



*Conservatori Superior*  
de Música de les Illes Balears

# LA EVOLUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE LENGÜETA SIMPLE HASTA EL CHALUMEAU

AUTOR: MIQUEL ÀNGEL NEBOT SÁNCHEZ

TUTOR: NIGEL CARTER

ESTUDIOS SUPERIORES DE INTERPRETACIÓN



## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero dar las gracias por encima de todo a mis padres Miquel y Maria, por su confianza ciega y su constante apoyo desde siempre. A mi pareja Sonia por su afecto incondicional y su permanente sonrisa, y a mi hermano Joan Toni, por el simple hecho de estar ahí. Quiero mostrar mi gratitud también a Nigel Carter, no solo por haber sido un gran profesor en las diferentes materias que he podido estudiar con él, sino por su inquebrantable entusiasmo, sus buenas vibraciones y sobretodo por su paciencia. Gracias a todos, por todo este tiempo.



## RESUMEN

Cuántos músicos, o amantes de la música, no habrán sentido, al contemplar una obra de arte de tiempos pasados, un cuadro, un relieve, una escultura... una profunda curiosidad al ver instrumentos antiguos representados en ellas. Entonces, la cabeza se llena de preguntas interesantísimas: ¿cómo los construirían?, ¿cómo sonaban?, hasta que finalmente acaba apareciendo la cuestión: ¿cómo serían los instrumentos anteriores a estos? Así, iniciamos un recorrido mental hacia el pasado, intentando identificar esas primeras civilizaciones, que fueron los descubridores de los ancestros de nuestros instrumentos.

El presente trabajo se centrará en intentar esclarecer los orígenes de los primeros ‘clarinetes’, encontrando los instrumentos que, antes que ellos, utilizaban un sistema de emisión similar, pero aún sin desarrollar. Se trata de un viaje por el tiempo, desde el Antiguo Egipto, pasando por las islas Griegas en su época de ebullición, por el Imperio Romano expandiendo su influencia más allá de los límites imaginados, hasta situarnos en la Viena del siglo XVIII, conociendo toda una serie de instrumentos que, pese a ser diferentes, tenían todos una particularidad que los fue uniendo a lo largo de la historia: su sistema de emisión. El final del viaje nos llevará a conocer un instrumento que, tras un pequeño paso evolutivo, consiguió hacerse un hueco entre los conjuntos musicales de la época. En muy poco tiempo, este instrumento llegó a tener un papel importante en las óperas de las cortes europeas, y sin embargo, a los pocos años de su culminación, fue cayendo en desuso: el chalumeau.



## ÍNDICE

<b>1. Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>2. Tipos de instrumentos de lengüeta simple.....</b>	<b>6</b>
2.1 Sistema idioglot.....	7
2.2 Sistema heteroglot.....	11
<b>3. Primeros instrumentos idioglot.....</b>	<b>12</b>
3.1 Memet.....	15
3.2 Tibia.....	16
3.3 Arghul.....	17
3.4 Launeddas.....	18
3.5 Diplica.....	19
<b>4. La progresiva aparición de los diferentes “chalumeaux”.....</b>	<b>20</b>
<b>5. Tratados musicales del siglo XVII.....</b>	<b>23</b>
5.1 Michael Praetorius.....	24
5.2 Marin Mersenne.....	25
5.2.a. El chalumeau.....	27
5.2.b. El chalemie o cornemuse.....	29
<b>6. Mock Trumpet.....</b>	<b>32</b>
<b>7. La evolución del chalumeau y J. C. Denner.....</b>	<b>36</b>
<b>8. Otros constructores de chalumeaux: evoluciones paralelas.....</b>	<b>41</b>
<b>9. Coexistencia del chalumeau con el clarinete.....</b>	<b>44</b>
<b>10. Música para chalumeau.....</b>	<b>49</b>
10.1 Giovanni Bononcini.....	52
10.2 Johann Joseph Fux.....	53
10.3 Francesco Bartolomeo Conti.....	56
10.4 Georg Philip Telemann.....	59
10.5 Christoph Graupner.....	61
<b>11. Conclusiones.....</b>	<b>65</b>
<b>12 Bibliografía.....</b>	<b>67</b>





## 1. INTRODUCCIÓN

La selección natural de Darwin no solo es aplicable al Hombre. Los instrumentos musicales también han padecido los efectos de esta teoría, llegando a la desaparición y siendo sustituidos por versiones más actualizadas de ellos mismos. En el presente trabajo se va a recoger la historia de uno de ellos en particular: el chalumeau.

Inicialmente, darán a conocer los diferentes sistemas de producción de sonido que han estado utilizando los instrumentos de lengüeta simple hasta hoy. Se verán sus modos de fabricación y de uso, para entender desde el principio del trabajo el mecanismo de los instrumentos que irán apareciendo, y así poder centrarnos en su evolución. A partir de aquí, y poniendo como punto de partida el instrumento de lengüeta simple más antiguo del que se tiene constancia, se irá avanzando cronológica y geográficamente, conociendo algunos instrumentos y los sistemas de evolución que han podido tener, intentando trazar un hilo conductor a lo largo de la historia. A continuación, mediante las definiciones de varios diccionarios antiguos, y de algunas obras artísticas, se intentará encontrar las particularidades de diferentes instrumentos que recibían nombres muy parecidos, y que estaban repartidos por Europa.

El siglo XVII vio aparecer una serie de importantísimos tratados musicales, que dieron luz a muchas cuestiones desconocidas hasta el momento. Gracias al estudio de estos tratados, a la exploración de nuevos materiales y a la continua evolución de sistemas de emisión, se crearon instrumentos con un sonido bien establecido, capaces de interpretar partituras e incorporarse a conjuntos clásicos. Aquí, se procederá a analizar cómo era el chalumeau evolucionado y establecido en la escena musical europea, para entender el crucial papel que jugaron el constructor alemán J. C. Denner y sus hijos en el proceso de mejora del instrumento, hacia la invención del clarinete barroco. Se mencionarán también otros fabricantes que aportaron innovaciones propias que serían usadas en la construcción de instrumentos posteriores. Seguidamente, va a examinarse el poco tiempo que el chalumeau coexistió con el clarinete barroco, mediante descripciones y partituras

de la época, demostrando que formaron parte del mismo panorama musical. Se conocerá uno de los principales puntos de producción de música para chalumeau, y se mencionarán algunos de los principales compositores que escribieron para el instrumento, así como el papel que jugó en sus obras, los estilos que cultivaron y los recursos que utilizaron. Se podrá deducir aquí que, aunque el chalumeau fue un instrumento pasajero en la evolución hacia el clarinete moderno, dejó una imborrable y preciada huella de su existencia.

La metodología empleada en este trabajo de investigación ha sido principalmente documental, mediante la búsqueda y comparación de las distintas fuentes literarias disponibles. Con la realización de este trabajo, se aspira a reunir, de forma compacta, toda la información posible relativa a la temática en cuestión y que pueda ser de interés a estudiantes, aficionados, o simplemente curiosos.

## **2. TIPOS DE INSTRUMENTOS DE LENGÜETA SIMPLE**

Antes de empezar a analizar los instrumentos musicales y sus posibles cambios y evoluciones a lo largo de la historia, es necesario explicar primero algunos términos que irán apareciendo durante este trabajo, para asegurar el correcto entendimiento del contexto.

Cuando el texto se refiere a instrumentos de lengüeta simple (o única), hace referencia a los instrumentos que, para la emisión del sonido, utilizan un sistema que consta de una fina lengüeta, que está en contacto continuo con una pieza rígida en forma de tubo. Existen dos sistemas de construcción de instrumentos de lengüeta simple que hay que conocer: el sistema *idioglot*, llamado así porque la lengüeta forma parte del mismo tubo del instrumento (*idio* - propio, y *glot* - lengua), y el sistema *heteroglot*, donde la lengüeta queda separada del cuerpo del instrumento y se une al tubo de alguna manera a la hora de utilizarlo (*hetero* - otro, y *glot* - lengua).

Cuando se haga referencia a ‘caña’, se estará hablando de la planta *caña entrenudos*<sup>1</sup>, que se trata de una planta de tallo hueco que habita los humedales de aguas estancadas y estacionales, y no a la lengüeta o lámina que se utiliza para hacer sonar el instrumento.

## 2.1 Idioglot

Uno de los sistemas más expandidos es el idioglot, utilizado en instrumentos provenientes de diversos orígenes repartidos por el mundo, fabricados con recursos naturales autóctonos de cada zona y con sistemas de lengüeta simple muy parecidos, pero con algunas peculiaridades que los hacen únicos. Para el método de construcción más común de este sistema, se precisa disponer de un tubo - normalmente extraído de una planta de caña - que tenga uno de sus extremos condenado, para que el aire solo pueda fluir en una dirección. A este tubo, se le corta longitudinalmente una pequeña lámina en la parte superior, de manera que esta quede unida al cuerpo a modo de lengüeta. Es esencial, para que el instrumento funcione, que el tubo acabe cerrado en el mismo extremo donde se le cortará la lengüeta; si el extremo superior queda abierto, el aire simplemente fluye por dentro, con una resonancia casi inaudible para el oído. Con la lengüeta cortada y lijada hasta conseguir la forma y grosor adecuados, se coloca el tubo en la boca para que los labios puedan tapar la misma lengüeta. Entonces, al introducir el aire por la delgada brecha que queda entre la lengüeta y la pieza rígida, el propio aire hace vibrar la lengüeta, consiguiendo que esta emita el sonido del instrumento. La longitud y la masa de la lengüeta es lo que va a determinar el tono en el que se tocará. El tubo en sí hace las funciones de resonador, y determina la tesitura en la que se va a mover el instrumento, influido también por la longitud, la forma y el grosor. Es necesario controlar la presión de los labios y del aire, para controlar también la calidad de la vibración. Generalmente, los orificios para los dedos se

---

<sup>1</sup> Caña entrenudos: Planta originaria de Asia (bambú), que crece subterráneamente, formando largas colonias a lo largo de los cursos o acumulaciones de agua. Al ser una de las mayores especies colonizadoras, su presencia se extiende por todo el mundo.

realizaban quemando el tubo. Los primeros instrumentos que utilizaron este sistema contaban con un solo tubo, sin separaciones, donde el sistema idioglot y el cuerpo, con los agujeros de digitación, son todo una misma pieza. Posteriormente separarían las 'boquillas' idioglot del cuerpo del tubo, para así poder reutilizarlas en diferentes instrumentos.

Se podrían mencionar algunos de los ejemplos más específicos de este tipo de instrumentos totalmente idioglot, como los encontrados en algunas islas griegas, de pequeño tamaño, con cinco agujeros para los dedos y la caña cortada en el extremo superior del tubo, como se ha visto. Se encuentran otros muchos instrumentos diferentes, repartidos sobretodo por toda la geografía mediterránea: desde Ibiza hasta Turquía, todos muy parecidos, pero con algunos rasgos diferentes entre ellos. Se puede encontrar un sistema algo más complejo que permite controlar la afinación del instrumento, que consiste en tener la base de la caña atada con hilo, a modo de brida, que se puede deslizar hacia arriba a lo largo de la caña para controlar la afinación.

Durante la Edad Media, este tipo de instrumentos de una sola caña parece estar vinculado principalmente a la gente campesina y al trabajo en el campo. Esto permite entrever la importancia de estos instrumentos en el elemento folclórico. Se puede encontrar diferentes instrumentos folclóricos de una sola caña, con tubos cilíndricos únicos, en muchas culturas árabes y europeas a lo largo de la historia, además de un uso continuado en muchos pueblos de Africa, que todavía siguen fabricándolos. Precisamente, es de este sistema de donde se podría decir que evolucionaron las boquillas que se utilizarían en instrumentos posteriores.

Otro método muy extendido de construcción de instrumentos de lengüeta única totalmente idioglot, se encuentra en algunos puntos de Sudamérica y África. Un claro ejemplo podría ser el instrumento colombiano *caña de millo*, llamado así por la planta desde la cual se extrae el material para su fabricación. El instrumento se elabora desde esta planta por sus paredes delgadas, que le proporcionan un sonido característico. El hecho de ser fabricado en un material tan fino, hace que sea un

instrumento con muy poca resistencia a los cambios de humedad o temperatura, lo que conlleva que no tenga demasiada durabilidad a la hora de tocarse durante mucho tiempo. En estos instrumentos, la lengüeta también se saca desde la parte lateral del tubo. Primero, se realizan dos cortes paralelos en la misma dirección del tubo, y luego otro transversal que una los otros dos, de manera que queda una lengüeta de forma rectangular tallada en el tubo. La lengüeta tendrá que alzarse un poco para conseguir introducir aire, así como ser lijada y hacer que sea más fina para conseguir que vibre. Este instrumento tiene los dos extremos del tubo abiertos, a diferencia del otro tipo de instrumentos idioglot que se ha mencionado. Se coloca en posición transversal (como una flauta travesera), y se tiene que cubrir la lengüeta completamente con la boca. Se suele sujetar con la mano izquierda, mientras que la derecha se utiliza para tapar los orificios y hacer la melodía.



Foto: Federico Ochoa



Foto: Nelson Ríos

Con el pulgar de la mano izquierda se puede tapar el extremo del tubo más próximo a la lengüeta. Estas características permiten que este completo idioglot tenga la posibilidad de ser tocado mediante inhalación y exhalación, combinando diferentes técnicas: al exhalar aire en el tubo desde la lengüeta, si se tapa el extremo con el dedo de la mano izquierda, se consiguen las notas del registro grave del instrumento; si se deja abierto, las del registro medio. Al inhalar aire desde la lengüeta, dejando los dos orificios extremos abiertos, se consiguen las notas del registro agudo.

Estos instrumentos, así como algunos del primer tipo de idioglot que se han visto, son utilizados generalmente en pueblos indígenas, repartidos por la geografía de América del Sur. Sus orígenes aún hoy en día siguen sin ser claros, ya que no se tiene constancia de la presencia de instrumentos de lengüeta de ningún tipo en América antes de la llegada de Colón. Esto ha dado que pensar que posiblemente fueran llevados desde Europa<sup>2</sup>, aunque existen también evidencias de que podrían venir del continente africano.

Es en África donde se encuentra la mayor concentración de estos instrumentos idioglot transversales. Están extendidos principalmente por África occidental<sup>3</sup> entre las culturas de pastoreo cercanas a la sabana. Se elaboran a partir de tallos verdes de sorgo<sup>4</sup>, lo que indica que estos instrumentos son estacionales. Se fabrican al momento de ser usados y solo cuando la planta está en condiciones óptimas para la elaboración del instrumento. Por esta razón, no existen pruebas arqueológicas, pero se tienen evidencias de ellos gracias a costumbres intactas seguidas por estos pueblos durante generaciones. Ejemplos de estos instrumentos se encuentran en países como Níger, donde lo llaman *teekuluwal*, en la tribu de los Fulani; en Ghana, el *taletenga* de la tribu de los Akan, o el *til'boro* de la tribu de los Hausa en Nigeria.

---

Estos son solo algunos ejemplos de instrumentos que utilizan el sistema de lengüeta idioglot, entre los innumerables más que se podrían mencionar. Conocidas ya las posibilidades que ofrecen estos sistemas de construcción de lengüeta simple, a continuación se procederá a tratar el sistema hereteroglot, para

---

<sup>2</sup> Eric von Hornbostel, 1923. Propuso que estos instrumentos tenían origen íbero-europeo. Olsen y Sheehy (2008) defienden que, aun con la falta de pruebas, podrían ser instrumentos originarios del continente americano.

<sup>3</sup> Kwabena Nketia (1974), Sadie y Tyrrell (2001).

<sup>4</sup> Planta originaria de las zonas tropicales y subtropicales de África oriental, cultivada en estas regiones áridas por su resistencia a la sequía.

después centrar la parte restante del trabajo, principalmente, en la evolución de los instrumentos del primer sistema idioglotal aquí expuesto, es decir, el tocado en posición vertical.

## **2.2 Heteroglot**

El sistema heteroglot produce el sonido del mismo modo que lo hace el sistema idiglot, pero al ser fruto de la evolución del primero, después de siglos de evolución, se puede apreciar que es un sistema más fiable y efectivo que su antecesor. Este sistema cuenta principalmente de una boquilla, separada del cuerpo del instrumento, y de la lengüeta vibrante que se une a esta para hacerlo sonar. Normalmente no se usa el término ‘boquilla’ en los primeros instrumentos idioglot, ya que el sistema de lengüeta estaba unido al resto del instrumento. Una de las principales desventajas que tenían los instrumentos totalmente idioglot era que, si por alguna razón la lengüeta dejaba de funcionar, el resto del instrumento quedaba totalmente en desuso, de manera que todo el trabajo de fabricación del cuerpo del instrumento, como encontrar la caña óptima, cortarla, tratar el tubo, hacer los orificios calculando su distancia y afinación etc., todo era trabajo perdido. No quedaba más remedio que buscar otra caña y empezar de nuevo todo el proceso. Con el posterior sistema heteroglot, en caso de presentarse la lengüeta o la boquilla algún problema (al no estar adheridas permanentemente al resto del tubo), simplemente se tendría que fabricar otra, y unirla al cuerpo del instrumento para que puedan funcionar juntos. Como resultado, los instrumentos de lengüeta simple con una boquilla separada son mucho más vistos y escuchados en todo el mundo.

