



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCION DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TITULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN CLARINETE

P R E S E N T A

RODRIGO GARIBAY LOPEZ

ASESOR: MTRO. GUSTAVO MARTIN MARQUEZ

MEXICO, D. F.

JUNIO 2005

m. 345902



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL


Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Rodrigo Garibay López

FECHA: 24/06/2005

FIRMA: Rodrigo Garibay López 

Dedico este trabajo con todo mi amor a Miriam.

También a mi papá y a mi mamá por todo su cariño y apoyo,
a mis hermanos Juan Manuel, Pablo y Natalia por su ejemplo,
y a Esther M., Aurelio y Joy.

“La música no es lo que escuchamos sino lo que imaginamos al escuchar”

HERMANN KELLER

CONTENIDO

Programa para recital.....	II
Wolfgang Amadeus Mozart Concierto para clarinete y orquesta K. 622.....	1
Claude Debussy Première Rhapsodie para clarinete y piano.....	15
Igor Stravinsky Tres piezas para clarinete solo.....	24
Arturo Márquez Zarabandeo para clarinete y piano.....	32
Notas al programa.....	37
Fuentes Consultadas.....	41

PROGRAMA

Concierto para clarinete y orquesta en La mayor, K. 622 Allegro Adagio Rondó-Allegro	W.A.Mozart (1756-1791)
<i>Première Rhapsodie</i> para clarinete y piano	C.Debussy (1862-1918)
Tres piezas para clarinete solo	I .Stravinsky (1882-1971)
<i>Zarabando</i> para clarinete y piano	A. Márquez (1950)

Rodrigo Garibay López: clarinete
Sergio Vázquez y Eric Fernández: piano

Lunes 20 de junio de 2005 19:30 hrs
Sala Xochipilli

WOLFGANG AMADEUS MOZART

CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA K. 622

I HISTORIA

Biografía

Wolfgang Amadeus (Johann Chrysostomus Wolfgang Theophilus) Mozart nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Él y su hermana María Anna, llamada también "Nannerl", fueron los dos únicos hijos sobrevivientes de siete que tuvieron Anna María y Leopold Mozart. Bajo la instrucción de su padre en el violín y clavecín, Mozart mostró sus dotes musicales a la temprana edad de cuatro años y sus primeras composiciones datan de 1761, cuando tenía cinco años. Los Mozart visitaron muchos lugares del continente europeo para dar a conocer el talento de Wolfgang y su hermana. A lo largo de los viajes, Mozart conoció y absorbió muchos elementos y recursos musicales utilizados en esos tiempos, los cuales sintetizó en su música y forman parte esencial de su estilo.

En junio de 1763 visitaron, entre muchas otras ciudades, París y Londres. Las primeras partituras impresas de Mozart fueron un par de sonatas para teclado y violín, publicadas en París y en abril de 1764 conoció en Londres a Johann Christian Bach, quien tuvo una importante influencia en él. En septiembre de 1767 la familia fue a Viena y Wolfgang comenzó a trabajar en la ópera *La finta semplice* y también *Bastien und Bastienne*. En diciembre de 1768 presentó su *Misa Solemnis* en *Do menor* ante la familia real y la corte vienesa para la consagración de la iglesia Waisenhaus.

A su retorno a Salzburgo en enero de 1769, el arzobispo Sigismund von Schrattenbach lo nombra Konzertmeister pero sin remuneración. En enero de 1770 va a Italia y hay reportes de que transcribió el score completo del *Miserere* de Allegri después de dos audiciones en la Capilla Sixtina y el Vaticano. En Italia fue sometido a varios exámenes de armonía y contrapunto por parte de conocidos músicos como Sammartini, Piccini y Martini, quienes, después de aprobarlo, le otorgaron un diploma como miembro electo de la Academia Filarmónica en Bolonia. A su regreso a Salzburgo a fines de 1772, muere su patrón el arzobispo Schrattenbach. Colloredo, su sucesor, no mostró mucho interés por Mozart a pesar de sus esfuerzos y su creciente fama.

En julio viajó a Viena y entró en contacto con la música de Joseph Haydn, quien influyó de manera sobresaliente en su estilo. Posteriormente renuncia a su puesto en la capilla de Salzburgo para buscar una posición más conveniente, y en 1778 visita Mannheim y París. Sin embargo, los resultados de este viaje no fueron positivos y mientras él se encuentra fuera su madre fallece. De regreso a su ciudad

natal, ocupó el puesto de organista de la corte del arzobispo Colloredo, quien se comportaba indiferente a los esfuerzos y logros del compositor, humillándolo y maltratándolo constantemente.

En 1780 el príncipe elector de Bavaria le comisionó la ópera seria *Idomeneo* y fue producida en Munich. En mayo de 1781, siéndole ya intolerable a Mozart su situación servil, renunció a su puesto en Salzburgo, rompió con Colloredo y decidió mudarse a Viena. Fue el primer caso de un artista que prefirió la libertad a la amargura de la servidumbre. Aunque su trabajo no tenía una “funcionalidad” inmediata, continuó componiendo por encargo, para intérpretes en particular o para ciertas audiencias y su música estaba pensada para ellos.

