasó sus primeros años en esta localidad y en Plasencia, aunque nació en Valladolid, después vivió en esta ciudad, además de París y Madrid.

pregonero, aderezado por un guitarreo y cadencias andaluzas; se evoca el popular “pasodoble” en varias ocasiones; el toque de los “afilaoles” (afiladores); el punteo guitarrístico de un declamado, incluso el misticismo del cantar de una “saeta”. Pocos son los recursos técnicos posibles en el cello que no se usan (no podía ser de otra forma, siendo su compositora una virtuosa del instrumento), y también el clarinete despliega su virtuosismo, desde rápidas escalas y arpeggios, toques de trompeta, uso de todo el registro, hasta tener que tocar algunas notas cambiando la disposición natural de las manos, pues no da tiempo a hacerlo de la forma normal, ya que en ocasiones los músicos deben tocar otro instrumento, el pintoresco pandero. En *Claustro de San Isidoro*, inspirado en el homónimo de León, se evocan los sonos gregorianos del románico y una primitiva polifonía, acorde con el espacio arquitectónico al que se dedica la pieza. Cuartas, quintas y octavas paralelas<sup>9</sup> dan paso a una breve danza de peregrinos que se dirigen a Santiago de Compostela y hacen un alto en tierras leonesas. De corte similar es el *Palacio Ducal*, dedicado al que se encuentra en la ciudad (de Medinaceli (Soria), lugar donde se celebran conciertos en verano en el patio del palacio, siendo un entorno entrañable<sup>10</sup>; ya aquí la música ha evolucionado, y nos encontramos en pleno Renacimiento, época de apogeo del lugar, y las sonoridades abandonan la austeridad de las consonancias tonales y prefieren las de las 3ª y 6ª, más suaves. *Reminiscencias de verbena* rememora las populares verbenas y jolgorios veraniegos que suele haber en las pequeñas localidades, en ellas la orquesta de

---

<sup>9</sup> Es un gran ejercicio de afinación. Al respecto de ella, he de decir que en esta formación es más complicada que en otras, por ejemplo con piano, en las que éste da de forma irremediable la “afinación correcta”. Clarinete y cello son instrumentos cuya afinación nunca es fija, con la particularidad que el clarinete en su génesis ya está siempre desafinado, y ambos músicos deben buscar constantemente la correcta entonación para corregir o esconder los defectos propios o ajenos. Afortunadamente, Georgina cuenta con un brillante oído absoluto que hace que se adapte a la afinación de inmediato, paliando la afinación defectuosa de algunas notas del clarinete que poco se puede hacer por mejorar.

La experiencia nos ha enseñado que normalmente cuando afinamos antes de empezar una pieza el cello debe templar sus cuerdas un poco más alto que el “la” que da el clarinete, aunque también depende del carácter de la obra. En ocasiones es necesario afinar en cada movimiento de las obras, y otras veces, incluso en la misma obra “a ojo” en el transcurso de alguna cadencia del clarinete.

Respecto a la afinación defectuosa del clarinete, las notas más graves suelen estar bajas, las más agudas del registro *chalumeau* (mi, fa, sol, la) altas en algunos instrumentos, en otros bajas – depende del fabricante-. Las más agudas suelen estar altas. Tras más de 300 años de vida, aún se sigue investigando para intentar lograr una afinación “buena”, aunque si no se cambia de forma más o menos radical la morfología del instrumento siempre persistirán problemas debidos al fenómeno acústico-armónico. Como ejemplo, decir que una notable mejor afinación del registro agudo requeriría tres llaves diferentes de cambio de registro (tres llaves de la actual llave 12), lo cual, hoy no creo que haya ningún fabricante dispuesto a montar en sus modelos y a arriesgar en el mercado.