Podría decirse que estos sistemas heretoglot tuvieron su primera aparición en los tubos metálicos de los órganos<sup>5</sup> de principios del siglo XVII, y los fabricantes

---

<sup>5</sup> En la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert (1751-1765), aparece una descripción del chalumeau de lengüeta simple, en la que se compara la forma de su boquilla con el sistema de producción de sonido de un órgano.

fueron incorporándolos de manera experimental a los instrumentos de viento madera. Aun hoy no se sabe con exactitud quién fue el primero en incorporarlo, o cual fue el primer instrumento que utilizó este sistema. La boquilla se coloca en la parte superior del instrumento, por donde se introducirá el aire. Mediante una abrazadera, se une la lengüeta vibrante con la parte plana de la boquilla (llamada mesa), y se ajusta para que tenga la colocación, la altura y sujeción correctas. En el interior de la boquilla se encuentra una estrecha cavidad resonante, que propiciará que, al introducir aire en ella, las vibraciones de la lengüeta se conviertan en el sonido característico del instrumento, y empujarán estas ondas sonoras por el resto del tubo. Las características de la parte interior de la boquilla van a influir en el tono del instrumento, así como la colocación de la lengüeta sobre esta. En sus inicios, estas innovadoras boquillas se fabricaban de madera. Actualmente, podemos encontrarlas en instrumentos como el clarinete moderno y el saxofón, en materiales tan distintos como caucho, plástico, metal o incluso vidrio. Sobre este sistema de producción de sonido, se puede encontrar gran cantidad de información, ya que aún hoy, los fabricantes siguen innovando y experimentando sobre nuevos materiales resonantes y formas. Conociendo esto, será más fácil comprender la evolución de los primeros sistemas idioglot, hasta llegar a estas boquillas mejoradas que influyeron enormemente en la evolución del chalumeau.

### **3. PRIMEROS INSTRUMENTOS IDIOGLOT**

Para averiguar el origen específico de un tipo de instrumento, es imprescindible analizar sus relaciones antropológicas, así como seguir algunas tradiciones musicales en las que se utilizaban. Al intentar trazar un hilo conductor cronológico entre las pistas que se han podido encontrar, (restos arqueológicos, escritos, relieves, pinturas etc.), se puede apreciar que, en diferentes sitios del mundo, se usaban instrumentos de características muy similares, algunos de ellos en el mismo rango temporal. En ocasiones, con el transcurrir de la historia, fueron



evolucionando por caminos distintos, pero en otras, han ido sufriendo mutaciones similares, aun sin tener una aparente relación entre las culturas que los utilizaban. Como herramientas hechas por la mano del hombre, están expuestas a la tendencia del propio ser humano de cambiar la forma básica de las cosas.

Incluso en las referencias más antiguas, y en su forma más primitiva, cualquier instrumento es susceptible de haber recibido una influencia directa de otro instrumento venido de otras regiones del mundo. Se podría decir que la historia temprana de un instrumento corre en dos periodos: en el primero, se encuentran los instrumentos que han sufrido una evolución dentro de un mismo grupo étnico, y en el segundo, los que llegan a otras civilizaciones mediante la migración étnica hacia otros continentes. Esta migración puede producirse en cualquier punto de la línea histórica del instrumento, y los instrumentos provenientes de otras culturas también pueden empezar en cualquier punto su nuevo periodo de evolución. De esta manera, se puede ver que estas migraciones y cambios físicos de los instrumentos pueden llegar casi a coordinarse entre sí, desde puntos muy lejanos y entre culturas muy diferentes, llegando a desarrollar instrumentos y músicas muy similares.

Cuando el sonido de un instrumento forma parte de los diferentes actos culturales de una población, tales como ritos, celebraciones, actuaciones etc., el mismo pueblo tiende a sentir esa música suya, así como el instrumento que la produce. En algunas culturas se llegó al ideal de que ciertos instrumentos habían sido creados por divinidades y entregados a la humanidad, como por ejemplo, la lira para los egipcios y los griegos. Al convertir el instrumento en algo divino, este automáticamente queda adherido a la mitología de este pueblo, convirtiéndose así en parte de su esencia. Aun así, los instrumentos son herramientas creadas por el hombre y tienden a ser transferidos entre culturas y generaciones, siendo esto lo que los mantiene vivos.

Teniendo en cuenta esta tendencia del pasado a ‘nacionalizar’ ciertos elementos culturales, algunos instrumentos de fama nacional no tienen por qué ser necesariamente producto de ese país. Se pueden encontrar diferentes ejemplos, como la llamada arpa ‘egipcia’, en realidad de origen sumerio-babilónico, o la guitarra ‘española’, de origen persa-árabe, pero el mejor ejemplo puede atribuirse al antiguo instrumento ‘griego’, el aulos.

El aulos consistía de dos tubos de aproximadamente la misma longitud, con entre tres y seis orificios en su cuerpo. Producía el sonido con una lengüeta doble, y podía estar fabricado de hueso, de caña o de marfil.

En los primeros escritos que se han hallado sobre este instrumento, se puede apreciar que los griegos inicialmente vieron el aulos como un instrumento de origen extranjero. En algunos de estos escritos, se considera que provenía de la zona de Libia; otros muchos se refieren al aulos como originario de Frigia<sup>6</sup>. Sin embargo, a partir de la primera mitad del siglo V a.C, siendo Grecia un enorme centro cultural y político en ebullición, empezó a arraigar entre el pueblo griego una tendencia a, como podría denominarse, ‘helenizar’ ciertas costumbres y productos, siendo el aulos uno de estos. A partir de entonces, la invención de este instrumento (en un principio proveniente de otro lugar) se le atribuyó a una divinidad griega<sup>7</sup>. Aun con toda esta información, sigue siendo muy difícil poder averiguar los verdaderos orígenes del aulos. Se sabe de la existencia de instrumentos muy semejantes de períodos anteriores al aulos griego alrededor de la cuenca del mediterráneo, por los diferentes registros egipcios, mesopotámicos, anatolios etc. que se han podido encontrar. Aun así, cabe decir que el aulos griego, en su completa evolución, fue mejorado respecto al de sus antepasados, los supuestos aulos frigios. Se han encontrado pruebas de las formas más primitivas de este tipo de instrumentos en Egipto, y datan aproximadamente del año 2.700 a.C. Estos antiquísimos instrumentos fueron llamados *memet*, siendo la primera y

---

<sup>6</sup> Antigua región (ca. 1200 a.C.), que ocupaba un territorio actualmente correspondiente a algunas provincias de Turquía.

<sup>7</sup> Según la mitología griega, el aulos fue creado por Atenea, y rechazado posteriormente por la misma, porque al soplar el instrumento, sus hermosos rasgos se deformaban. El aulos es relacionado con el dios griego Dionisio, dios del vino y la fertilidad.

más antigua referencia que se tiene de un instrumento idioglot. Y es aquí es donde empieza una serie de acontecimientos históricos que llevarán al memet a ir evolucionando y extendiéndose por la geografía mundial, hasta llegar a convertirse en el chalumeau, y posteriormente en el clarinete moderno.

### **3.1 El Memet**

Alrededor del siglo XXX a.C, en el momento en que Egipto comenzaba su periodo histórico llamado Reino Antiguo de Egipto<sup>8</sup>, se creó el memet. Constaba de dos tubos colocados y atados paralelamente con orificios de tono también paralelos, de manera que quedaba como si fuera un único instrumento; así, con un solo dedo, el instrumentista podía tapar un agujero de cada tubo. Se cree que los tubos no estaban afinados entre ellos, con lo que produciría una constante disonancia al tocarse el instrumento, y uno de los tubos podría utilizarse como pedal. Contaba con un sistema de lengüeta idioglot cortada en la parte superior del tubo donde se colocaban los labios. Se introducía toda la lengüeta en la boca y podía ser usada la respiración circular, con lo que dificultaría bastante la articulación de la música. De este dato se puede deducir que, para la interpretación de las melodías del memet, era de vital importancia la agilidad y la soltura de los dedos.

La mayoría de instrumentos de lengüeta simple son descendientes directos del memet. Desgraciadamente, no se han podido conservar instrumentos de la época, seguramente debido a la poca durabilidad de los materiales empleados en su elaboración y a su escaso mantenimiento, pero se conocen evidencias en grabados, pinturas y otras formas artísticas del momento. Se han encontrado relieves esculpidos durante el siglo XXVIII a.C., donde aparecen memets representados en monumentos históricos tan importantes como las siete tumbas en Saqqarra, las seis tumbas en Giza y las pirámides de la reina Khentkaus.

---

<sup>8</sup> El Reino Antiguo, o Imperio Antiguo, de Egipto, es un período de la historia comprendido entre los años 2686 y 2181 a.C.

### 3.2 Tibia “grecorromana”



*Tumba de los leopardos, ca. 470 a. C., Tarquinia, (norte de Roma).*

La tibia fue uno de los instrumentos más importantes para la civilización romana. Sus características dejan ver que puede ser un pariente cercano del aulos griego, ya que son bastante similares. Estaba construido originariamente de hueso o de caña, y constaba de dos tubos con tres o cuatro agujeros, utilizando una lengüeta simple sin boquilla, por lo que la lengüeta sobresalía por la parte superior del instrumento. Se introducía toda la lengüeta en la boca, de manera que los labios presionaban el borde superior del tubo y la caña no tenía contacto alguno con la boca durante la interpretación.

Podía tener algunas pequeñas palancas sobre los agujeros, y en algunas ocasiones una campana cónica para amplificar el sonido. Se han encontrado algunas informaciones del siglo II d.C. que representan tibias con tubos de diferentes longitudes, lo que hace pensar que no se utilizaban solo en el unísono. Se conoce que, durante el imperio de Octavio Augusto, el instrumento aumentó varias veces su tamaño, por tanto cada nuevo instrumento sonaría más grave.

Ya se puede apreciar en los versos de Ovidio<sup>9</sup> la importancia de la tibia, lo que deja ver que fue utilizada desde los inicios del imperio. La participación de los intérpretes de la tibia en los rituales romanos se convirtió en obligatoria, llegando a convertir estos músicos en personas apreciadas y famosas. Se creía que el canto de la tibia mantenía a raya a los seres malignos durante la celebración de los ritos. Se tiene constancia de tibias representadas en relieves, arcos, sarcófagos etc. Se utilizaban en eventos tan diferentes como sacrificios, procesiones fúnebres, matrimonios, banquetes, flagelaciones, combates y cacerías, entre otros eventos. En el mural de la "Tumba de los leopardos" en Tarquinia (ca. 470 a. C.), pueden apreciarse unos músicos etruscos tocando una tibia y una lira durante una celebración.

### 3.3 Arghul

Instrumento de viento madera proveniente de Egipto y Oriente Medio, formado por dos tubos de diferentes longitudes, hechos de caña, cada uno de ellos con una lengüeta simple cortada en el extremo superior. Solo contaba con agujeros de digitación el tubo más corto (entre cinco y siete agujeros), el cual se encargaba de hacer la melodía. El tubo más largo podía variar su longitud para cambiar el tono, haciendo las funciones de pedal (como se ha visto anteriormente con el memet). Se solía tocar mediante la respiración circular, y sus características le permitían ser escuchado a varios kilómetros. Formó - y sigue formando - parte importante del folklore y las tradiciones de estas culturas, acompañando multitud de actividades sociales como bailes, banquetes o espectáculos. Se podría decir que fue pariente cercano del memet, ya que ambos provenían de las mismas regiones, aunque el arghul mantenía más semejanzas con la tibia romana o con el aulos griego, lo que podría señalar que este instrumento pudo ser fruto de la relación entre las culturas de aquella época.

---

<sup>9</sup> Publius Ovidius Naso (43 a. C. - 17 d. C.) Reconocido poeta romano, y uno de los más famosos de su época. Sus obras más conocidas son *Arte de amar* y *Las metamorfosis*, escritas en verso.

Hoy en día sigue utilizándose un arghul algo más evolucionado en algunos países árabes, y sobretodo en Egipto, donde existen diferentes tamaños de arghul, siendo el instrumento casi por excelencia de la música para la danza del vientre.

### 3.4 Launeddas

El launeddas es un instrumento típico del sur de Cerdeña. Se desconocen datos sobre su etimología, pero las pocas evidencias apuntan a que fue un instrumento de origen antiguo, descendiente de la tibia grecorromana. Este instrumento polifónico consta de tres tubos de diferentes dimensiones y con funciones específicas. El tubo más grande (a veces dividido en secciones) hace la función de dron, haciendo sonar la tónica como nota pedal grave. Este esta unido al tubo mediano que se encarga de reproducir el registro medio



Hombre tocando un launeddas, 1925, Cerdeña.

del instrumento. Por último, y separado de los otros dos, el tubo más pequeño que hace sonar el registro agudo. Los dos tubos unidos se sostienen con la mano izquierda, y el pequeño con la derecha. Solo los dos de menor longitud tienen cinco agujeros para los dedos; el pedal no tiene. Cada tubo produce el sonido mediante el sistema idioglotal, con lengüetas estrechas cortadas del extremo superior del tubo. Se suele utilizar la respiración circular para tocar este instrumento, de manera que el pedal nunca deja de sonar. Los launeddas más modernos se siguen utilizando en algunas celebraciones populares.

### 3.5 Diplica

Instrumento de viento formado por un tubo de caña o madera de saúco, que contiene generalmente cinco agujeros. Este instrumento de lengüeta simple es reconocido, entre otros de características similares, por ser utilizado a lo largo de la historia en la zona de los Balcanes, sobretodo en distintos puntos de Croacia. Se conoce que este instrumento es de origen muy antiguo, pero no se sabe con exactitud en qué periodo empezó a ser fabricado por estas culturas de Europa del este, ni (si fuera el caso) cuál fue o de qué región habría llegado algún antecesor directo de la diplica, antes de asentarse en las culturas y etnias balcánicas.

Cabe destacar aquí un importante instrumento cercano a la diplica, y utilizado también por estas gentes, llamado *sviroka*, proveniente sobretodo de las islas croatas de Silba y Rab. Formó parte importante del antiguo folklore de estas zonas, siendo utilizado generalmente por mujeres en los tiempos de cosecha y a la hora de ir a faenar. La peculiaridad que tenía este instrumento era que la lengüeta se cortaba hacia arriba (en dirección contraria a la tibia), de forma muy similar a algunos instrumentos de Oriente Medio, lo cual es un indicador del largo tiempo que este instrumento lleva formando parte de las tradiciones culturales de esta zona de Europa.

La diplica sería la precursora de las gaitas croatas, el *surlj*, el *duda* y otros instrumentos de fuelle de periodos posteriores de la zona. Hoy en día, la diplica se sigue utilizando en mucha menor medida, pero sigue formando parte del folklore de algunos rincones de la región de Baranja y Eslavonia.

---

Estos son solo algunos ejemplos de los instrumentos idioglot que formaron parte de las músicas de algunas de las culturas más representativas de épocas antiguas. Como se puede apreciar, tienen aspectos que los relacionan entre si directamente, pero resulta difícil averiguar cómo llegaron estos instrumentos venidos de fuera, y

de qué manera se establecieron en nuevos puntos del mapa, iniciando su propia evolución al margen de sus orígenes. Evidentemente, las migraciones, las conquistas y el comercio entre los pueblos jugaron un papel crucial en todo este proceso, pero es interesante ver que, incluso entre culturas alejadas y con apenas contacto entre ellas, se siguen sucediendo estas relaciones.

#### **4. LA PROGRESIVA APARICIÓN DE LOS DIFERENTES “CHALUMEAUX”**

Desde el siglo X hasta finales del siglo XVI, se pueden encontrar algunos ejemplos muy claros de instrumentos que pueden haber utilizado lengüetas idioglot. Los tubos simples y dobles que se encuentran representados en un manuscrito de finales del siglo X, conservado en la Biblioteca Nacional de París, aparecen con lengüetas idioglot muy similares a las que se siguen utilizando en los instrumentos folklóricos actuales.