Su ópera *Die entführung aus dem Serail* (El rapto en el serrallo) fue representada en el Burgtheater en 1782 con gran éxito. Al emperador Joseph II le pareció con “demasiadas notas” y “demasiado difícil” para su gusto, y motivó que Mozart no apareciera en el teatro durante casi cuatro años, los cuales nuestro compositor dedicó intensamente a la música instrumental.

En agosto de 1782 se casó con Constanze Weber, hermana de Aloysia Weber, de quien Mozart había estado enamorado. En 1784 Mozart ingresa a la logia masónica y hace varios trabajos para sus ceremonias y reuniones. Eran liberales intelectuales con intereses en temas no tanto políticos como filosóficos, centrados en las ideas de la Ilustración o Iluminismo, en la naturaleza, en la razón y hermandad del hombre. A partir de este punto la producción musical de Mozart adquirió grandes dimensiones. Sin embargo, a pesar de las muchas obras comisionadas y de los conciertos, no ganaba lo suficiente como para mantener a su familia, y aunque las historias acerca de su pobreza son exageradas, Mozart no se incomodaba al pedir ayuda financiera a acaudalados amigos como Hoffmeister y Puchberg.

En 1785 Mozart terminó de escribir sus seis cuartetos para cuerda dedicados a Haydn y en mayo de 1786 estrenó *Le nozze di Figaro*, con un libreto del escritor Lorenzo Da Ponte basado en la comedia de Beaumarchais. Fue producida en Viena y presentada en Praga en 1787, año en el que también muere su padre. Durante su visita a Praga, Mozart compuso la sinfonía no. 38 y también *Don Giovanni*. En noviembre del mismo año fue nombrado maestro de la capilla Imperial (*Kammermusicus*) en Viena, sucediendo a Gluck, aunque con un salario mucho más bajo que su antecesor.

En 1788 escribió sus tres últimas sinfonías: la no. 39 en *Mi bemol mayor*; no. 40 en *Sol menor*, y la no. 41 en *Do mayor* conocida como “Júpiter”. De sus casi sesenta sinfonías, las escritas antes de 1782 servían como teloneras para los conciertos o como oberturas de óperas. Las escritas en Viena tuvieron gran importancia dentro de los programas de concierto. En 1790 estrenó la ópera buffa *Così fan tutte*, pero su éxito no pasó de mediocre y la muerte del emperador interrumpió las representaciones cuando sólo se habían realizado tres. Para la coronación de Leopold II en Praga, compuso la ópera seria *La Clemenza di Tito*, pero no se le prestó mucha atención, sumándose el hecho de ser desfavorecido por el nuevo Emperador en beneficio de Antonio Salieri.

En septiembre de 1791 estrenó *Die Zauberflöte* (La flauta mágica), con un libreto en alemán escrito por Emanuel Schikaneder. Las óperas que compuso en Viena son consideradas las más importantes: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* y *Die Zauberflöte*.

Dos meses antes de morir escribió el concierto para clarinete K. 622, dedicado a Anton Stadler, para quien compuso también en 1789 el Quinteto para clarinete y cuerdas K. 581. Posteriormente acontece un extraño episodio en la vida de Mozart; un extraño le comisiona la composición de un Réquiem. Supuestamente la persona

era un empleado del conde Franz von Walsegg, quien deseaba presentar el trabajo como propio en memoria de su esposa. Sin embargo Mozart no lo terminó y fue completado por su alumno Franz Xavier Süssmayr. El 5 de diciembre de 1791 Mozart falleció a causa de una fiebre reumática inflamatoria. La tesis del asesinato por parte de Salieri es falsa.

Obra

En 36 años de vida, Mozart escribió entre 600 y 780 composiciones, de las cuales unas 626 son obras completas y auténticas, si se descartan algunos esbozos, obras inconclusas y apócrifas. El catálogo de su obra fue propuesto por Ludwig von Köchel en 1862. Más tarde, en 1912, fue completado por Wyzewa y Saint-Foix. A mediados del siglo XX se instituyó el Neue Mozart-Ausgabe y a la fecha continúan las investigaciones sobre su vida y obra.

Mozart llegó a dominar cada género musical de su época, especialmente la música para piano, la música orquestal y la ópera, y es considerado en la actualidad como el más universal de los compositores en la música occidental. La belleza melódica, el perfeccionamiento en el uso de las formas composicionales, y las ricas armonías y texturas sonoras forman parte de su música en el periodo de madurez.

- *Primeras obras*

Sus primeras obras estaban basadas en sonatas de otros compositores y son un poco mecánicas en la textura, con bajos de Alberti y melodías en forma de secuencias y patrones. Parecen ser la exploración de recursos musicales que madurarían años más tarde.

En algunas de sus sinfonías escritas en Londres, utiliza el *forte* al inicio e inmediatamente después pasa a un *piano* y a un segundo tema *cantabile*. Hay una exploración de contrastes, que es uno de sus recursos más característicos.

- *Cuartetos*

En sus seis cuartetos dedicados a Haydn absorbe la esencia del estilo de este compositor, sin convertirse en su mero imitador. Asimiló muy bien la técnica para desarrollar temas penetrantes en cada uno de los instrumentos del cuarteto sin romper con el ensamble de cámara.