<sup>10</sup> La propia Georgina suscribe: “en el palacio el tiempo se para y nuestro respirar se acompaña con aires de aroma del renacimiento ocelitano, cuan límpidas noches de astros arropan sus suelos”.

turno interpreta temas de siempre con otros actuales, aquí apreciamos desde ritmos rumberos hasta el “pasodoble valenciano” con melodías tremendamente populares pero genialmente camufladas, guiños al tango; e incluso, el recuerdo de una extemporánea zanfoña medieval<sup>11</sup> con su típico bordón y giros armónicos del siglo XIX, que contrastan sobremanera con el lenguaje convencional verbenero. Todo esto con un alocado clarinete que acompaña el canto del cello con arpeggios que parecen no encontrar el final del cielo. *Duermo con mi maleta bajo mi cama*, es un sugerente título que encierra la trágica historia de uno de los compositores más importantes del siglo XX; esta obra es un homenaje a Schostakovitch, quien a veces era presentado por el régimen soviético como su abanderado y muchas otras fue duramente censurado y perseguido; el propio compositor afirmó que “dormía con su maleta siempre preparada debajo de la cama por si tenía que salir huyendo por ser requerido por las autoridades comunistas”. En esta obra, Georgina Sánchez, cambia por completo su lenguaje compositivo de las piezas antes comentadas y rememora el del genial autor ruso, las desoladas frases del clarinete a solo se convertirán en un frívolo vals después, aparecerá la firma musical D-S-C-H (re-mi-do-si) fluctuante como escapándose del control de los músicos, serán recordados motivos del *Concierto nº 1 para violoncello y orquesta* todo ello en frenéticos ritmos, tras haber escuchado la explosión de una monumental progresión de tensión hasta convertirse en un verdadero ahogo (de la libertad de expresión) que lleva al clarinete al límite razonable de su extensión<sup>12</sup> y al cello a un endiablado *detaché* que parece, sin duda, el sentir del agobio de un hombre acorralado y sin escapatoria. *Aroma de Palmas y Habana* comienza con un ritmo de son, en el cual los dos instrumentos caminan airosoamente hasta llegar a un pasaje en 6/8, con aire profusamente español, durante la obra se produce una alternancia de estos dos estilos de música latina y española. *Al alba venid, buen amigo* es una pieza en la que se recuerdan momentos tanto delicados como airosos de joyas del renacimiento español, con el título homónimo del anónimo del

---

<sup>11</sup> Durante mucho tiempo fue un instrumento popular usado por juglares, trovadores, mendigos... con lo que no resulta raro asociarlo a la muchedumbre de los pueblos, y además muy popular en la península Ibérica, ya que recibió diferentes nombres según la zona geográfica. Básicamente consistía en una especie de rueda que había que ir girando para que fuese friccionando una serie de cuerdas, las laterales eran bordones, normalmente uno o dos; y las otras cuerdas, dos o tres servían para hacer melodías con diferentes notas, ya que se acortaban o alargaban al accionar un dispositivo de espaldas mediante una especie de teclado (similar a los actuales).

<sup>12</sup> Normalmente en los tratados y métodos de estudio se suele dar como límite el do 6, que en sonido real sería un sib 5. Rara vez en la literatura se ha pasado de esta nota, Ginastera llega al do# 6 en la variación dedicada al clarinete en sus *Variaciones concertantes*, op. 23.

Cancionero de Palacio. Sería posible afirmar que Georgina es la compositora que más obras ha dedicado a este peculiar dúo.

Y de todas estas piezas se compone nuestro hacer, nunca pensamos que un dúo de humildes características, pero abundantes recursos, como un clarinete y un violoncello, podría fisgar en tantos estilos musicales distintos, despertar el interés de públicos, cámaras, compositores y jurados, hacer tantos kilómetros en coche, tren, barco y avión (Madrid, Valladolid, Palencia, Barcelona, Ávila, Sitges, Santander, Albox, Albacete, Ceuta, Medina del Campo, Bamberg, Huesca, Parla, Alcalá de Henares, Granada...), vivir tantas y tantas anécdotas maravillosas... Impensable era el día de hoy cuando aquel 10 de noviembre de 2.008 tocábamos por vez primera “nuestros” dúos nº 1 y 2 de Beethoven en el Palacio de Godoy, Madrid. Gracias a cuantos han dedicado su atención y apoyo a nuestro trabajo. Ésta es nuestra peculiar aportación al mundo musical.