A partir de aquí, gran variedad de instrumentos se registran en la literatura francesa del siglo XII, todos ellos con nombres y cualidades estéticas muy similares. Estos incluyen *chalumeau*, *chaleumeau*, *chalemeau*, *chalemiau*, *chalemel*, *canameau*, *cannebaux*, *canimeaus*, *chalemiaus*, *chalemelle*, *chalemele*, *chalemie*, *chalemye*... Una raíz común de todos estos nombres parece ser la palabra latina *calamellus*, el diminutivo de *calamus*<sup>10</sup>, o del griego *kalamos*. Existen varios diccionarios franceses del siglo XVI que utilizan el término *chalumeau* (o el *calamus* en latín) para identificar una variedad de instrumentos. Aún así, ninguna de estas definiciones sugiere que estos

instrumentos hicieran uso de una sola caña. Las referencias a los instrumentos de una sola caña comienzan a aparecer solo en las descripciones de los siglos XVII y XVIII, lo cual deja entrever que el *chalumeau* de las descripciones anteriores a

---

<sup>10</sup> Traducción del griego, caña o tallo herbáceo hueco.



estos siglos, en Francia, podría haber sido un instrumento de viento madera formado por un tubo cilíndrico, con lengüeta vibrante simple o doble.

*“Estienne (1552) described the calamus as a ‘pype or whistle’, and Luke Harrison (1593) defined the chalumeau as ‘a reede, a pipe, stemmes of hearbs’. In Italy, an equivalent word for chalumeau was zampogna, defined by Florio (1598) as ‘an oaten-pipe, a shepherd-pipe, bagge-pipe’ ”*

*(The baroque clarinet, pág. 3, Albert Rice)*

Traducción: “Estienne (1552) describió el *calamus* como una flauta de pico, (*whistle* en inglés), y Luke Harrison (1593) definió el chalumeau como "una caña , una flauta, tallos de hierbas". En Italia, una palabra equivalente para chalumeau era *zampogna*, definida por Florio (1598) como ‘una flauta de avena, una flauta de pastor o una flauta de bolsa’ ”.

Se debe destacar aquí las evidencias históricas que se han podido conservar. Existen algunas ilustraciones del siglo XVI en las cuales aparecen instrumentos de viento típicos europeos. Dos de estos instrumentos fueron identificados como chalumeaux en un importante artículo sobre el clarinete escrito por la prestigiosa arqueóloga musical Kathleen Schlesinger<sup>11</sup>.

La primera evidencia de una representación artística del chalumeau se encuentra en la lámina 79 de las impresiones en xilografía<sup>12</sup> hechas para el *kaiser* Maximiliano I, con el nombre de ‘*Triunfo de Maximiliano I*<sup>13</sup>’. La placa ilustra varios grupos de hombres a caballo, tocando instrumentos de viento aparentemente cilíndricos.

---

<sup>11</sup> Kathleen Schlesinger (1862-1953) Arqueóloga y restauradora de instrumentos musicales en el Museo Británico, especializada en la historia de los instrumentos, y autora de prácticamente todos los artículos sobre instrumentos musicales de la *Encyclopaedia Britannica*.

<sup>12</sup> Técnica de impresión tipográfica consistente en grabar imágenes en una plancha de madera, vaciando las partes que en la reproducción o impresión deben quedar en blanco.

<sup>13</sup> Es una serie compilada en 1518 para el emperador Maximiliano I y publicada en 1526. 2da Edición: 137 Woodcuts by Hans Burgkmair and Others, 1964.



*Triunfo de Maximiliano I, en xilografía. Alemania, 1518, compilador anónimo.*

El grupo líder de cinco jinetes toca instrumentos que son más cortos que los del segundo grupo. Estos instrumentos se identifican en el texto descriptivo que acompaña a las ilustraciones, de compilador anónimo, como *shawms* (instrumento de doble lengüeta antepasado del oboe). Sin embargo, según Schlesinger, los del grupo principal son *chalumeaux*, seguramente por la forma en la que se introducen en la boca. Los del segundo grupo aparecen identificados como *Rauschpfeife*<sup>14</sup>, que es un término comúnmente utilizado para un tipo específico de instrumento de vientos madera con cabezal, utilizado en Europa en los siglos XVI y XVII.

En un grabado de Jost Amman titulado "*Musica*" (pág 111), de su libro *Wapen und Stammbuch* (1589), aparece una mujer tocando un pequeño órgano sobre tres losas de piedra. En el suelo, pueden verse algunos instrumentos, y Schlesinger destaca uno en particular, el cual describe como un pequeño instrumento de lengüeta única. Se puede ver claramente por la forma del instrumento que es

---

<sup>14</sup>Instrumento de viento madera, con una doble lengüeta protegida en un cabezal. El instrumentista sopla en una ranura en la parte superior del cabezal para producir el sonido y hacer vibrar las lengüetas.

similar a una flauta. Se colocaría verticalmente y se introduciría el aire por donde tiene la forma de pico. Ésta misma ilustración aparece de nuevo en el libro de Amman (pág 153) bajo el título "*Der Organist*".



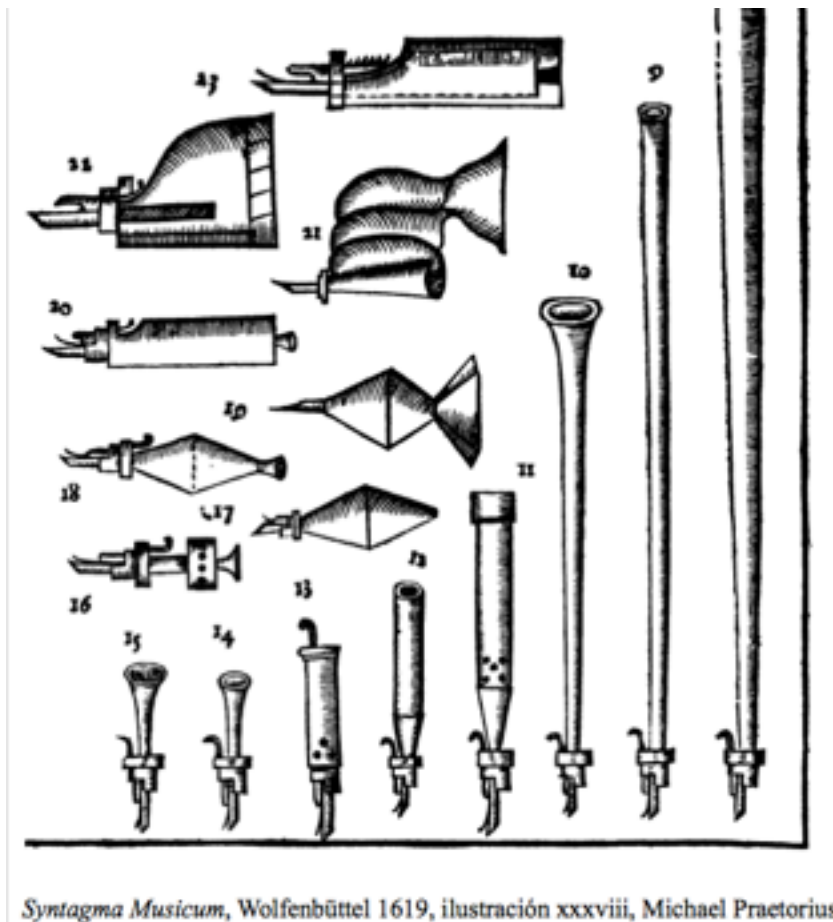
*Musica, Wapen und Stammbuch*, Nuremberg, 1589, pág. 111, Jost Amman.

## 5. TRATADOS MUSICALES DEL S. XVII

Las definiciones del *chalumeau* en diccionarios de principios del siglo XVII son similares a las de los diccionarios anteriores: seguían designando un instrumento musical creado con un tubo de caña o madera, que podía utilizar una lengüeta simple o doble, siendo esta segunda opción la mas común. Pero durante este siglo aparecieron importantísimos tratados musicales, que esclarecerían muchas de las cuestiones que se venían estudiando desde tiempos antiguos.

## 5.1 Michael Praetorius (1571-1621)

Debe destacarse el gran trabajo del alemán Michael Praetorius, que aparte de ser recordado como gran compositor y organista del Renacimiento, es conocido también por el desarrollo de la importante obra de investigación musical *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1614-1619). Este tratado, editado en tres volúmenes, es una de las principales fuentes para el estudio de la interpretación de la música en el barroco temprano. En los tratados encontrados de inicios del siglo XVII, solo se ha hallado una referencia sobre instrumentos de una sola lengüeta.



Se trata de un instrumento de viento, accionado con teclas, llamado órgano real. Consiste en un órgano de pequeño tamaño, que utiliza un fuelle para introducir el aire en los tubos metálicos. Estos tubos cuentan con sistemas de lengüetas individuales metálicas, y se pueden encontrar en muchos órganos del siglo XVII.

Michael Praetorius muestra, en su *Syntagma Musicum*, lo que podría ser el primer sistema de lengüeta heteroglot, pero en un tubo de metal. En esta imagen del mismo libro de Praetorius (ilustración xxxviii), se puede apreciar perfectamente como la lengüeta se coloca contra la superficie plana de una pieza en forma de pico (curiosamente similar a las boquillas de los clarinetes modernos), mediante una especie de prensa que la mantiene sujeta, para que vibre al pasar el aire proveniente del fuelle. Esto deja entrever que, aunque el órgano real no se puede considerar un instrumento de viento madera de lengüeta simple, y aunque por aquel entonces no se tenga constancia de ninguno con sistema propiamente heteroglot, los constructores de órganos ya tenían experiencia en la fabricación de estos sistemas, y solo era cuestión de tiempo que se fueran introduciendo en otros instrumentos posteriores.

---

Debe reconocerse también el trabajo del lexicógrafo inglés Randle Cotgrave, que compiló y publicó el *Dictionarie of the French and English Tongues (1611)* en el que definió tanto *chalumeau* como *charmelle*. Pero en este periodo aparece una importantísima obra que cambiaría la visión y el entendimiento de cómo se había visto la música hasta el momento. Se trata de un masivo tratado musical de diecinueve libros escrito por Marin Mersenne, titulado *Harmonie Universelle (1636)*, donde representa la suma del conocimiento de su tiempo en materia de música.

## **5.2 Marin Mersenne (1588-1648)**

Marin Mersenne fue una de las figuras más importantes del siglo XVII en lo que a los campos de las matemáticas, filosofía, teología y teoría musical se refiere. Originario de Oizé, Francia, fue un gran pensador y erudito de su tiempo, llegando

incluso a ser conocido en todo el continente como ‘secretario de la república literaria de Europa’. Su trabajo y dedicación en la transmisión de movimientos intelectuales representa una de las claves de la revolución científica, que se encontraba en sus primeras fases al término de la Edad Media. Fue un promotor constante de movimientos académicos y científicos, y tuvo estrecha relación con algunos de los personajes intelectuales más conocidos de la época, entre ellos Galileo Galilei, con quien estableció conjuntamente la famosa *ley de la caída de los cuerpos*, así como René Descartes y Pierre Gassendi, entre muchos otros impulsores del pensamiento moderno y de la posterior cultura enciclopedista<sup>15</sup>. Planteó las posibles corrientes de pensamiento del futuro, analizando los acontecimientos del pasado, con un pensamiento entre ideas renacentistas y barrocas que lo hacían único. Fue un profundo creyente y llegó a ser diácono y sacerdote, compaginando sus servicios en los diferentes monasterios de la orden de los *Minim*, donde vivió a lo largo de su vida, con la enseñanza en los campos de la filosofía y teología hasta que fue nombrado corrector, un alto cargo intelectual de la época.

En su tratado *Harmonie Universelle* expone, entre otras muchas ideas, las primeras leyes de la acústica, lo que le hizo tocar la cumbre de la teoría y práctica musical de su época. Es la obra más completa para el conocimiento de la música de principios del siglo XVII, ya que cubre todos los aspectos musicales: teórico, práctico, estilístico, matemático, acústico, teológico... Mersenne lo estuvo escribiendo durante diez años de trabajo incesante. Realiza una profunda investigación a partir de obras compiladas, contrastando informaciones con académicos y eruditos de la época por correspondencia, incluyendo personajes franceses y extranjeros así como músicos de la época. Se tratan, entre otros temas, la naturaleza de los sonidos, las disonancias, los modos, la composición, todo tipo de instrumentos armónicos... Este vasto tratado es importantísimo no sólo por sus

---

<sup>15</sup>El enciclopedismo fue un movimiento pedagógico y filosófico originado en Francia, que promovió el conocimiento de la ciencia, la ideología y la tecnología, para alcanzar el progreso total. Sus principales personajes fueron Denis Diderot y Jean d’Alembert, quienes publicaron entre los años 1751 y 1772 *L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, siendo la base de esta corriente de pensamiento.

textos descriptivos, sino también por las ilustraciones que abundan en él, en particular los grabados que representan los instrumentos musicales en el momento de utilizarse, así como explicaciones detalladas de las partes de los instrumentos, su función y el sistema de emisión del sonido.

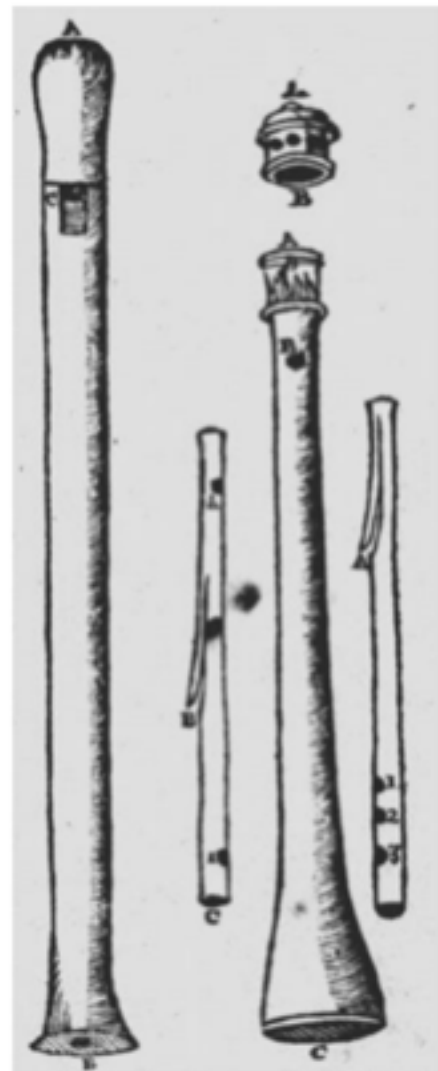
### 5.2.a. El chalumeau

En su magnífica obra, Mersenne describió como chalumeau varios tubos de caña diferentes. En la *Proposición IX del quinto libro de instrumentos de viento*, se presenta la siguiente ilustración con cuatro tipos diferentes de chalumeau:

**El primero** (visto de izquierda a derecha) es un instrumento simple, similar a una flauta de pico sin agujeros para los dedos, con el bisel cerca de la parte superior donde se introduce el aire, y el extremo inferior abierto.

**El segundo** funciona mediante una caña idioglot que se corta en la parte lateral del tubo, justo en medio y en dirección longitudinal. Tiene el extremo inferior abierto y lo que podría ser un pequeño agujero cerca de este.