Algunos musicólogos, como Grout, Palisca y Einstein, afirman que en las obras de sus últimos años se observa un marcado incremento en la textura contrapuntística debido a la influencia del estilo de Johann Sebastian Bach y Haendel. Stanley Sadie, en el Grove Dictionary, argumenta que Mozart estudió a estos compositores barrocos, pero perdió el interés cuando superó los retos básicos de la fuga y se dio cuenta de lo irrelevante que era como herramienta para expresarse musicalmente.

- *Sinfonías*

Las sinfonías de los últimos años poseen una gran dimensión, son muy demandantes para sus intérpretes, tienen complejidad armónica y contrapuntística, hay mucho cromatismo y en sus últimos movimientos hay un sentido realmente culminante. Las sinfonías a partir de la no. 25 tienen su propio carácter y en algunos casos son influidas por otras obras del mismo Mozart.

- *Música para piano*

Compuso 17 sonatas para piano y numerosas variaciones, rondós, etc.. Las trece sonatas compuestas después de 1781 son las más importantes. Mozart escribió 27 conciertos para piano y ocupan un lugar central en su obra. Los más importantes fueron escritos durante los años que radicó en Viena y son probablemente de sus mejores logros en música instrumental.

Los patrones estructurales de los primeros movimientos de los conciertos, tienen su origen en el *ritornello* del aria o del primer movimiento del concierto del barroco tardío, desarrollado sobre la forma sonata. Mantiene el esquema tonal de las composiciones de la época, y bajo un punto de vista analítico recurre regularmente a los siguientes lineamientos: abre un *ritornello* en la *tónica* comprendiendo un tema primario y después de un *tutti*, uno secundario con un grupo cadencial. Después, una exposición en forma sonata para solista y orquesta, comenzando con el primer tema (en ocasiones con un solo preliminar), incluye también el segundo tema y muy a menudo un nuevo solo, ambos en la *dominante*, y un material cadencial; un *ritornello* central; una extensa modulación o fantasía libre, con secuencias y un pequeño trabajo temático; una recapitulación, incluyendo material del primer *ritornello* y de la exposición, en la *tónica*; y una cadencia y *ritornello* final.

Los segundos movimientos son una especie de aria lírica, con *tempo* en *andante*, *adagio*, *larghetto* o *allegretto*. Estan en la *subdominante* de la tonalidad principal o, menos frecuentemente, en la *dominante* o relativa menor. La forma es una especie de sonata modificada pero sin desarrollo o, como en el *Romance* del K. 466, un rondó.

Los movimientos finales son a menudo en forma de rondó-sonata o rondó y su carácter tiene un matiz popular. Su tratamiento está enfocado hacia el estilo virtuosístico y hay lugares para una o más cadencias. Mozart procuraba mantener el equilibrio entre las partes orquestales y las de solo, creando ricas combinaciones de color y textura entre ellos, especialmente con los alientos.

La forma del concierto para clarinete K. 622, que en este trabajo nos ocupa, está basada en el concierto para piano en *La mayor* K. 488.

- *Ópera*

Para las óperas, Mozart utilizó libretos que según algunos no eran “poéticamente ambiciosos”, argumentando que inclusive Mozart afirmaba que la poesía debía servir a la música y no al contrario.

Fígaro se basa en la forma convencional de la ópera bufa italiana del siglo dieciocho. Lorenzo Da Ponte colaboró como libretista y le dio profundidad a los personajes intensificando las tensiones sociales entre las clases e introduciendo aspectos morales. Mozart logró que la ópera bufa adquiriera más seriedad debido al tratamiento psicológico y musical de los personajes. Utilizaba no solamente arias para solista, también duetos, tríos o ensambles más grandes para caracterizarlos. La orquestación y el uso de los alientos juegan un papel muy importante en la definición de situaciones y personajes.

Don Giovanni es un drama jocoso basado en la leyenda medieval, pero Mozart lo tomó seriamente. Lo presenta como un héroe romántico, rebelde contra la autoridad, rechazado por la moral establecida, individualista, atrevido y sinvergüenza. Sin embargo es la música la que le dio tanta relevancia a la obra.

Cossi fan tutte es una ópera bufa escrita a la manera italiana y es una de las obras más melódicas de Mozart. Se pueden leer en ella aspectos que van desde lo autobiográfico hasta la ironía romántica y sentimientos revolucionarios.

Die Zauberflöte es una historia cómico-romántica de aventura y rescate. Está llena de simbolismos y tiene gran relación con la doctrina de la logia masónica. En este *Singspiel* las dos parejas (por un lado el príncipe Tamino y la princesa Pamina, por otro el hombre pájaro Papageno y su compañera Papagena) deben afrontar pruebas relacionadas con los cuatro elementos de la cosmogonía antigua (agua, aire, tierra y fuego) para alcanzar la sabiduría.

Mozart retomó y dio nuevas formas a muchas características musicales del siglo dieciocho en este trabajo: la opulencia vocal de la ópera seria italiana, el humor popular del *Singspiel* alemán, el aria para solista, el ensamble "bufo", un nuevo tipo de recitativo sin acompañamiento, solemnes escenas corales y la reutilización de la técnica barroca del preludeo con coro y acompañamiento contrapuntístico.