**El tercero** es un instrumento con cabezal o tapa de viento, llamado "mirliton", o como se le conoce actualmente, "kazoo". Es llamado popularmente *eunuque* (francés): a diferencia de los otros instrumentos, su



*Harmonie Universelle, liber secundus, Paris 1636, pág. 74, Marin Mersenne.*

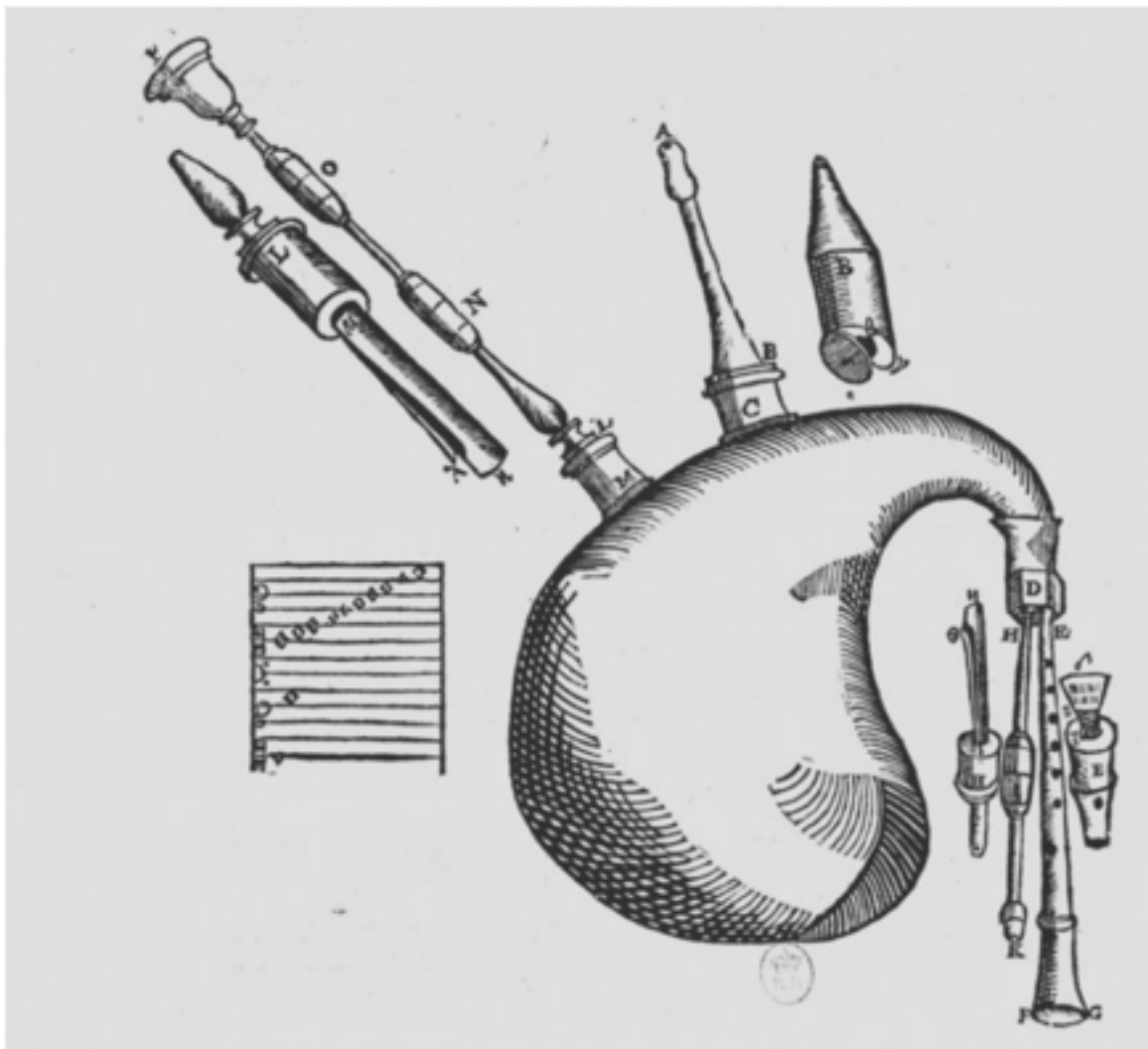
sonido no proviene de la manipulación de los agujeros, ni cambia según su tamaño. Este instrumento produce el mismo sonido de una persona al hablar o cantar, y aumenta la fuerza y la resonancia por medio de su longitud y su capacidad, gracias a una pequeña piel de cuero fino o también la piel de una cebolla, de la cual se afila la parte superior (A). Así, el viento y la voz que se empuja a través del orificio (B) golpearán esta piel como un pequeño tambor, dándole un nuevo color a la voz. El cabezal sirve para cubrir dicha piel, y sus agujeros dan la salida a la voz sobrante.

**El cuarto**, al igual que el segundo, consta de un sistema idioglot y está hecho normalmente de tallo de trigo, pero en este se corta la lámina hacia la parte superior para formar una lengüeta que vibra cuando se sopla aire a través de ella. Tiene tres agujeros para los dedos colocados en el extremo inferior de la tubería. Según Mersenne, se podían hacer entre diez y doce tonos diferentes a través de estos tres agujeros.

Prestando atención a los dos primeros ejemplos de la ilustración, se puede presagiar el desarrollo de un chalumeau más elaborado, con la boquilla heteroglot utilizada por los compositores del siglo XVIII. Pero existe un ejemplo aún más claro de lo que podrían ser los primeros sistemas heteroglot en instrumentos de viento. Se trata de las gaitas utilizadas por la gente que trabajaba en los campos, llamada *cornemuse* o *chalemie*. Se puede encontrar, en el segundo libro de *Instrumentis Pneumaticis (Proposición XII)*, una amplia explicación de cada una de las partes del cornemuse, su mecanismo y su función, así como una ilustración donde señala cada una de las partes explicadas.



### 5.2.b. El chalemie o cornemuse



*Harmonie Universelle, liber secundus, Paris 1636, pág. 92, Marin Mersenne.*

Este instrumento combina los dos sistemas de lengüetas para producir el sonido, lengüeta simple y doble. Se pueden divisar dos tubos cilíndricos que sobresalen de la parte más estrecha de la bolsa de la gaita (D), uno de ellos con agujeros de

digitación (E) y otro con forma de pequeño tubo pedal (H). A cada lado de estos tubos se encuentran ilustrados cada uno de los sistemas que utilizan para producir el sonido. El tubo con agujeros llamado por Mersenne ‘*chanter*’ (o, curiosamente, ‘*chalumeau*’) (E-G) utiliza una lengüeta doble elaborada con dos trozos delgados de caña, tallados y ajustados a la parte superior del tubo, que se introducía a su

vez en el fuelle y quedaba oculto dentro de la funda que lo protegía (D). Mersenne señala que esta parte de la gaita puede ser utilizada de dos maneras diferentes: la primera, dejándolo introducido en la gaita y usándolo mediante el fuelle para tocar las melodías, y la segunda, sacando el tubo del fuelle e introduciéndolo en la boca para soplar a través del sistema de doble caña, y así utilizarlo como un instrumento de viento sin fuelle, como si de una flauta de pico se tratara.

El segundo tubo que se introduce en esta misma junta (D) y que hace las funciones de pequeño bordón (H-K), tiene representada al lado lo que claramente sería un sistema de lengüeta simple. Mersenne explica que esta lengüeta estaba hecha originalmente de paja o de tallo de trigo, con el extremo cerrado y unida mediante una junta al cuerpo del tubo que sobresale del fuelle. Se puede apreciar que el gran bordón (L-P), formado en tres partes, utiliza el mismo sistema.

Para estos sistemas de emisión utilizados en los tubos pedal (L-H), podían tener una lengüeta individual, unida mediante una junta al trozo de tubo cerrado en su extremo, con una pequeña apertura lateral para colocar la propia lengüeta, en lugar de cortar la lengüeta del propio tubo cerrado (sistema idioglotal), como se ha venido viendo en los instrumentos mencionados anteriormente. De ser así, se podría tratar del caso de sistema heteroglot más temprano del que se tiene constancia, y predecesor directo de las futuras boquillas con lengüeta única.

Se podría afirmar con total seguridad que las gaitas son instrumentos que ya se venían utilizando desde tiempos antiguos, y que son uno de los tipos de instrumento más extendidos por el mundo. Al tener tantas evidencias, es imposible no hacer una comparación entre las gaitas de diferentes puntos del mundo, para ver las similitudes y diferencias que pueden tener entre ellas. Aquí es obligatorio mencionar el gran trabajo realizado por el organólogo Anthony Baines, en la labor de recopilación de información y análisis de instrumentos musicales. Dos de sus libros donde se puede encontrar este trabajo son *Woodwind instruments and their history (1957)* y *Bagpipes (1995)* entre otros. En estos

libros, el propio Baines analiza los sistemas y mecanismos de los instrumentos, y los compara con sus parientes próximos de otros lugares.

La gaita tiene una conexión especial no solo con otros instrumentos de fuelle, sino también con una gran cantidad de instrumentos populares de muchos países. Al tener la posibilidad de extraer el cantor (tubo con agujeros de digitación de la gaita) y tocarlo como instrumento de viento, se abre un mundo de posibilidades en su evolución. Las gaitas que se pueden encontrar actualmente en Europa oriental tienen un sistema de lengüeta simple instalado en sus bordones, muy parecido a pequeñas boquillas de clarinete. Se trata de una lengüeta atada con cuerda fina a una pequeña pieza de madera, y por tanto, al ser individuales la lengüeta y la pieza de madera (que haría las veces de boquilla), se trataría claramente de un sistema de lengüeta simple heteroglot.

Existen otros interesantes ejemplos, pero el que más se acerca a la evolución de las boquillas heteroglot para instrumentos de viento, lo encontramos en las gaitas de Europa del Este. En estas no solo se utilizan sistemas de lengüeta única en los tubos de bordón, sino que también se encuentra en el tubo cantor, a diferencia de los instrumentos anteriores, que usaban lengüetas dobles para este. Con la posibilidad de utilizar este cantor como instrumento separado del fuelle de la gaita, podría haber sido el paso significativo que llevaría a la fabricación de instrumentos de viento utilizando este ‘nuevo’ sistema de vibración: la lengüeta separada de una boquilla, y unidas mediante una cuerda o brida (heteroglot).

Otra definición más contemporánea del chalumeau, donde se describe un instrumento prácticamente idéntico al de Mersenne, se encuentra en el tratado manuscrito de Pierre Trichet "*Traité des instruments de musique*" del año 1640, conservado en la Biblioteca Sainte-Geneviève de París. Este tratado brinda información adicional a la encontrada en la obra de Mersenne. Trichet explica la etimología del nombre de los instrumentos, así como su descripción y su forma de interpretación. Acompaña su tratado con numerosas referencias extraídas de autores antiguos. Se puede observar, en una ilustración de ese mismo tiempo, un

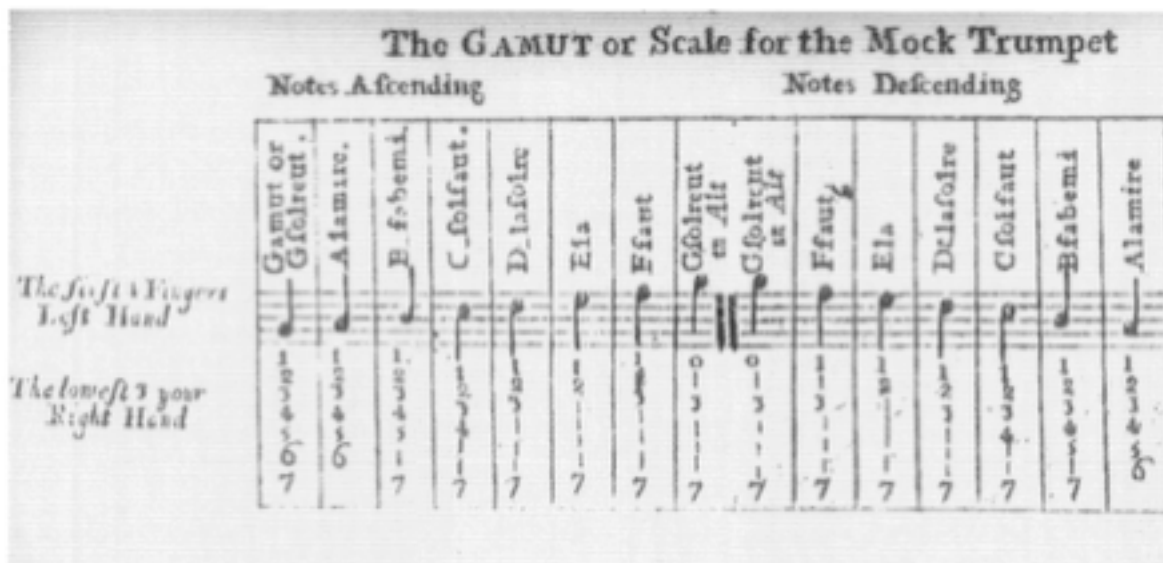
instrumento que parece similar al primer tipo de chalumeau que describe Trichet. Se trata de la pintura al óleo "*Famille de paysans*" de Louis le Nain (alrededor de 1648), actualmente expuesta en el museo Louvre de París. Aquí, un niño campesino está tocando un pequeño instrumento de caña que tiene un número no identificable de agujeros para los dedos.



*Famille de Paysans*, París, ca. 1642, Louis Le Nain (Museo del Louvre).

## 6. LA TROMPETA FALSA

En la última década del siglo XVII, un instrumento de viento, sin llaves, llamado "*mock trumpet*" (trompeta falsa), se empezó a hacer popular en Inglaterra. Puede considerarse un tipo de chalumeau debido al uso de una lengüeta idioglot. La trompeta falsa era muy parecida a una flauta de pico, teniendo seis agujeros de tono, el primero de ellos para el dedo pulgar, debajo del orificio para el dedo índice de la mano izquierda. La lengüeta se colocaba en el lado superior del instrumento, haciéndola vibrar contra el labio superior del instrumentista.



*The fourth compleat book for mock trumpet, the Gamut, London ca. 1698, J. Walsh & I. Hare (Glasgow University).*

La escasa música documentada que existe para la trompeta falsa consta principalmente de libros de métodos, lo que indica que puede haber sido un instrumento estudiado en la tradición clásica inglesa. Entre 1698 y 1703, apareció una serie de cuatro libros específicos para (como se describe en estos), el ‘nuevo’ instrumento llamado trompeta falsa. Estos libros, publicados de la mano de J. Walsh y I. Hare, son únicos en lo que a métodos para trompeta falsa se refiere. Estaban destinados a personas aficionadas al instrumentos con unos mínimos conocimientos musicales. Enseñaban el funcionamiento y la manipulación del instrumento, así como las digitaciones, los posibles adornos, incluso instrucciones de cómo realizar técnicas como el vibrato de dedos. En lo que a la música para el instrumento respecta, las pequeñas piezas contenidas en estos libros podrían haber sido interpretadas por muchos otros instrumentos de la época; de hecho, estos libros de instrucciones podrían ser fácilmente aplicables a la flauta de pico, pero el sonido que producía este instrumento - la trompeta falsa - debió ser algo totalmente nuevo en la época. Existen evidencias de que el instrumento no se quedó solo en el Reino Unido, sino que llegó también al continente europeo. A continuación, algunas publicaciones periodísticas de la época que demuestran su temprana popularidad en Londres:

*"A collection of Airs for the new instrument called the "mock trumpet".*

*(Post Boy, September 13-15, 1698).*

*"A second book for the new instrument called the Mock Trumpet containing a variety of melodies, Airs, Marches, Minuets, purposely made for that instrument with instruction for students. Also various compositions for two trumpets." (Flying Post, May 4, 1699).*

*(Mechanical Development of the Chalumeau, pág. 18. United States, 1974, Idaho State University).*

Traducción: "Una colección de Arias para el nuevo instrumento llamado la *trompeta falsa*". (Post Boy, 13-15 de septiembre de 1698).

"Un segundo libro para el nuevo instrumento llamado la *trompeta falsa* que contiene una variedad de melodías, Arias, Marchas, Minuetos, hechos a propósito para ese instrumento con instrucciones para estudiantes. También varias composiciones para dos trompetas". (Flying Post, 4 de mayo de 1699)".

La *trompeta falsa* marcó un antes y un después en lo que a este tipo de instrumentos se refiere, ya que pareció claramente destinada a ser utilizada por intérpretes aficionados (al poder interpretar música notada simple) y no tanto como un instrumento popular. Su naturaleza estructural es incierta, ya que no se describió en ningún diccionario contemporáneo a estos libros. Esto hace que la información contenida en el cuarto libro de la colección sea especialmente importante, ya que, a parte de la música específica para el instrumento, se adjunta una tabla de digitación y una página de instrucciones de cómo tocar. La tabla de digitación, muestra una escala de una octava de Sol' a Sol", con agujeros de tono numerados del 1 al 7. El ejemplar de este valioso cuarto libro puede encontrarse en la *colección Euing* de la Universidad de Glasgow.

Todas las evidencias apuntan a que la trompeta falsa fue un instrumento bien acabado, con un sonido bien establecido y relativamente fácil de tocar. Un instrumento, propiedad del coleccionista flamenco C.C. Snoeck (Bruselas), parece haber coincidido con la descripción anterior. Se conservó hasta el siglo XX, y se cree que fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial. Se describe en el catálogo de la Royal Military Exhibition de 1890 editado por C. R. Day (1891, No.221), quien lo identificó como un chalumeau:

*"CHALUMEAU, in g ' , French pitch. This instrument consists of a tube of cane open at the lower end, the upper body being closed by the natural joint of the cane. The tube is covered with red leather, and the reed consists of a small tongue detached from the cane itself, and shaved down to the required thickness. It is worthy of notement in the clarinets of the present day and, therefore, there are six finger-holes upon the upper side, with a seventh or thumb-hole below. The bell note is g' . The tone of the chalumeau is not unlike that of its successor the modern clarinet. Length 8 ¼ inches, diameter 6/10 inchs "*

(*The Clarinet*, pág. 18, Eric Hoeprich).

Traducción: "CHALUMEAU, en g ' , afinación francesa. Este instrumento consta de un tubo de caña abierto en el extremo inferior, estando el superior cerrado por el nudo natural de la caña. El tubo está cubierto con cuero rojo, y la caña consiste en una pequeña lengüeta separada del cuerpo y raspada hasta el grosor requerido. Vale la pena señalar que, en este instrumento, la caña se coloca en la parte superior, a diferencia de la disposición en los clarinetes de la actualidad, y, por lo tanto, los labios podrían haber ejercido poco control sobre las vibraciones de la lengüeta. Hay seis agujeros para los dedos en el lado superior, con un séptimo para el pulgar en la parte posterior. La nota de la campana es sol'. El tono del chalumeau no es diferente al de su sucesor, el clarinete moderno. Longitud 8 ¼ pulgadas, diámetro 6/10 pulgadas".