Mozart, Stadler y el clarinete

Los dos principales registros que se manejan a lo largo del concierto para clarinete son el *chalumeau* y el *clairon*, aunque el primero era el nombre del instrumento antecesor al clarinete. El inventor Johann Christoph Denner (1655-1707), de Nuremberg, perfeccionó el clarinete entre los años 1690 y 1700; a partir de entonces la palabra *chalumeau* se encuentra en las partituras (Gluck la emplea hasta en *Alceste*, 1767), pero se trata sólo del antiguo nombre transferido al instrumento más moderno (la primera mención del clarinete en una partitura aparece en una misa de J. A. J. Faber, organista de Amberes, en 1720). La palabra *chalumeau* se utiliza todavía para designar la parte más grave del registro del clarinete. Denner añadió una llave que permite usar el registro agudo del instrumento; más adelante se le añadieron otras llaves y se le debe a Ivan Müller en 1810, y a Klosé en 1842, las más importantes mejoras para convertirlo en el instrumento que conocemos hoy.

El nexo entre Mozart y el clarinete tuvo lugar durante un periodo en el que el instrumento comenzó a tener un gran desarrollo dentro de la orquesta y como solista, especialmente en Mannheim, París y Londres. Los datos acerca de su primer encuentro con el clarinete datan de 1764, durante su visita a Londres, aunque algunos precisan que fue en Mannheim en 1763. No pasó mucho tiempo para que Mozart se percatara de sus virtudes expresivas, del timbre tan cercano a la voz humana, del color y cuerpo del registro grave y de lo efectivo que resultaban las terceras y las sextas entre dos clarinetes.

Antes de conocer a Stadler, Mozart lo utilizó en varias ocasiones. La primera vez fue en el *Concerto ossia Divertimento* K. 113 escrito en Milán en 1771, posteriormente en la Sinfonía *París* K. 297 usó los clarinetes en *La* y en el Concierto para oboe K. 293 utilizó clarinetes en *Do*. En *Idomeneo* incluyó clarinetes en *La*, *Si bemol* y *Do*.

Anton Stadler y su hermano Johann eran distinguidos músicos en Viena tocando el clarinete y el corno *di-bassetto*. Prestando sus servicios al príncipe ruso Galizin, fueron enviados a la corte vienesa y tocaban frecuentemente en la Sociedad Vienesca de Compositores (*Wiener Tonkünstler Societät*). Alrededor de 1783 fueron nombrados miembros de la banda imperial de alientos (Harmonie), y en 1787 ingresaron a la Capilla de la corte real del imperio (*Kapelle*).

Su encuentro con Mozart fue algunos años antes, en 1781, cuando Anton Stadler participó en la interpretación de una de sus serenatas para alientos. En 1784

Stadler interpretaba la *Serenata* para 13 instrumentos “Gran Partita” K. 361 y casi una semana después, el *Quinteto para piano y alientos* K. 452, concierto en el cual tocó junto a Mozart. La relación se intensificó cuando Stadler se unió a la logia masónica. También Mozart compuso en esta época el *Trío para clarinete, viola y piano* K. 498 para la pianista Francesca von Jacquin, para Stadler y para él mismo como violista.

La expresividad y color del clarinete de Stadler fueron descritos en una crítica de 1785: “[...] nunca imaginé que un clarinete pudiera imitar la voz humana con esa perfección”. y recibía también halagos por su destreza técnica. Anton Stadler añadió las llaves para *do sostenido* y *re sostenido* al corno *di bassetto*, y al clarinete lo extendió una *tercera mayor* descendente, permitiendo abarcar un mayor registro y lo llamó clarinete *di-bassetto* (el corno *di-bassetto* era un instrumento muy utilizado también, más emparentado con el clarinete bajo por su registro). El *Quinteto* K. 581 y el *Concierto para clarinete* fueron compuestos para el clarinete *di-bassetto* en *La* y ambos fueron estrenados por Stadler (en algunas obras anteriores y posteriores al *Quinteto*, Mozart continúa utilizando los clarinetes normales en *Si bemol*, en *La* y el corno *di-bassetto*). El *Quinteto para Clarinete* K. 581 fue completado el 29 de septiembre de 1789 y estrenado el 22 de diciembre del mismo año en Viena. Mozart desarrolló de manera significativa el estilo concertante durante esta etapa. La parte del clarinete se integra muy bien a las cuerdas manteniendo aún sus elementos virtuosísticos basados en el lenguaje de Stadler: el *cantabile* del *Larghetto*, el uso de melodías y arpeggios en el registro grave, intervalos grandes entre una nota y otra, entre otros aspectos.

Los manuscritos originales de ambas obras están perdidos. Sin embargo, en 1958 la *Neue Mozart-Ausgabe* estableció que el clarinete *di-bassetto* era el instrumento para el que estaban escritos y en 1977 publicó la versión para el instrumento. Originalmente, Mozart comenzó a escribir el concierto para el corno *di-bassetto* en *Sol* y este manuscrito (incompleto) fue clasificado como K. 621b. Por alguna extraña razón Mozart cambió al clarinete *di-bassetto* en *La* a partir del compás 180 de esta versión. La razón pudo haber sido el nuevo invento de Stadler. Si tomamos en cuenta que Stadler presentó su nuevo instrumento en 1788 y que el *Quinteto* fue estrenado en 1789, es probable que la primera versión del concierto fuera concebida un poco antes de esta fecha o casi al mismo tiempo. Las teorías apuntan a que Stadler, motivado por la composición del *Concierto*, desarrolló el clarinete *di-bassetto* y que el K. 621b fue escrito antes del *Quinteto*. Es por esto que Alfred Einstein ubica este esbozo (K. 621b) como K. 584b.

La clasificación del *Concierto* K. 622 se ubica entre *Die Zauberflöte*, estrenada el 28 de septiembre de 1791, y la *Eine kleine Freymaurer-Kantate*, estrenada el 15 de noviembre. La premier del *Concierto* fue hecha por Stadler en el Teatro Nacional de Praga el 16 de octubre de 1791.

II ANÁLISIS

Características generales

Desde muy temprana edad, Mozart encontró en el concierto una forma natural de expresión. Compuso conciertos para piano, para violín y para alientos. En todos ellos empleó la forma básica de tres movimientos:

-Primero: generalmente en forma sonata.

- Segundo: movimiento lento.
- Tercero: más ligero y usualmente en forma de rondó, de rondó-sonata o variaciones.

El *Concierto para Clarinete* no es la excepción y muestra la influencia de la estructura desarrollada en los conciertos para piano. Sus movimientos son: *Allegro*, *Adagio* y *Rondó-Allegro*. El balance de la forma, el contenido, y el aspecto melódico del concierto están dictados enteramente por las características del clarinete, que se mantiene como el centro de la obra después de primer *tutti*. Gran parte del material temático se desarrolla en el registro agudo del instrumento, aunque la línea melódica se mueve a través de todos los registros. Hay cambios rápidos de tesitura, a menudo de dos *octavas* o más (en la versión para clarinete *di-bassetto* los hay hasta de tres *octavas*). El uso del registro *chalumeau* aporta una gran variedad de texturas, tanto melódicas como de acompañamiento estilo bajo de *Alberti*. Tiene un carácter predominantemente homofónico, una rica variedad de colores y un tratamiento imitativo en las partes orquestales del primer y último movimientos. A diferencia de los conciertos para piano, en el de clarinete no están propuestas las cadencias. La orquestación es para cuerdas, dos flautas, dos fagotes y dos cornos, permitiendo un balance muy consistente con todos los registros del clarinete y un espacio para que las articulaciones se escuchen claramente. Cabe mencionar aquí que en 1806, C. Schubart escribió que en la música de Mozart las tonalidades con sostenidos reflejan un carácter salvaje y fuerte; con bemoles, dulce y melancólico, y las tonalidades naturales un sentido inocente y simple. El *Concierto para clarinete* está en la tonalidad de *La Mayor*.

▪ ***Allegro***

Las partes del primer movimiento están estructuradas de la siguiente manera:

Sección	Ritornello orquestal				Exposición		
	Tema 1	Tema2	Cad.	codetta	T1	T2	
Región	<i>tónica</i>				<i>tónica</i>	<i>dominante</i>	
Compás	1-8	25-31	48	49 56	57-64	100	154
Instrumento	orquesta				clarinete - orquesta		

Ritornello		Desarrollo					Ritornello	
Material Ritornello 1		Protagonizado por el solista, melódico en la textura. Presenta nuevas ideas y elabora el material principal. Los últimos compases recrean el final de la exposición. Hay recursos que muestran la capacidad de registro del clarinete de Stadler.					Fuerte textura orquestal, cromatismos, material del primer ritornello en menor.	
<i>dominante</i>		<i>Mi</i>	<i>Fa#menor</i>	<i>Re</i>	<i>Si menor</i>	<i>Fa#menor</i>	<i>fa#-mi-Re-V-La</i>	
154	171	172	189-94	199-200	210	215	227	227-250
orquesta		Clarinete-orquesta					orquesta	
Recapitulación					Ritornello			
T1			T2		Material del 1er. ritornello			
<i>Tónica</i>			<i>V-Tónica</i>		<i>Tónica</i>			
251	69	288	343	343	343	359		
clarinete y orquesta					orquesta			

▪ *Adagio*

Aunque parece simple en su forma, el segundo movimiento presenta una rica variedad en texturas inspiradas en las cualidades del clarinete. La orquesta suena más sombría debido al uso de la baja tesitura de los cuernos. Es muy operístico el tratamiento del clarinete.

Primera sección				Sección media			
Frasas de dos compases y una de cuatro, con posterior imitación orquestal				Variedad de ritmos, exploración del registro grave y al final un calderón.			
<i>tónica</i>			<i>Cad-V</i>	<i>tónica y dominante</i>			<i>pausa</i>
1	9	17	25 32	33	36-44	45	59
cl-orq	orq	cl-orq	orq	clarinete y orquesta			
Recapitulación				Coda			
Igual a la de 1-8		Igual a 17-24		Como 25-32		Anacrúsico. Elementos de ambas secciones. Cromatismos.	
<i>tónica-V</i>		<i>tónica</i>	<i>Re</i>	Rearmonización		<i>tónica-V-tónica</i>	
60	68	69	75	76	83	83	87 95 98
clarinete y orquesta				orquesta		clarinete y orquesta	

▪ *Rondo: allegro*

El tercer movimiento mezcla la sonata y el rondó, recurso que Mozart desarrolló en sus conciertos para piano. La estructura tiene una relación directa con el tercer movimiento del concierto para piano K. 488 en *La mayor*, pero una gran parte del movimiento está enfocado al solista. Lo presenta de la siguiente manera:

Estribillo				Primer Episodio			
Tema del rondó	respuesta	solo con escalas arpegios y vuelta al tema	Codena y presenta efectos dramáticos y elementos virtuosos	solo. Material para clarinete <i>di basso</i> (c. 62 arpegio de 3 octavas. En el c. 77 el clarinete acompaña un solo de flauta en el registro bajo. Cromatismo 84-97 y material virtuoso. Diálogo entre solista y tutti 97-113. Pedal de Mi seguido por sextas aumentadas 104,106, 108,111			
<i>tónica</i>	I-V-I	V-I	I-V-I	V	<i>Mi</i>		
1 8	9 16	17-31	31-35 56	57 72	77 84	113	
cl -orq	orq	cl-orq	orq cl-orq	cl-orq	orq	cl-orq	
Estribillo				Segundo Episodio			
Tema	Material del compás 51-56	Tema con carácter lírico de ocho compases con un impulso rítmico más lento y la respuesta es en el registro grave.	Le sigue un pasaje con carácter dramático, caracterizado por drásticos cambios de registro y un diálogo entre el registro agudo y el grave. Desarrollo del compás 1 (178) y el clarinete hace la melodía y la línea del bajo, haciendo una especie de contrapunto con la orquesta.				
<i>Tónica</i>	<i>fa#</i>		<i>fa#</i> y <i>Re</i>			<i>Mi</i>	
114 121	121 137	137	157	158 178	187		
cl-orquesta	orquesta		clarinete y orquesta				
Tercer Episodio (recapitulación del primer episodio)							
Reaparece el tema del compás 57-64	El clarinete vuelve a hacer melodía y bajo, pasaje cromático.	Secuencias. Frase del 73-76 tocada por el solista.	Orquesta y luego clarinete tocan el tema del episodio separados por un calderón.	Solo de flauta. Se recapitulan los compases 97-113.			
<i>tónica menor</i>	<i>la-Do-re-la</i>					<i>Mi</i>	
187 196	196 207-208	213 217	218 221	222 246			
clarinete y orquesta				orq.	clar.	clar -orquesta	
Estribillo				Coda			
Sin la anacrusa recrea del I-55.	Coda extendida y muy virtuosa. Desarrollo del tema del rondó. Patrones arpegiados sobre todos los registros. Cambios de registro, escalas y cromatismo.						
<i>tónica La</i>	cadencia		cadencia		<i>tónica</i>		
247 301	301	322		346	353		
clar - orquesta	clarinete y orquesta					orquesta	

III INTERPRETACIÓN

Nikolaus Harnoncourt, profesor del Mozarteum de Salzburgo y director de orquesta, en su libro *El diálogo musical*, confronta distintas corrientes de interpretación de la

música de Mozart. Por un lado están aquellos que defienden el ideal de armonía equilibrada y serena de su música, donde todo es perfecto y los *tempo*s no deben perturbarse, deben ser naturales; donde las dinámicas no deben ser abruptas, de lo contrario, la interpretación se acercaría mucho a Beethoven. Por otro lado, hay gente como Harnoncourt, que apuestan por una interpretación de más contrastes, expresivos y tímbricos, de un *chiaro-oscuro* que en la música suele estar vinculado a la dinámica. Según el autor, lo que surte efecto mediante un contraste es un medio altamente artístico.

Harnoncourt habla acerca de un “alisamiento” que ha tenido la música de Mozart a lo largo del tiempo, en donde se oscurecen los timbres de los instrumentos y la dinámica es ondulante y sin episodios marcados, por lo que la claridad y la audibilidad se sacrifican. Propone utilizar instrumentos similares a los de la época mozartiana y sugiere a los clarinetistas utilizar los diferentes instrumentos de su familia, pues Mozart escribió para clarinetes en *Sol, La, Si bemol, Si y Do*. Cita también algunas cartas en donde Mozart revela su inclinación por conjuntos de instrumentos más grandes para tener una abundante sonoridad y los compara con los ensambles actuales, que buscan una sonoridad más discreta utilizando menos instrumentos.

En su opinión, la música de Mozart resulta tan perfecta porque:

[...] contiene toda la amplitud de la vida, desde el dolor más profundo hasta la alegría más pura. Nos presenta amargos conflictos, a menudo sin ofrecer una solución. Con frecuencia es espantoso cómo hace que nos miremos en un espejo crítico. Esa música es mucho más que bonita, es tremenda, en el antiguo sentido de la palabra: elevada, que todo lo ve, que todo lo sabe.

En otra dirección se encuentra la opinión del musicólogo español Jacinto Torres Mulas, quien escribió el capítulo 29 del tercer tomo de la *Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores*. Para Torres resulta irritante la opinión de que en la música de Mozart “germinan ya sentimientos, formas y expresiones románticas”. Puntualiza que:

[...] no ha de negarse que determinados pasajes de su música parecen transmitirnos un halo trágico, vehemente, jubiloso o de cualquier otro carácter, según las veces. Pero esto ocurre igualmente cuando oímos ciertos coros de Bach o determinados motetes de Victoria, sin que por ello haya de atribuirles romanticismo alguno. Se trata simplemente del poder sugestivo de la música.