Existen evidencias de que la trompeta falsa podía estar cubierta de cuero. El propio instrumento de Snoeck era uno de los que se podían encontrar con esta característica. No se ha encontrado ninguna otra descripción temprana de una trompeta falsa cubierta de cuero, pero se conoce que esta práctica era utilizada en algunos de los primeros instrumentos de viento, como por ejemplo, el *cornetto*<sup>16</sup> o el *oboe da caccia*<sup>17</sup> entre algunos otros.

La trompeta falsa se fue abriendo camino en la escena europea hasta que, en la década de 1720, consiguió cruzar el océano hasta el Nuevo Mundo. Un señor llamado Increase Gatchell (m.1729) era dueño de una trompeta falsa, y estuvo activo en Boston como maestro de baile, maestro de escuela, maestro de música y distribuidor de música desde 1722. Esta trompeta falsa figura en el inventario de sus pertenencias, junto con otros dos instrumentos (un violín y un clavecín), i algunos métodos para trompeta falsa.

## **7. LA EVOLUCIÓN DEL CHALUMEAU Y J. C. DENNER**

Johann Christoph Denner (1655- 1707) es conocido como el más célebre fabricante de instrumentos de viento madera de la época barroca. Nació el 13 de agosto en Leipzig y a la edad de 11 años se mudó con su padre Heinrich Denner a Nuremberg, donde se establecería y montaría su taller. El padre de Johann Christoph ya se dedicaba a la fabricación de instrumentos antes que él, sobretodo a la construcción de cuernos de caza y flautas de pico. Doce años después de su llegada a Nuremberg (1678), J. C. Denner entró a formar parte del negocio de su padre como fabricante, a los 23 años. A partir de aquí, Denner dedicará casi dos décadas de su vida a fabricar instrumentos y tratar de mejorar los existentes.

---

<sup>16</sup> También conocido como *corneta curva*, es un instrumento de viento metal muy utilizado en el periodo medieval y renacentista.

<sup>17</sup> Instrumento barroco de viento madera, que produce el sonido mediante una lengüeta doble. Es más largo que un oboe y ligeramente curvado, por lo que esta afinado una quinta por debajo.



Durante este tiempo, se interesó por las técnicas de fabricación francesas, e invirtió tiempo en el estudio de estas, consiguiendo en el año 1697 que le concedieran los derechos para la fabricación de instrumentos musicales franceses, principalmente en oboes y flautas dulces. Con esto, J. C. Denner se convirtió en el primer fabricante de instrumentos de un país de habla alemana en producir los instrumentos de viento madera más nuevos, desarrollados en Francia. La fábrica de instrumentos Denner llegó a su auge teniendo como propietarios a dos de sus hijos, Jacob y Johann David, también constructores de instrumentos. Se han encontrado sesenta y ocho instrumentos que han sido atribuidos a J. C. Denner hasta nuestros días, aunque existe la creencia de que algunos de los sobrevivientes con el sello Denner pueden provenir de los talleres de sus hijos. J. C. Denner murió el 26 de abril de 1707 y fue enterrado en Nuremberg.

La historia nos ha dejado muy pocos ejemplares de la época en que J. C. tenía su fábrica. En Berkeley, la Universidad de California, se conserva un ejemplar de clarinete barroco que fue atribuido a Denner, pero que siempre ha sido cuestionado por la creencia de que podría haber sido construido por uno de sus hijos. Se sabe de la existencia de otro instrumento posiblemente hecho por J. C., que podría haber sido destruido durante la Segunda Guerra Mundial.

Cuando nos referimos al tema de la fabricación y mejora del chalumeau, y más tarde a la fabricación del clarinete, hay que coger con pinzas toda la información que nos ha podido quedar de ese periodo, ya que toda ella ha tenido diversas interpretaciones a lo largo de la historia. De las referencias más antiguas e importantes que podemos encontrar es la frase que el famoso matemático-astrónomo alemán J. G. Dopplemayr<sup>18</sup> le dedicó a J. C. Denner en su libro *Mensaje histórico; por los matemáticos y artistas de Nuremberg*, publicado en 1730:

*“A principios del siglo actual, (Denner) inventó un nuevo tipo de tubería, el llamado clarinete (...) y finalmente presentó un chalumeau mejorado”*

---

<sup>18</sup> Johann Gabriel Doppelmayr (1677-1750) fue un matemático, astrónomo y cartógrafo alemán. Nacido en Nuremberg, fue una de las figuras más importantes de Alemania en el siglo XVIII.

Por este pasaje en concreto, entre otros, es la razón por la que a J. C. Denner se le ha atribuido el mérito de mejorar el ya conocido chalumeau y ser el inventor del clarinete, aunque existen numerosas críticas en base a esta última afirmación.

Inicialmente se creyó que el chalumeau era originario de Francia, porque, aun teniendo una presencia escasa en el territorio, Denner estuvo al tanto de las técnicas de construcción de instrumentos francesas, y ello lo llevó a poder mejorarlo. De todos modos, se sabe que se le atribuía el nombre a cualquier instrumento de la época con lengüeta simple o doble y con orificios de tono. Podemos encontrar una referencia en la importantísima enciclopedia de Diderot y D'Alembert. En esta, el compositor, escritor, diplomático y teórico musical alemán, Johann Mattheson (1681-1764), menciona "*los llamados chalumeaux*", y desvela algunos de los nombres, diferentes pero parecidos, con los que se conocía el instrumento en distintos países, como scialumò, schalamaux, shalamo salmò o salmoè.

J. G. Doppelmayr, en sus textos en referencia al instrumento, no especifica mucho sobre el orden en que se hicieron las innovaciones de Denner. Se sugiere que las mejoras en los chalumeaux efectuadas por J. C. fueron la colocación de llaves combinadas y la incorporación de una boquilla heteroglot. A su vez, podemos encontrar también algunas de estas características en otros instrumentos idioglot, de los cuales no se ha podido establecer sus fechas de fabricación ni identificar su fabricante; por tanto, sería imposible nombrar al fabricante del primer chalumeau de dos llaves. Sin embargo, cabría también la posibilidad de que los chalumeaux de Denner no hubieran sufrido ninguna modificación estructural y hubieran sido renombrados en la época simplemente por su calidad superior al resto de instrumentos del momento. Aun así, cabe destacar que, de entre los fabricantes que conocemos, J. C. Denner sigue siendo el candidato más probable en ser el primero en aplicar algunos cambios cruciales para el completo desarrollo del instrumento. Entre ellos, el más importante sería el desplazamiento hacia la boquilla del agujero de la parte inferior, que se tapa con la 'llave de registro'<sup>19</sup> del

---

<sup>19</sup> Llave situada en la parte posterior del instrumento, que se emplea para subir al segundo registro, más agudo.

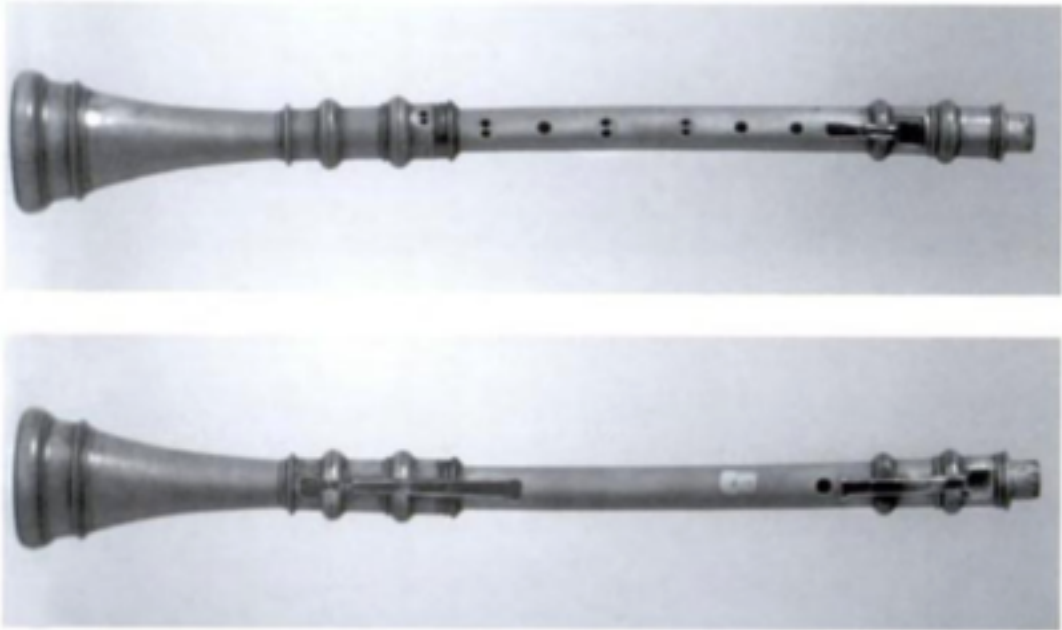
pulgar. También se redujo el diámetro del orificio y se le insertó un pequeño tubo que sobresale interiormente para facilitar la entrada de aire, además de aumentar el rango del instrumento algo más de dos octavas. La parte inferior del chalumeau fue sustituida por una campana algo parecida a la del oboe, y se le agregó una llave para incrementar su tesitura hacia notas más graves (hasta el si). Posiblemente, el mismo Denner también alargó el instrumento unos centímetros para mejorar la afinación y la articulación, además del importantísimo hecho de utilizar una boquilla heteroglot en sus instrumento.

La primera evidencia documental que se tiene del chalumeau se encuentra en un inventario de instrumentos en la Hofkapelle del duque Heinrich de Saxe-Römhild (1650-1710), donde también se encuentra un conjunto coral de chalumeaux formado por cuatro piezas "*Ein Chor Chalimo von 4 stücken*", comprado en Nuremberg. Este último dato daría veracidad a la afirmación de Dopplemayr de que J. C. Denner fue responsable de la mejora del chalumeau, ya que las fechas especificadas concuerdan con la época en que Denner estuvo activo. Si bien se ha dicho que llegó a construir un clarinete en 1690 sin ninguna evidencia, hay muchos que creen que no construyó ningún clarinete en absoluto. La primera referencia que se conoce sobre el clarinete es una factura de su hijo Jacob Denner con fecha de 1710, tres años después de la muerte de J. C. Denner. Así, se podría afirmar que J. C. Denner hizo que el chalumeau quedara relegado a la obsolescencia, al mejorarlo para que se convirtiera en un clarinete.

Podemos saber hoy en día, gracias a los registros del consejo de Nuremberg, que su hijo Jakob Denner trabajó ambos instrumentos. Existe evidencia documental de un encargo de 1710 para varios instrumentos, que incluye entre ellos unos cuantos clarinetes y tres tamaños de chalumeaux. Entonces fue considerada la opinión de que Denner padre hubiera sido el inventor del clarinete, ya que, de los tres clarinetes que se creía que habían sido construidos por J. C. en Nuremberg, al estudiar detenidamente el único sobreviviente, se constató que este llevaba el sello de Jakob Denner. Por consiguiente, cabría la posibilidad de que, de los dos

instrumentos restantes, también hubieran sido interpretadas erróneamente las firmas. Así, podría ser perfectamente que Jakob Denner fuera el inventor del clarinete en lugar de su padre. Algunos de los instrumentos de J. C. Denner que habían sido considerados hasta el momento como clarinetes, tendrían que ser calificados como chalumeaux, y los fabricados por su hijo Jakob, como clarinete barroco. Todo esto siempre considerando la posibilidad de que J. C. construyera algunos, y enseñara a su hijo las técnicas, a pesar de no disponer de evidencias de la existencia de dichos instrumentos. Johann David, el otro hijo de Denner, también trabajó en el negocio familiar, aunque no se ha encontrado ningún registro en el que apareciera como fabricante de instrumentos. No se tiene constancia de ningún otro constructor que produjera en sus talleres los dos instrumentos, el chalumeau y el clarinete: únicamente los Denner.

Dos de los instrumentos que han sobrevivido al paso del tiempo, y que llevan supuestamente el sello de J. C. Denner, son un clarinete barroco de tres llaves, afinado en re, conservado en la Universidad de Berkeley (California), y un chalumeau tenor, conservado en Munich. Este clarinete primerizo está elaborado en madera de boj, y cuenta con unos anillos elevados del cuerpo del instrumento, hechos de marfil, hueso o madera, que se utilizan para colocar las tres llaves (dos en el cuerpo superior, y otra en el cuerpo inferior para el pulgar), fabricadas a partir de latón. La parte de las llaves que tapa los orificios es plana, y tiene forma cuadrada. Se ayuda de unas ‘zapatillas’ de cuero para asegurar que, al manipular el mecanismo, y cubrir el orificio con la base de la llave, queda bien sellado y no hay fugas de aire. La procedencia del primer clarinete barroco sigue siendo algo incierta, aun teniendo en cuenta todos los datos aportados anteriormente. Otro importante dato a tener en cuenta es que se han podido conservar casi cincuenta ejemplares, entre clarinetes y chalumeaux, fabricados en este siglo, la mayoría de ellos fabricados en Alemania, lo que reforzaría aún más la idea de que el primero de los clarinetes fue construido en ese país.



Clarinete barroco de tres llaves, Nuremberg, ca. 1706, J. C. Denner. Imagen: *The Clarinet*, pág. 24, Eric Hoeplich. (Berkeley university).

## **8. OTROS CONSTRUCTORES DE CHALUMEAUX: EVOLUCIONES PARALELAS**

Durante el siglo XVII, la continua evolución del chalumeau y del clarinete, respectivamente, hizo que los fabricantes de estos instrumentos desarrollaran nuevas técnicas de producción, investigaran con materiales que no habían usado antes, y utilizaran nuevos sistemas de colocación de llaves, para mejorar el sonido y agrandar el rango. Pronto, estos dos instrumentos se hicieron un valioso hueco en el panorama musical del centro de Europa, tanto en el ámbito de la composición, donde muchos compositores que empezaban a descubrir las posibilidades de estos instrumentos, se lanzaron a escribir música para chalumeau y/o clarinete, como en el ámbito de la producción, por constructores de la época interesados en estas innovadoras técnicas que se utilizaban. Salvando algunas diferencias que pudieran haber entre los chalumeaux de un constructor y de otro, la mayoría de estos instrumentos tenían características muy similares, y el instrumento seguía en constante evolución por los cambios característicos de cada

fabricante. Un buen ejemplo de fabricantes innovadores es el alemán Johann Müller. Se sabe que trabajó para la Corte de Dresde alrededor de 1709, pero no se tiene constancia de que ejerciera como fabricante de instrumentos hasta unos años más tarde: a partir de allí, hay evidencias de que trabajó con instrumentos durante aproximadamente un periodo de 17 años, hasta que en 1738, se le pierde la pista. Se conoce que Müller también era un buen instrumentista de vientos, y que en su juventud llegó a acompañar algunas cacerías de la corte: así, los conocimientos de Müller como intérprete le ayudarían posteriormente en su trabajo como constructor. Al mismo Müller se le atribuye un instrumento único en su época: *el chalumeau* soprano basset de siete llaves.



Chalumeau soprano basset de siete llaves, Dresde, 1736, J. Müller, (Scenkonst museet, Estocolmo).

Se cree que este instrumento fue fabricado por Johann Müller de manera experimental, para agrandar el rango del instrumento con la incorporación de llaves adicionales. Está fabricado con madera de boj y con las llaves de latón, como la mayoría de los chalumeaux, pero cuenta con ocho agujeros de digitación en la parte superior, teniendo en cuenta que el último orificio del tubo, para tocar las notas más graves, es doble. Müller colocó dos llaves en la parte superior izquierda para que pudieran ser presionadas con el dedo meñique (mano

izquierda), así como dos llaves en el lado derecho, para ser accionadas con la parte inferior del índice, o incluso, con el dedo pulgar en una posición poco natural (mano derecha). Otro aspecto novedoso de este chalumeau es que cuenta con un pequeño tubo metálico, introducido en el cuerpo del instrumento, justo en el orificio posterior que cubre la llave más cercana a la boquilla, para evitar posibles ruidos o escapes de agua por condensación<sup>20</sup>, que el instrumento podía retener. Este particular rasgo solo se solía divisar en clarinetes, siendo este instrumento de Müller el único encontrado con este recurso, probablemente extraído de un clarinete de la época. El instrumento consta de dos secciones: el cuerpo, con los orificios y las llaves, representan una, y la boquilla con el barrilete, la otra.

La familia de los Denner, así como también J. W. Oberlender I (1681-1763), fueron los primeros fabricantes de Alemania en producir este tipo de instrumentos. Gracias a la acogida que tuvieron, tanto entre los compositores de la época como entre el público, pronto otros constructores y talleres se interesaron por la fabricación de chalumeaux y de clarinetes, convirtiéndose también en productores de estos instrumentos. Algunos de ellos fueron I. Scherer (1664 - 1722), G. H. Scherer (1703 - 1778) y J. G. Zencker (1737 - 1774), entre otros.