Torres Mulas argumenta que los románticos literalmente viven su obra y se reflejan en ella, y que en Mozart existe una disparidad entre vida y obra pues compuso música llena de gracia al tiempo que atravesaba por situaciones tormentosas en su vida. Para él, el supuesto sentimentalismo no es sino la proyección anímica del oyente sobre lo escuchado. Retoma las palabras del teólogo suizo-alemán Karl Barth, quien afirma que “ni directa ni indirectamente Mozart fue influido por su entorno, ni por la historia, la literatura, la filosofía o la política de su época. No tenía doctrina alguna que formular; no existe ninguna metafísica mozartiana. Sencillamente buscó y encontró la manera de hacer música.” Torres finaliza opinando que la perfección de la estructura, del equilibrio y elementos en la música de Mozart, no se pueden definir con atribuciones románticas, simplemente así fue escrita, es algo que no se puede explicar y por eso es genial.

Estas dos últimas posturas no distan mucho una de la otra, pues ambas invitan al escucha o al músico a dejarse tocar por la música y sea ella misma quien vaya

dictando el criterio para su interpretación. Claro que hay ciertas fronteras estilísticas, pero si la música de Mozart “contiene toda la amplitud de la vida” y “tiene el poder sugestivo”, entonces se trata de una música tan universal que todos pueden sentirla y entenderla desde su propia experiencia.

Una visión personal acerca del concierto K. 622

Existen diversas ediciones, grabaciones y muchas formas de interpretar esta obra y se debe principalmente a que no queda ni rastro del manuscrito original que estaba en manos de Stadler. La investigación de la *Neue Mozart Ausgabe* ha tenido que basarse en ediciones alteradas y “corregidas”, en evidencia documental, en la parte del clarinete *di-basseto*, en la examinación misma de la lógica interna del concierto, en la comparación con pasajes similares para clarinete en otros trabajos de Mozart y en las consideraciones estilísticas. La versión de la *NMA* fue revisada por Franz Giegling y completada en 1977.

Los clarinetes *di-basseto* son poco comunes y los clarinetistas se han inclinado por el clarinete moderno en *La* para interpretar esta obra. La causa puede ser desde el precio del instrumento hasta lo impráctico que resulta tener un clarinete que solamente se va a utilizar para interpretar una obra. Debido a esto, los clarinetistas han propiciado que los editores publiquen sus versiones para clarinete en *La*. De cualquier forma, las ediciones más valiosas son aquellas que tienen las partichelas para ambos instrumentos, como la *Bärenreiter Urtext*, en donde se presentan más opciones para que el clarinetista decida su interpretación y además elija el tipo de articulación y dinámica que considere más convenientes, pues tiene largos pasajes sin ninguna indicación al respecto.

En el *score* no todas estas características se indican con claridad, debido a que, como ya se mencionó, no existe el manuscrito original, pero también a que Mozart pudo asumir que Stadler tenía el criterio adecuado para elegir articulaciones, dinámicas y velocidades. A continuación cito lo que plantea Harnoncourt acerca de la articulación mozartiana, en donde nos ilustra acerca de este punto:

[...] la articulación determina el ritmo y la ejecución de la pieza. En el siglo XVIII, la forma en que había de articularse una voz instrumental era, en principio, cuestión del intérprete. El compositor sólo debía señalar los fragmentos en que deseaba explícitamente una realización que se apartara de la tradición, de la norma reconocida. En las obras instrumentales de Mozart existen numerosas frases en las que o bien no aparece ningún signo de la articulación, o sólo hay unos cuantos y en lugares poco habituales.[...] La articulación escrita, por lo tanto, sólo representa una pequeña parte de la articulación esperada por el compositor.[...] Los antiguos principios no se revocaron de golpe,[...] sino que fueron sustituidos paso a paso mediante una anotación cada vez más precisa de los deseos del compositor. En este sentido, Mozart fue uno de los compositores más tradicionales, Haydn algo más moderno y Beethoven y Schubert lo anotaron ya prácticamente todo. Cuanto más autobiográfica fuera la creación de un compositor, con mayor precisión determinaba éste la interpretación y más se alejaba de las tradiciones transmitidas.

Lo anterior se puede constatar en las ricas y variadas grabaciones que existen desde principios del siglo XX, y aquí cito a Robert Philip autor de *Grabaciones y estilo Musical*: “[...] si las grabaciones nos enseñan algo, es que ningún músico

puede escapar al gusto y juicio de su propio tiempo”. En 1967, diez años antes de la edición de la *NMA*, el clarinetista Robert Marcellus grabó el concierto con la Orquesta de Cleveland y afirmaba que “[...] el Concierto para Clarinete de Mozart no debe ser víctima del *clarinetismo* y su técnica; más bien los *legatos* y la uniformidad de la textura deben enfatizarse en la interpretación”. Sin embargo, en la actualidad existen grabaciones que plantean otra mirada al concierto, comenzando por utilizar el instrumento para el cual fue escrito, como la versión de Sabine Meyer y Charles Neidich. Parece que hubiera un esfuerzo de los intérpretes por establecer siempre una nueva versión del concierto, que sea singular y diferente a todas las demás.