Se han podido conservar más de cuarenta instrumentos de dos y tres llaves repartidos por Europa. La mayoría de ellos están hechos a partir de madera de boj, pero también se pueden encontrar en materiales como el marfil, madera de arce o de árbol frutal. En ocasiones los constructores teñían la madera del exterior del instrumento para imitar el color oscuro del ébano. Cuando se tenía el tubo de madera curado y preparado, se incorporaban los anillos hechos de marfil, hueso o cuerno, donde se fijaban los mecanismos de las llaves. También se solía colocar un anillo al final de la campana, para aumentar la resonancia.

De estos chalumeaux que han podido sobrevivir al paso de la historia, se podrían destacar algunos, por sus peculiaridades, así como los constructores que se

---

<sup>20</sup> Pequeñas gotas de agua que se forman en el interior del instrumento, resultado de la condensación del aire caliente y húmedo que proviene de los pulmones.

encargaron de construirlos. Entre estos instrumentos cabe destacar, aparte del chalumeau de Denner ya mencionado (Bayerische Nationalmuseum, Munich), un chalumeau afinado en Do del constructor Liebav (Musikmuseet, Estocolmo), y dos chalumeaux tenor de Klenig, afinados en Fa, conservados también en el Musikmuseet de Estocolmo. Estos dos últimos, en especial, son de los primeros instrumentos que se han encontrado con el barrilete en forma de pera y con la boquilla con ranuras para colocar la cuerda a modo de abrazadera.

## **9. COEXISTENCIA DEL CHALUMEAU CON EL CLARINETE**

Desde principios del siglo XVII, el chalumeau fue cada vez más utilizado entre los compositores europeos, algunos muy destacados, gracias a la continua evolución que estaba experimentando por parte de los fabricantes. En sus tempranos inicios, la palabra chalumeau podía referirse a cualquier instrumento de viento madera, con o sin llaves, utilizado originariamente por los pueblos de varias regiones de Europa. Este instrumento se diferenciaba mínimamente de la flauta dulce que se venía tocando desde tiempos antiguos, ya que la digitación y el tamaño eran prácticamente los mismos, teniendo únicamente como diferencias remarcables, las posibles llaves añadidas al chalumeau, su sistema de emisión, y por tanto su sonido. Así, las innovaciones que empezaron a mejorar el aspecto y la calidad del chalumeau, y que lo distanciaron de la flauta dulce, fueron fruto de la necesidad de crear un instrumento de viento madera de lengüeta única, que pudiera cubrir las necesidades que exigían las piezas orquestales del momento, algo que la flauta era incapaz de hacer.

Alrededor del año 1700, el clarinete de la familia Denner ya había hecho su aparición como un instrumento nuevo, capaz de interpretar gran cantidad de la música europea escrita, y descendiente directo del chalumeau mejorado. Ambos instrumentos (chalumeau y clarinete barroco), convivieron desde finales del siglo XVII a mediados del siglo XVIII, y se diferenciaban no solo por las mejoras



estructurales que el clarinete barroco había adquirido, sino también por el papel que jugaba cada instrumento dentro de la música. Aunque las posibilidades del chalumeau habían mejorado con las innovaciones, y era capaz de interpretar algunas partituras, no dejaba de ser un instrumento limitado. La mayoría de chalumeaux que se construían contaban con una boquilla heteroglot, dos llaves colocadas paralelamente justo debajo de la boquilla, y siete agujeros, con un rango aproximado de poco más de una octava. El clarinete barroco también contaba con la boquilla heteroglot, así como con las dos llaves, pero lo que diferenció, por encima de todo, al clarinete barroco del chalumeau, fue el acercamiento del orificio de la parte inferior hacia la boquilla. A este orificio se le introducía un pequeño tubo metálico, que entraba unos milímetros dentro del instrumento, y se destapaba mediante una llave de registro, accionada por el pulgar de la mano izquierda. Estas innovaciones permitieron al clarinete agrandar en gran medida su rango de octavas. Además se sustituyó el pie del chalumeau, a modo de flauta de pico, para colocar una base acampanada con el agujero cónico, que proyectaba mucho mejor el sonido.

Inicialmente, el clarinete barroco tenía problemas para poder afinar íntegramente su rango. Tenía un gran potencial cuando interpretaba partituras en su tesitura aguda, llamada *registro clarino\** (de ahí el nombre del instrumento), pero presentaba serios problemas de afinación y sonido a la hora de interpretar melodías en los rangos más bajos. Por ese motivo el chalumeau se siguió utilizando para interpretar la música del rango inferior, llamado también *registro chalumeau*<sup>21</sup>. Además, existen evidencias de la construcción de chalumeaux de diferentes tamaños, para así poder cubrir varios registros (Majer, *Museum Musicum* ‘ver información más abajo’). Este hecho permitió a los chalumeux seguir activos por un tiempo en el panorama, introduciéndose en algunas óperas del momento, pudiendo cubrir diferentes registros. Pero solo fue alargar lo que parecía inevitable: el continuo desarrollo del clarinete permitió, con el tiempo, que

---

<sup>21</sup> Es el nombre que recibe el registro más grave del clarinete. El registro por encima del chalumeau se denomina *registro clarino\**.

el instrumento pudiera sonar afinado en todo su rango, y además, la proyección y fuerza del sonido del instrumento también se vieron mejorados.

En comparación al limitado rango del chalumeau (que tendrían que ir cambiando de instrumento para cubrir mas de una octava), y a su dulce pero escasa potencia sonora, poco a poco el clarinete le fue ganando terreno, dejándolo relegado a algunas intervenciones puntuales en óperas, piezas de cámara o piezas *obbligato*<sup>22</sup>. Al inicio del siglo XIX, el chalumeau había desaparecido por completo de la escena musical europea, habiendo servido como puente en la evolución del clarinete, que se había establecido fuertemente entre los compositores y la música de principios de siglo.

Una de las pruebas más claras de la coexistencia de estos dos instrumentos se puede encontrar en el importante tratado musical *Museum Musicum Theoretico Practicum* (1732), del organista y escritor alemán J. F. Majer (1689 -1768). Gracias a este trabajo, conservado en su ciudad natal Schwäbisch Hall, Majer se dio a conocer entre los escritores de finales del barroco. Escribió el *Museum Musicum* con el objetivo de introducir a los músicos aficionados y principiantes en los conceptos básicos de la lectura y la práctica musical, así como en la forma específica de tocar un instrumento. Este libro cuenta con explicaciones detalladas de las reglas y recursos de la notación musical, y de la interpretación de los símbolos que encontramos en la lectura, así como del estilo de interpretación de la música barroca. También contiene instrucciones de cómo manipular y hacer sonar gran parte de los instrumentos de la época, acompañadas de ilustraciones específicas de cada uno, que aclaran el rango, la articulación, y las cualidades destacables de cada instrumento. Precisamente en este libro, se pueden encontrar explicaciones y cuadros de digitación del chalumeau y el clarinete, demostrando ser dos instrumentos bien establecidos.

---

<sup>22</sup> Indicación musical, que puede exigir que un pasaje musical sea interpretado únicamente por el instrumento que se especifica, o bien, indicar que el pasaje sea tocado exactamente como está escrito sin cambio alguno.

Erstlich ergreiff die Flöthen mit der linken Hand / halt dieselbe gegen dem Mund zu / bedecke die oberste 4. Löcher mit benannten Fingern / das erste / mit dem Daumen / das andere mit dem Zeig-Finger / das dritte / mit dem Mittel-Finger / und das vierte mit dem Gold-Finger; blase darein / so wird die Discant und Bass-Flöthe den Clavem c. die Alt- oder Tenor-Flöthe / den Buchstaben g. anzusprechen. Wollte ich aber alle Löcher auf denen Flöthen bedeckt haben / so werden die übrige offen stehende mit der rechten Hand solcher gestalten bedeckt / so / daß der Daumen frey ausgehet / der Zeig-Finger aber den Anfang mache und das erste Loch / nach obbemeldter Linken-Hand / bedecke / und sodann die übrigen folgen.

Sensier aber wird auf diesen Flöthen das Daumen Loch nur halb geöffnet / und etwas stärker in dieselbige geblasen.

Observatio. 1. Die schwarze Punkten bedeuten die bedeckte Löcher; die halb schwarze / die halb bedeckte; die weiße Punkten oder Nul-len aber die offene Löcher des musicalischen Instruments.

Observatio 2. Vom untersten oder tiefsten k. der Discant- und Bass- Flöthen bis zum g. und as. bey der Alt- oder Tenor-Flöthen aber / vom untersten c. bis zu dem eingestrichenen d und dis. wird mit ganzschwachem Athem oder subtilem Wind in die Flöthen geblasen; von dort an aber / absonderlich / wo das Daumen Loch nur halb geöffnet steht / wird der Wind um ein merkliches verstärkt.

**Chalumeau**  
Flöthe

Tabla de digitación del chalumeau, *Museum Musicum*, Alemania 1732, página 31, J. F. Majer.

En la ilustración se puede apreciar la tabla de digitación del chalumeau, así como una explicación del instrumento, pero a diferencia del resto de instrumentos que aparecen en el libro de Majer, aquí no figura una imagen del chalumeau. En el texto que le dedica Majer, se explica que la técnica y la digitación que se requieren para tocar un chalumeau son muy parecidas a las de la flauta dulce. Añade que un intérprete de viento que domine la flauta, podría tocar el chalumeau, pero que este es bastante más difícil de hacer sonar, debido a su boquilla. Así, al encontrarse la flauta dulce ilustrada justo en la página anterior (30), y al ser tan parecidos, quizá Majer decidió prescindir de la imagen del chalumeau y solo incluyó la tabla.

El chalumeau no deja de ser un instrumento bastante simple, en comparación a los muchos otros que se encuentran en el libro. Aparte de estos dos instrumentos, aparecen entre las páginas de Majer instrucciones para algunos instrumentos de



## 10. MÚSICA PARA CHALUMEAU

La música escrita para el chalumeau que se ha conservado es escasa en comparación a otros instrumentos, debido a su corta estancia entre los conjuntos de la época. Pudo gozar de la convivencia con el innovador clarinete barroco durante aproximadamente dos décadas, pero las constantes evoluciones de este llevaron a relegar al chalumeau a un segundo plano, hasta ser eclipsado por completo. Pudo sobrevivir todo este tiempo gracias a su dulce sonido, muy utilizado para evocar sentimientos interiores, escenas pastoriles o momentos amorosos, sobretodo durante el periodo en que el clarinete no podía adaptarse a las demandas de su registro chalumeau -el grave- por problemas técnicos de afinación.

Teniendo en cuenta los cuatro libros de métodos para trompeta falsa publicados por J. Walsh y I. Hare, (de los que se ha hablado en el apartado 6), las primeras evidencias de música escrita en la que aparece la palabra *chalumeau*, son algunos duetos de principios de siglo (ca. 1706), escritos por un flautista originario de París llamado J. P. Dreux. En estos, se especifica que podían ser tocados por diferentes parejas de instrumentos, entre ellos el chalumeau, pero pocos años después saldrían a la luz las primeras obras originales para el instrumento, en las que se remarca también que podían ser interpretadas por clarinetes, trompetas, flautas traveseras etc. Estas piezas forman parte de una obra anónima, publicada entre 1712 y 1715 por el editor Estienne Roger en Amsterdam, quien años atrás también publicó los duetos de Dreux mencionados.

Como explica el famoso clarinetista y profesor especializado en música antigua, Eric Hoerich, en su libro "*The Clarinet*".

*"En el catálogo de la subasta del patrimonio del coleccionista Nicolas Seelhof (1680-1758), los métodos para la trompeta falsa se vendieron en 1759, junto con chalumeaux y clarinetes hechos por fabricantes de instrumentos holandeses; De mayor interés son dos volúmenes de duetos para chalumeaux de J. P. Dreux, publicado por Estienne Roger en Amsterdam en 1703-4 y 1705-6. Hacia 1706, Roger también ofreció chalumeaux a la venta, posiblemente hechos en Amsterdam. Estos instrumentos probablemente diferían de la trompeta falsa de Walsh & Hare, ya que algunas de las piezas se extienden a un la', que requiere al menos una tecla".*

*(The Clarinet, pág. 52, Eric Hoeprich).*

El chalumeau fue cogiendo cada vez más aceptación entre músicos y compositores, y poco a poco se fue abriendo paso entre la clase burguesa, hasta llegar a formar parte de la música orquestal de las cortes del barroco. Dentro del contexto orquestal, donde más frecuentemente se podía encontrar el chalumeau era en los territorios de habla alemana, más concretamente en la ópera vienesa del siglo XVIII, donde se convirtió en un instrumento indispensable en contextos emocionales, con melodías calmadas y dulces.

Desde que los Habsburgo proclamaran la ciudad de Viena como capital de su imperio a mediados del siglo XVI, su importancia e influencia se fue extendiendo por los territorios colindantes, creciendo en número de habitantes, así como en actividad social y cultural. Se construyeron algunas de las obras arquitectónicas más destacadas de la ciudad y se promovió la actividad artística, hasta convertirse en uno de los núcleos culturales del Barroco. El líder europeo en la producción operística durante gran parte del siglo XVII, se encontraba en Italia, más concretamente en Venecia. En general, la familia de gobernantes de los Habsburgo mantuvo un interés por la música de la corte durante sus mandatos. Se

propició la llegada de renombrados músicos de otros territorios (generalmente desde Italia, por su tradición operística), que fueron creando un gran ambiente musical en la corte. Se aumentó el número de músicos contratados y se organizaron como profesores de música, para los estudiantes de la corte. Esto aseguró la afluencia de composiciones y actuaciones musicales para el futuro. Con todos estos cambios en el imperio de los Habsburgo, el primer lugar donde se comenzaron a producir óperas fuera de Italia, fue en Viena.

En este propicio ambiente para la creación musical, algunos compositores introdujeron en sus obras orquestales el chalumeau, reservando su papel para momentos de solo y para escenas pastorales. Las secciones de vientos de las orquestas vienesas del barroco estaban compuestas principalmente por fagotes y oboes. Estos dos instrumentos eran imprescindibles dentro de la plantilla de la orquesta; no así las flautas y los chalumeaux, a los que se recurría generalmente en movimientos *obbligato*. El fagot se solía utilizar en su registro bajo para acompañamientos continuos, con algunas intervenciones en su registro tenor. En lo a que los oboes respecta, se encargaban de los registros mas agudos del viento, y sus instrumentistas debían entender el manejo de la flauta y del chalumeau, para poder coger el instrumento y cubrir su papel puntualmente cuando la orquestación lo precisara. De hecho, en los guiones orquestales de este tiempo, difícilmente se puede ver a los oboes tocando con chalumeaux y flautas a la vez, dado que eran los mismos oboístas quien interpretaban estos papeles. Se conoce que solían utilizar los chalumeaux soprano como solistas, o en pareja, para interpretaciones de carácter emocional durante movimientos completos. Así, la producción musical para el chalumeau en Viena se disparó a principios del siglo XVIII.

Se podrían dividir los años de auge en la composición del chalumeau en dos etapas, comprendidas en tercios de siglo. Compositores como Ariosti, los hermanos Bononcini, Caldara, Conti, Fux, Porsile, Reutter y Camilla di Rossi, son personajes indispensables en esta primera etapa del instrumento. Para entender el

papel que jugaba el chalumeau en estas orquestas, se recurrirá a algunos de estos compositores y a sus obras:

### **10.1 Giovanni Bononcini (1670 - 1747)**

El compositor italiano Giovanni Bononcini ya era bien conocido a nivel europeo por su calidad compositiva, desde que sirviera en Roma a la familia de mecenas Colonna. Trabajó junto al libretista Silvio Stampiglia, dedicándose sobretodos a los géneros de la ópera y la serenata, siendo su ópera más influyente, *Il trionfo di Camilla*, estrenada el año 1696 en Nápoles. Tras la muerte de su mecenas, se trasladó a Viena, donde se convirtió en compositor de la corte al servicio de Leopoldo I, que había heredado de su madre la pasión por la música italiana, y siguió introduciéndola en la corte. Pronto, Giovanni estableció una profunda relación con el hijo y heredero al trono, José I de Habsburgo, a quien le dedicó la mayoría de las obras que compuso durante el reinado de su padre.

En el año 1705 José accedió al trono, y Bononcini se convirtió en el compositor predilecto del emperador. Un año después de la toma del trono, Giovanni introdujo el chalumeau por primera vez en su ópera, y a partir de allí empezó a experimentar con el instrumento. Tanto fue así, que el propio José, como estudiante de música muy influido por la obra de Bononcini, escribió un aria en la que incluye el chalumeau (*Tutto in pianto il cor struggete*), que fue posteriormente incluida en la ópera del compositor Marco Antonio Ziani, llamada *Chilonida* (1709).

En sus óperas compuestas en Viena, Bononcini utilizó los instrumentos de viento agrupados en combinaciones, que él creía apropiadas según el contexto del libreto de la ópera. Por ejemplo, los oboes solían aparecer en momentos festivos o en canciones de baile, pero la flauta o el chalumeau se utilizaban en acompañamientos de arias. Algunas de las combinaciones más habituales eran las



formadas por flauta, fagot y chalumeau; duo de flautas con fagot; y duo de fagotes con chalumeau.

La primera obra orquestal que se conoce en la que fue incluido el chalumeau, es la ópera *Ediomone* (1706). En esta ópera, Bononcini incluyó el chalumeau en dos de sus arias: *Cara pianta a te legato*, para chalumeau, flauta, voz y bajo continuo; y *È sempre inquieto quel infelice central*, para voz, chalumeau y bajo continuo.

La segunda ópera en la que Bononcini incluyó el chalumeau fue *L'Abdoloimino* (1709), con el libreto de su antiguo compañero en Roma, Silvio Stampiglia. En su aria *Ebbi di lui pietà*, aparece el chalumeau junto con la flauta acompañando a la voz soprano, y más tarde vuelve a aparecer acompañando la misma voz, pero esta vez en su tamaño de tenor, junto con el fagot haciendo el papel de bajo. Así, tanto Giovanni como su hermano Antonio se convirtieron en personajes importantes dentro de la corte vienesa, siendo el primero el más notable compositor de los dos. Bononcini permaneció en Viena hasta la fecha de su muerte, donde se ganó una gran reputación como compositor en el continente europeo, contando entre sus composiciones más de veinte óperas<sup>23</sup>.

## 10.2 Johann Joseph Fux (1660 - 1741)

El compositor austriaco, Johann Joseph Fux, fue uno de los principales precursores del chalumeau en la orquesta, introduciéndolo en sus óperas y experimentando con las posibilidades del instrumento. A raíz de algunos conocidos y de su capacidad compositiva, Fux consiguió establecer buenas relaciones con personajes de la corte imperial. Así, se fue introduciendo en este privilegiado ambiente y dándose a conocer. Llegó a ser nombrado con el importante cargo de compositor de la corte de Viena, alrededor del año 1697, aunque podría haber hecho algunos encargos antes de este año. Frecuentó este puesto en la corte con renombrados compositores de la época como Marco Antonio Ziani y el anteriormente mencionado Giovanni Bononcini, los cuales,

---

<sup>23</sup> *The Chalumeau in Eighteenth - Century Vienna: Works for Soprano and Soprano Chalumeau*, 2008, Elisabeth Crawford.

junto con Fux, fueron introduciendo recursos y elementos estilísticos del barroco en la música de la corte, incluso en los géneros de música secular. Se sintió fuertemente comprometido con su trabajo y la vida en las cortes, algo que queda patente en sus composiciones, cargadas de alusiones a la monarquía de los Habsburgo y de referencias a asuntos imperiales. Ejerció como compositor de la corte para tres emperadores consecutivos hasta que fue nombrado maestro de capilla por Carlos VI en 1715. Se reconoce a J. J. Fux como la representación de la cumbre del barroco musical austro-italiano. Es también conocido por su importante trabajo como teórico musical, con su tratado sobre composición llamado *Gradus ad Parnassum* (1725).

Se conoce a Fux como el compositor más importante en la exploración de las posibilidades del chalumeau. Utilizó este instrumento en muchas más obras que cualquier otro compositor de su tiempo en Viena, introduciéndolo principalmente en sus óperas de cámara, y convirtiéndolo en uno de sus instrumentos predilectos para movimientos *obbligato*. En estas piezas solía utilizar el chalumeau junto con otros instrumentos, entre ellos la trompeta, la viola de gamba y el duo de fagotes principalmente, y en ocasiones con acompañamiento de cuerdas y clavicémbalo. En su búsqueda de nuevas posibilidades para el chalumeau, Fux utilizó el instrumento adaptando su rango de notas a diferentes tonalidades, utilizándolo mayormente en tonalidades menores que resaltaban su sonido delicado, pero oscuro, siempre en un contexto íntimo y dramático. Desde 1710 y durante un periodo de 10 años, la orquesta de la corte creció en número de instrumentistas, de los cuales la gran mayoría fueron músicos de viento, en especial oboístas, con la finalidad de poder interpretar las partes de flauta y chalumeau que Fux introducía cada vez con más frecuencia en sus obras.

El chalumeau no formó parte de las óperas a gran escala del compositor (exceptuando alguna pequeña intervención), sino que siempre lo reservó para a sus óperas de cámara, donde podía notarse mucho mejor su presencia. De las más de veinte óperas que compuso Fux, nueve de ellas fueron óperas de cámara, y el chalumeau aparece en todas ellas entre dos y cuatro ocasiones, siempre reservado

para momentos en que el sonido del instrumento evoque al sentimiento de la historia y en momentos *obbligato*. Algunas de las más destacadas son, por ejemplo, la primera de las nueve óperas de cámara, llamada *Julo Ascanio* (1708), o "*Pulcheria*" del mismo año, en la que aparece el chalumeau en una combinación muy poco común. En el aria titulada "*Sensa un poco di tormento*" se encuentra la parte *obbligato* con el chalumeau junto con una flauta dulce. Casi veinte años después, y con buena experiencia en el manejo de los recursos del chalumeau, lo incluyó en su ópera "*Giunone placata*" (1725), concretamente en el aria "*Tutto il bel vorrei raccolto*", donde aparece, por primera y última vez en la obra de Fux, un chalumeau interpretando un *obbligato* en solitario. También vale la pena destacar el *Concierto para Órgano, Cuerdas y Soprano Chalumeau* del catálogo de obras en las que aparece el instrumento<sup>24</sup>.

---

En 1711, la repentina muerte de José I de Habsburgo, sin descendencia, propició que su hermano menor Carlos VI fuera designado emperador del Sacro imperio romano germánico. Después de la muerte de José, las óperas fueron interrumpidas por un periodo de dos años, durante uno de los momentos más duros de la Guerra de Sucesión española, que se venía librando desde principios de siglo. Así, en 1713 Carlos VI quiso retomar la afluencia de música que la corte acostumbraba a tener.

---

<sup>24</sup> *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, 1992, Harry White.

### 10.3 Francesco Bartolomeo Conti (1682 - 1732)

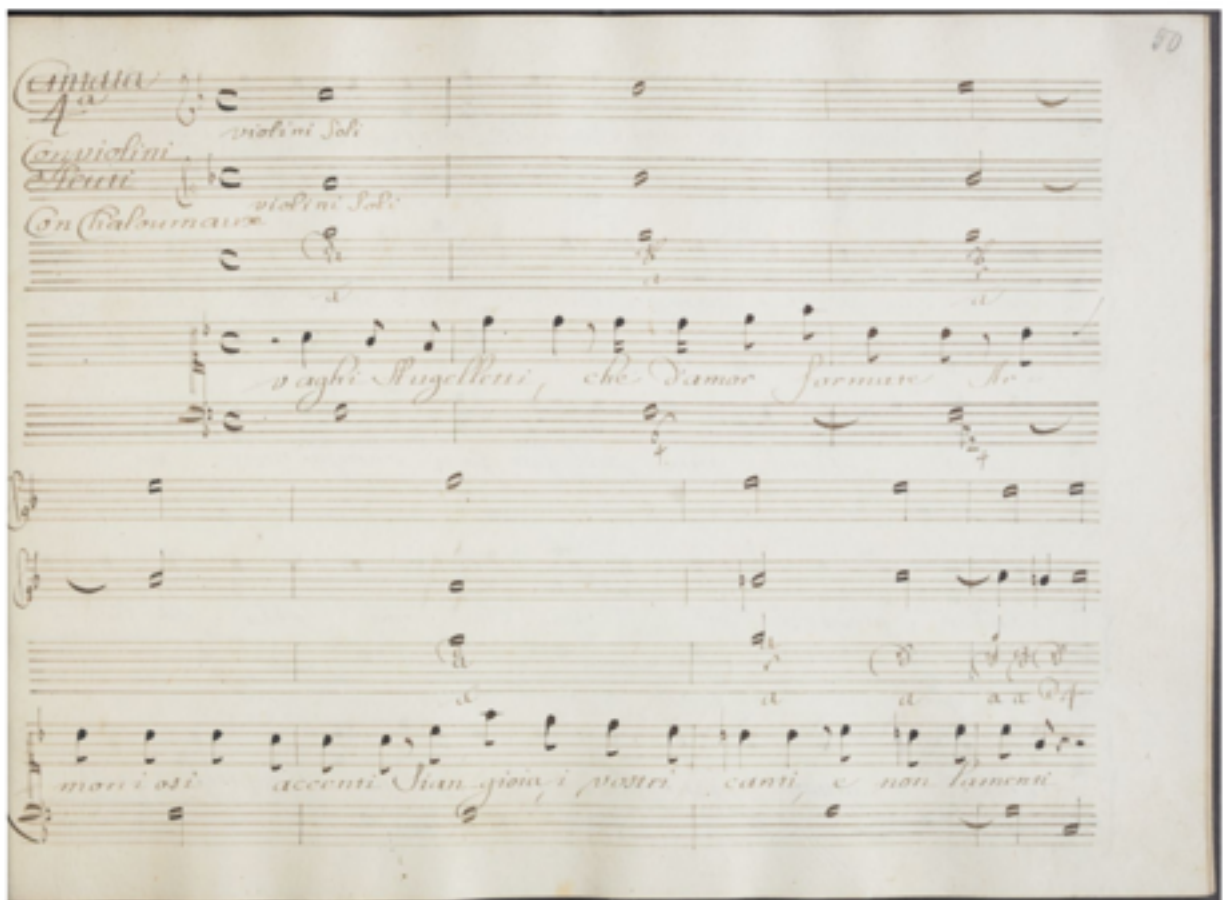
Francesco Bartolomeo Conti fue un renombrado músico florentino, conocido en gran parte de Italia por su excepcional manejo de la tiorba<sup>25</sup>. En las orquestas del barroco, la posición de tiorbista era un puesto importante, ya que podía utilizarse como instrumento solista, así como para hacer un acompañamiento con bajo continuo. Después de dar a conocer su destreza con el instrumento en importantes puntos de Italia tales como Florencia, Ferrara o Milán, en 1701 consiguió concertar una visita a la corte de los Habsburgo en Viena, siendo contratado el mismo año como tiorbista “reserva” y mudándose a la ciudad. Después de unos años en la corte, empezó a trabajar en algunas composiciones y en 1706 se realizó en la corte el estreno de su ópera “*Clotilde*”. Dos años después, ascendería a tiorbista principal de la corte, y demostró ser uno de los mejores del barroco. A raíz de estas composiciones tempranas y de ganarse la confianza del emperador Carlos VI, en el año 1713 consiguió convertirse oficialmente en compositor de la corte, al mismo tiempo que J. J. Fux ascendía a maestro de capilla. A partir de aquí la producción de obras del compositor para las cortes fue ininterrumpida y de calidad, siendo autor de serenatas, óperas y oratorios entre otras obras.

Escribía sus composiciones dramáticas ajustando los temas según lo precisaba la ocasión, como conmemoraciones, recibimientos, celebraciones etc. Es conocido también por sus ‘óperas de carnaval’, compuestas para las fechas señaladas de carnavales, pero por lo que se caracteriza especialmente Conti es por ser uno de los mejores compositores de cantatas de cámara del primer tercio de siglo. Gran parte de sus obras están escritas para cantante soprano (interpretado por una mujer o un castrati) y bajo continuo, así como también para cuerdas acompañando instrumentos *obbligato*. Utilizó gran variedad de instrumentos para interpretar las partes *obbligato* de estas obras, tales como fagot, tímpani, laúd, trompeta, flauta, oboe, chalumeau y tiorba, siendo el compositor que más instrumentos utilizó con esta finalidad.

---

<sup>25</sup> Instrumento de cuerda pulsada de finales del renacimiento. Es muy semejante al laúd barroco, pero de mayores dimensiones. Consta de dos mástiles y 14 cuerdas.

Gran cantidad de sus cantatas se conservan en la Biblioteca Nacional de Austria, y en cinco de ellas utilizó el chalumeau. En la primera cantata que introduce este instrumento, lo hace sonando al unísono junto con un laúd y con violines en el acompañamiento, una forma nada común hasta el momento, a la que Conti recurre varias veces . En su segunda cantata aparece el chalumeau en dos ocasiones: la primera, como instrumento *obligato* solista en un aria llamada “*Ride il prato*”, y posteriormente, en otra aria, el compositor ofrece las opciones a elegir entre flauta y chalumeau para interpretarla. En su tercer trabajo con el chalumeau vuelve a incluir partes en las que aparecen el instrumento junto con el laúd, y esta vez también dos violines forman parte de las voces principales. Posteriormente, en la misma obra, aparece otro *obligato* “*I bei fregi*” para voz, chalumeau y bajo continuo, bastante recurrente en la época. En la cuarta cantata, el instrumento vuelve a aparecer en un formato bien establecido en la música de la época; un aria titulada “*Vaghi augelletti che d’amor*” para voz soprano, bajo continuo y *obligato* para chalumeau.



*Vaghi augelletti che d’amor*, ca. 1710, Francesco Bartolomeo Conti, (Biblioteca Nacional de Austria).

En esta cantata, el instrumento vuelve a hacer aparición, junto a violines y laúdes, algo que se repetirá también en su quinta cantata. Se cree que estas magníficas composiciones podrían haber sido escritas entre los años 1710 y 1711, ya que en estos años aparece por primera vez el chalumeau en algunas de las obras de Conti, pero no se ha podido certificar la con exactitud<sup>26</sup>.

---

La segunda etapa de esta importante corriente compositiva para el chalumeau, ya no solo se concentra en la ciudad de Viena, sino que se extiende un poco más allá de sus fronteras, aunque se sigue centrande en países de habla alemana. Esta etapa comprende el segundo tercio del siglo XVIII, y aparece el chalumeau en las composiciones de varias figuras de la época, pero con una afluencia de obras no tan seguida como en la primera etapa, posiblemente debido a las continuas innovaciones del clarinete barroco. Se puede encontrar el chalumeau en las obras de compositores como Hoffmeister, Bonno, Pichl, Starzer entre otros, pero los compositores más destacados por el uso del instrumento fueron Telemann y Graupner. Estos dos compositores pasaron de la utilización del chalumeau soprano (solo, y a duo), a introducir otros tamaños más graves del instrumento trabajando en pareja, algo que también había sucedido en la primera etapa vienesa, pero en pocas ocasiones. Trabajaron principalmente en Alemania, escribieron cantidad de piezas instrumentales y se convirtieron en los compositores más importantes para chalumeau de este segundo tercio de siglo.

---

<sup>26</sup> Ibid. pp. 53.

#### **10.4 Georg Philipp Telemann (1681 - 1767)**

Se conoce a Georg Philipp Telemann como uno de los más activos y prolíficos compositores de Alemania, en lo que a cantidad y variedad estilística se refiere. Participó activamente en la vida musical de este país, y gracias a sus numerosos viajes por Europa, se pudo empapar de los diferentes estilos musicales que se cultivaban en la época, llevándolos al papel y exponiéndolos en las ciudades donde vivió. Se interesó por la práctica de numerosos instrumentos, que fue añadiendo a sus obras, mientras iba aprendiendo las posibilidades de cada uno. Entre ellos se cuentan el oboe, la viola de gamba, el trombón, la flauta, el chalumeau y el contrabajo. Aparte de ser un gran compositor, también jugó un papel importante en la producción de material para el estudio de la teoría musical. Aprendió los estilos teatrales de Francia e Italia en algunos de sus numerosos viajes, y los incorporó en sus obras convirtiéndose en uno de los compositores más innovadores del momento, haciendo de puente entre el barroco tardío y los inicios de los estilos clásicos. En 1701, dejó la música de lado para ingresar en la Universidad de Leipzig y hacer la carrera de derecho, algo que no le mantendría alejado de sus ambiciones musicales por mucho tiempo. Empezó a recibir encargos del propio alcalde de Leipzig para algunas iglesias de la ciudad, y retomó su carrera musical. Desde 1702 a 1705 siguió viajando y frecuentando los conciertos y actividades culturales de Europa, convirtiéndose en maestro de capilla del conde de Sorau, muy interesado por la música francesa en la que Telemann se volcó a estudiar, repasando el repertorio de compositores como Lully. A principios del año 1706, se trasladó a Frankfurt (forzado por la invasión de Suecia), donde dos años después se convertiría en maestro de capilla de la corte, y conocería al genio de su tiempo, J. S. Bach. Telemann siguió acumulando puestos de importancia en los principales centros culturales de Alemania, y a partir de 1715 empezó a poder publicar sus propias composiciones, sin que se trataran de encargos impuestos por altos mandos. En 1721 se trasladó a Hamburgo, donde recibió la oferta de convertirse director musical de varias iglesias, y es aquí donde Telemann produce más música que en ninguna otra época

de su vida, ya fueran composiciones de elección propia, como encargos realizados para los numerosos actos de la ciudad, tales como ceremonias, celebraciones, festividades anuales etc. También en Hamburgo, fue el encargado de instruir a estudiantes de música, tanto en teoría musical como en canto, asegurando así el futuro musical del territorio.

Como se ha mencionado anteriormente, Telemann fue uno de los más prolíficos compositores de su tiempo, y el tener tanta experiencia con instrumentos de viento, le llevó a escribir gran parte de su música incluyendo variedad de estos. Estudió el chalumeau en su juventud, instrumento que posteriormente jugó un importante papel en sus composiciones. Incluyó el chalumeau en gran variedad de composiciones diferentes, utilizando el instrumento en parejas, y a veces complementando sus tamaños, sobretodo el tenor, y el alto. Utilizó el clarinete por primera vez en una cantata escrita en 1721, y años más tarde, escribió para los dos instrumentos en la misma pieza; una serenata de 1728, aunque después de esta, volvió a recurrir a los chalumeaux de diferentes tamaños para sus composiciones. En algunas de sus Pasiones, se pueden encontrar arias para chalumeau tenor, en las que el color oscuro del instrumento consigue un efecto realmente íntimo y emocional. Un ejemplo se puede encontrar en la música instrumental escrita para el instrumento, como el *Concierto en re menor para dos chalumeaux*, que cuenta con pasajes extensos para los dos instrumentos y en ocasiones sin acompañamiento. También cabe destacar su *Concierto para flauta, oboe, chalumeau y cuerdas en sol mayor*, un concierto realmente magnífico donde se tratan los tres instrumentos con igual importancia.





*Concerto for 2 Chalumeaux TWV 52: d1, ca. 1750, G. P. Telemann (Darmstadt Landesbibliothek).*

### **10.5 Christoph Graupner (1683 - 1760)**

Christoph Graupner nació en Kirchberg, Sajonia, donde pudo tener un primer contacto con la música, y recibió sus primeras clases de canto y de órgano de la mano de dos profesores locales Michael Mylius y Nikolaus Kuster. Consiguió entrar en la renombrada escuela Thomasschule de Leipzig en 1696, donde permanecería ocho años, hasta que ingresó en la universidad de la misma ciudad para estudiar jurisprudencia. Al igual que Telemann, con quien pudo establecer amistad durante su estancia en Leipzig, tuvo que emigrar debido a la invasión de Suecia, viéndose obligado a trasladarse a Hamburgo. Se estableció en esta ciudad en 1707, y estuvo ejerciendo como clavecinista en el Oper am Gänsemarkt (teatro de ópera de Hamburgo), dedicando largo tiempo a la composición de óperas, para que fueran interpretadas en el mismo teatro. Para la composición de estas óperas se basaba en los estilos italiano y francés que se venían sucediendo en gran parte

del territorio alemán. En Hamburgo, sus óperas gozaron de muchísimo éxito entre el público. En 1709, aceptó el puesto de vice-maestro de capilla en Darmstadt. En este periodo, Graupner se centró en la composición de óperas, muy influenciado por las obras de su antiguo amigo Telemann y su estilo italiano, con quien pudo restablecer el contacto. Sin embargo, a partir de 1719, Graupner dejaría de lado la composición operística para centrarse en las cantatas instrumentales. Cabe remarcar también su extenso trabajo en composiciones para instrumentos de teclado. Aun teniendo ofertas de muchos puntos importantes de Alemania, Graupner trabajó en Darmstadt hasta que la progresiva ceguera acabara con su visión por completo (1754), y así hasta el día de su muerte.

El legado musical de Graupner es muy extenso: se le atribuyen hasta 86 oberturas, y más de 1400 cantatas, que fueron de gran influencia para compositores posteriores. Entre 1724 y 1745, se le atribuyen también 50 conciertos, la mayoría de los cuales podrían ser transcripciones de otros compositores, pero con su propio estilo de escritura. En un periodo posterior (aproximadamente entre 1746 y 1753), compuso hasta 113 sinfonías, muchas de ellas al estilo de compositores italianos como Scarlatti o Vivaldi, siendo estas en tres movimientos. Pero las obras que caracterizan el estilo propio de Graupner son sus suites sinfónicas, con un movimiento de apertura, seguido de diversas danzas, con una clara influencia de su amigo Telemann. Algunos ejemplos de estas son "*Uccellino chiuso*" y "*La congiurazione*".

Los conciertos de Graupner fueron escritos, también, en un estilo italiano de tres o cuatro movimientos (rápido-lento-rápido) o (lento-rápido-lento-rápido). En todas estas obras instrumentales aparece una clara predilección del compositor por los instrumentos de viento madera, así como también por la incorporación de instrumentos menos familiares en estas composiciones: la flauta d'amore, la viola d'amore o el chalumeau. Este último aparece en más de 80 cantatas compuestas por Graupner, y en al menos 18 de sus obras instrumentales. Se conoce que, en 1734, contrató un famoso instrumentista virtuoso del fagot, para que pudiera tocar las partes de chalumeau en sus agrupaciones de Darmstadt, y que posteriormente

empezó a experimentar con todos los tamaños existentes de chalumeau. Así, Graupner escribió numerosos conciertos, cantatas de iglesia, sonatas a trio y ‘obertura-suites’, presentando normalmente en grupos de dos o tres los diferentes tamaños de chalumeau (generalmente alto, tenor y bajo). Algunos ejemplos de estas son el *Concierto para 2 Chalumeau en fa mayor HWV 325*, *Trio sonata en do mayor GWV 201* y *Obertura en do mayor GWV 401*, todas ellas con un trato excepcional para el instrumento<sup>27</sup>.



*Concierto for 2 Chalumeau in F GWV 325, ca. 1736, Christoph Graupner, (Darmstadt Landesbibliothek).*

---

<sup>27</sup> *Graupner and the Chalumeau*, 1983, Colin Lawson.

Estos han sido algunos importantes compositores no solo para el instrumento del chalumeau en la música orquestal, sino también para el Barroco. Se podrían añadir muchos otros que no han sido mencionados y que también incluyeron el instrumento en sus obras, como Caldara, Ariosti, di Rossi o Starzer, algunos divertimentos de Pichl o de Gassmann, los conciertos de Hoffmeister y Fasch (uno cada uno), un aria de Händel y otros compositores que utilizaron el instrumento en una o dos ocasiones como Molter, Steffani, Zelenka, König, Keizer... pero cabría destacar brevemente dos últimos compositores, por su aportación a la música para el instrumento:

**Antonio Vivaldi (1678 - 1741).** Aunque principalmente se desarrolló y se experimentó con el instrumento en los países germánicos, fuera de las cortes vienesas también se escribió música para el chalumeau. El renombrado compositor veneciano Antonio Vivaldi es un buen ejemplo, ya que utilizó el instrumento en diferentes formas musicales: *Concierto para oboe, chalumeau, violino, 3 Viole all'inglese en si menor, Sonata para oboe, violín, órgano y chalumeau en do mayor, Salmo 126 para soprano, viola d'amore, dos trompetas, chalumeau tenor, cello, órgano y cuerdas*, y por último, en el oratorio *Juditha triumphans* (1716), en un *obbligato* para chalumeau soprano de un aria.

**Christoph Willibald Gluck (1714 - 1787)** escribió para chalumeau cuando parecía ya un instrumento olvidado por los compositores. Desde aproximadamente 1735 era difícil encontrar el chalumeau integrado en una orquesta vienesa, ya que el clarinete empezaba a acaparar los papeles que antiguamente interpretaban el instrumento. Gluck lo introdujo en su versión de *Orfeo* (1762), y posteriormente, en *Alceste* (1767). Salvando alguna pequeña intervención que tendría en el futuro - por ejemplo, la ópera *I Rovinati* (1772), del compositor F. L. Gassmann - pocas veces más se escribiría para el instrumento en Viena.

## 11. CONCLUSIONES

Mediante el trabajo expuesto, se ha intentado llegar a una idea clara y concisa de las posibilidades evolutivas de un instrumento en particular, para poder tener una imagen mental del camino que han podido recorrer otros instrumentos, desde sus rudimentarios inicios, hasta convertirse en las herramientas de alta precisión que ahora tenemos. Se han explicado los procedimientos de fabricación, que se utilizaban para los sistemas de producción de sonido, en los primeros instrumentos de lengüeta única, pudiendo comprobar que, aun habiendo diferentes métodos entre los antiguos pobladores, la mecánica de estos instrumentos era similar. Al analizar las diferentes vías evolutivas que han podido seguir, se ha visto que, en su desarrollo inicial, las innovaciones aportadas por las gentes que los usaban con frecuencia jugaron un papel importantísimo en su desarrollo. Pero más importante aun es el hecho, de que gracias a las relaciones antropológicas entre estos pueblos, sus instrumentos se extendieron por diferentes regiones, conociendo otras civilizaciones, y siendo susceptibles de sufrir más cambios de la mano de sus nuevos dueños, y así seguir evolucionando, o incluso, empezar una nueva línea evolutiva distanciándose de sus orígenes, convirtiéndose en instrumentos totalmente nuevos. Así, algunos de ellos siguieron escribiendo su historia, y otros, menos afortunados, se quedaron en el camino. Los tratados del siglo XVII que han aparecido en el trabajo han sido cruciales para poder seguir de cerca el desarrollo del chalumeau. Comparando el contenido de tales tratados, hemos podido comprobar que, durante esta época, los instrumentos sufrían cambios e innovaciones de forma rápida y continua, y estas innovaciones propiciaban, a su vez, el uso de nuevas técnicas de construcción y la creación de nuevos instrumentos. De esta manera hemos llegado hasta el chalumeau, fruto de la influencia de muchos instrumentos antiguos y de siglos de evolución. En este punto, ha sido de vital importancia analizar, mediante los escritos de la época y las evidencias arqueológicas, las innovaciones aportadas por la familia de constructores Denner, que convirtieron el chalumeau en un instrumento fiable y capaz, a la vez que, inevitablemente, propiciaron su extinción con la creación del

clarinete barroco. Aun así, gracias a los Denner y a otros constructores de la época que también se interesaron por el chalumeau, hemos podido seguir su transición, y ver cómo consiguió pasar de ser un instrumento para músicos aficionados, a destacar en uno de los ambientes más selectos del momento. Aún sin contar con grandes recursos sonoros, su sonido tímido, pero único, acaparó los momentos más íntimos de las óperas de renombrados compositores. Hemos podido revivir el ambiente de las cortes, conociendo la vida y las motivaciones de algunos de estos compositores, que incluyeron el instrumento en sus obras y ayudaron a mantenerlo vivo durante un corto, pero intenso periodo de tiempo, mientras el clarinete barroco seguía evolucionando y afianzando su sitio en el panorama musical. Con su sonido bien asentado, su notable proyección, y con un rango de notas muy superior al del chalumeau, solo era cuestión de tiempo que este acabara desapareciendo. A partir de aquí, el clarinete mantendría vivo el legado de los instrumentos de lengüeta simple, siguiendo su propia línea evolutiva hasta nuestros días. Solo queda esperar que, después de leer este trabajo, podamos ver en perspectiva el recorrido histórico de estos instrumentos, y así, cuando nosotros mismos utilicemos nuestros preciados clarinetes, podamos sentirnos parte de esta hermosa historia, que seguirá escribiéndose por muchos años.

## 12. BIBLIOGRAFÍA

Ames, David W., King, Anthony V. *A Glossary of Hausa Music and Its Social Contexts*. Northwestern University Press, Estados Unidos, 2019. (e-book), ISBN-10: 0810138182, ISBN-13: 978-0810138186.

Civallero, Edgardo. *Las raíces africanas de la Caña de Millo colombiana*. La edición en línea. Madrid, 2015. (e-book).

Crawford, Elisabeth. *The Chalumeau in Eighteenth - Century Vienna: Works for Soprano and Soprano Chalumeau*. Florida State University College of Music. Estados Unidos, 2008. The requirements for the degree of Doctor of Music. (en línea) 5-03-20.

Croatian Center for Traditional Musical Instruments. *Croatian traditional instruments*. Zagreb, 2009. Palma de Mallorca 5-06-20.

<http://www.gajde.com/en/>

Diderot, Denis, d'Alembert, Jean. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Libro 15. Société de Gens de Lettres. París, 1751-1765. (e-book).

Gerson-Kiwi, Edith. *Migrations and Mutations of Oriental Folk Instruments*. Cambridge University Press. Journal of the International Folk Music Council, Vol. 4. Ethnological institut of Oriental-Jewish music. Jerusalén, 1952. pp. 16 - 19. Publicado por Cambridge University Press Stable. Palma de Mallorca 24-04-2020.

<https://www.jstor.org/stable/835835>

Hoeplich, Eric. *The Clarinet*, Yale University Press. Connecticut, 2008. (e-book) ISBN 0300102828, 9780300102826.

Hunt, Edgar. *Some Light on the Chalumeau*. The Galpin Society Journal, vol. 14. Galpin Society, 1961. pp. 41 - 44. (en línea). 24-04-20.

Karp, Cary. *The Early History of the Clarinet and Chalumeau*. Oxford University Press, vol.14, no. 4, pp. 545 - 551. (en línea). Colección: *Early Music* 24- 4 20.

Lawson, Colin. *Graupner and the Chalumeau*. Oxford University Press, vol. 11, no. 2. Early Music, 1983. pp.209-216. (en línea), 26-04-20.

<http://www.jstor.org/stable/3137833>

Lawson, Colin. *The Chalumeau in the Eighteenth century*, tomo 6. UMI Research Press. Estados Unidos, 1982. Colección: Studies in British musicology. (e-book) ISBN-13: 978-0835712460

Lawson, Colin. *The Early Clarinet, A Practical Guide*. Cambridge University Press. Estados Unidos, 2000. Colección: Cambridge Music Handbooks. (e-book). ISBN: 978-0-521-62466-4.

Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar. *Museum Musicum Theoretico Practicum*, no. 1, pp. 29 - 83. Schwäbisch Hall, ca. 1732. Publicado online 2010. dominio público, desde [google.es/books](http://google.es/books)

McKinnon, James W., Anderson Robert. *The Roman Tibia*. Oxford University Press. Grove Music Online. Publicado en forma impresa: 20 de enero de 2001, Publicado en línea: 2001. Son Servera, 25-04-20.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27930>.

Mercenne, Marin. *Armonie Univerelle*, volumen 3. Guillaume Baudry. París, 1636. Publicado online 2017, dominio público, en [imslp.org](http://imslp.org)



Montagu, Jeremy. *Reed Instruments*. Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2001. Colección: An Annotated Catalogue. (e-book), ISBN 0-8108-3938-5.

Montagu, Jeremy. *Shawms Around the World*. Hataf Segol Publications, 2019. (e-book) Palma de Mallorca 19-02-20.

Pastor García, Vicente. *El Clarinete en el período Barroco*. Editorial Musicalis S.A. Madrid, 2013. ISSN: 0214-4786.

Pastor García, Vicente M. *Estudio y Análisis sobre la Acústica y Organología del Clarinete y su Optimización*. Universidad politécnica de Valencia. Tesis Doctoral, Valencia 2005.

Praetorius, Michael. *Syntagma Musicum*, Volumen 2. Wolfenbüttel. Wittenberg, Alemania, 1618-1620. Reimpreso por Kassel: Bärenreiter, 1958. Publicado online 2013, dominio público. (e-book), desde [Imslp.org](http://imslp.org)

Randel, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press, 4ª edición. Estados Unidos, 2003. Colección: Harvard University Press Reference Library. (e-book) ISBN-10: 0674011635, ISBN-13: 978-0674011632.

Rice, Albert R. *The Baroque Clarinet*. Oxford University Press, 2003. Colección Early Music Series. (e-book). ISBN-13: 978-0195169546.

Ridley, E. A. K. *Birth of the 'Boehm' Clarinet*. The Galpin Society Journal, vol. 39. Galpin Society. pp. 68 - 76. (el línea), 30-04-20.

<http://www.jstor.org/stable/842134>

Van der Meer, J. H. *The Chalumeau Problem*. The Galpin Society Journal, Vol. 15. pp. 89 - 91. Publicado por Galpin Society Stable, 1962. Palma de Mallorca, 24-04-2020.

<https://www.jstor.org/stable/842044>

White, Harry. *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*. Routledge. Reino Unido, 1992. (e-book), ISBN-10: 0859678326  
ISBN-13: 978-0859678322.

**Partituras:**

[imslp.org/category](https://imslp.org/category): *List of Compositions Featuring the Chalumeau*, dominio público.

Conti, Francesco Bartolomeo. *Vaghi augelletti che d'amor*. Viena ca. 1710. (Biblioteca Nacional de Austria).

Graupner, Christoph. *Concerto for 2 Chalumeau in F*, GWV 325. Darmstadt ca. 1736. (Darmstadt Landesbibliothek).

Telemann, Georg P. *Concerto for 2 Chalumeaux* TWV 52: d1. Hamburgo ca. 1750. (Darmstadt Landesbibliothek).