Lo dicho por Marcellus puede generar dudas, pues Hermann Keller en su libro *Fraseo y Articulación, contribución a una lingüística musical*, hace una analogía entre el lenguaje, la articulación y el fraseo. Retomando algunas ideas de Daniel Gottlob Türk, enfatiza la importancia de estos aspectos para la expresión musical y menciona que la relación entre sentido y expresión en la música sirven para decir lo que la poesía o la prosa no son capaces de expresar. “La música no es lo que escuchamos sino lo que imaginamos al escuchar”. Para este propósito es necesario saber articular y frasear. Keller, al igual que Harnoncourt, ve en Mozart lo siguiente:

[...] una unidad casi perfecta entre el arte y la vida. Su personalidad se destaca tan nítidamente en su vida como en sus cartas y su música. Su espontaneidad, la completa falta de cálculo (en el arte: de reflexión), la tendencia a ceder a toda ocurrencia y arranque emotivo, de tan siniestras consecuencias para su vida, hacen que también en su música nos veamos una y otra vez sorprendidos por cambios del estado de ánimo, por la irregularidad del fraseo, por la arbitrariedad aparente de la articulación.

Por su parte, el clarinetista y compositor francés, Jean Xavier Lefèvre (1763-1829), remarcó que la ejecución del clarinete se torna monótona cuando el artista no matiza y no penetra las intenciones del compositor. La uniformidad en la ejecución y en la articulación -decía Lefèvre- significan una frialdad y monotonía que se atribuyen con frecuencia al instrumento, cuando se deben en realidad al ejecutante que no sabe aprovechar las capacidades naturales del clarinete.

En lo que respecta a la dinámica, en la *NMA* hay algunas indicaciones, pero igualmente la dejan al gusto y juicio del intérprete. Este aspecto contrasta con otras ediciones, como la de Jack Brymer o la de Simeon Bellison, donde cada matiz está escrito, hay muchos reguladores y junto con la articulación, prácticamente está todo indicado. Es muy cómodo trabajar con una edición limpia o más cercana a la versión original y al mismo tiempo es muy formativo comparar nuestras elecciones con otras ediciones y grabaciones.

a) Simeon Bellison (Ed. Carl Fischer)



b) Jack Brymer (Ed. Cramer)



c) Bärenreiter – Urtext. (*Neue Mozart Ausgabe*)



Con el *tempo* sucede lo mismo y hay lugares del concierto en donde es flexible, como en los compases 78 y 272 del primer movimiento, en donde no hay precisamente un *ritenuto* sino una especie de “cresta” de un movimiento pendular que después vuelve a moverse hacia el otro lado con fuerza.

Resulta esencial para entender la música de Mozart, en particular su música para alientos, entrar en contacto con su obra operística y ésta fue una recomendación de mi asesor del presente trabajo, el violoncellista Gustavo Martín. Hasta el momento en que ví una de sus óperas comprendí y encontré los gestos que buscaba para el fraseo y la articulación, en donde cada pasaje del clarinete puede adquirir una personificación. Me remito en este caso a la versión de la ópera *Le nozze di Figaro*, magistralmente dirigida por Daniel Barenboim. A lo largo de la obra fui descubriendo que había mucha similitud con el tratamiento melódico del concierto para clarinete y que los registros no son sino las distintas tesituras humanas que existen y que Mozart reflejó en el amplio registro del instrumento. A continuación ejemplifico un caso del concierto en donde parece existir un diálogo entre dos personajes:



De la misma forma, la *Cavatina* “*Porgi amor qualche ristoro*” de la primera escena del segundo acto, interpretada por el personaje de la condesa, me remitió inmediatamente al segundo movimiento del concierto para clarinete. El fraseo, las dinámicas y el tratamiento del pulso me sugirieron muchas ideas. Además el tema del amor que se añora y el despecho del ser amado es un motivo suficientemente inspirador para tocar este movimiento.

Hay una colorida paleta de posibilidades interpretativas que tiene esta obra y muy interesante resulta escuchar a cada clarinetista “platicándonos” su historia. Al estudiar el concierto K. 622, lo más ilustrativo ha sido descubrir la libertad expresiva que tiene y su capacidad para ser reinterpretado una y otra vez aún por la misma

persona. El mundo emotivo que nos regaló Mozart con este trabajo se puede transportar a nuestro momento individual e improvisar un discurso usando sus palabras pero otorgándole un sentido distinto cada vez. Cuando se toca el concierto no siempre se hace contacto con todo lo que tiene internamente, es necesario, de verdad, tocar con amor.

CLAUDE DEBUSSY

PREMIÈRE RHAPSODIE PARA CLARINETE Y PIANO

I HISTORIA

Biografía

Achille-Claude Debussy nació en St. Germain-en-Laye, Francia, el 22 de agosto de 1862; murió en París el 25 de marzo de 1918. A la edad de diez años fue admitido en el Conservatorio de París. Estudió piano con Marmontel y en la clase de armonía de Emile Durand, Debussy mostró rechazo por las convenciones teóricas y constantemente era corregido por sus enlaces armónicos con quintas y octavas paralelas y otros “errores” según los tratados de armonía. Al final de 1880 se unió a la clase de composición de Guiraud. Bajo su tutela, Debussy obtuvo en 1883 el segundo lugar del *Prix de Rome* y al año siguiente ganó el primer lugar con la cantata *L'enfant prodigue*. Después de graduarse en 1880, fue recomendado como maestro de piano de Mme. von Meck y viajó a Suiza, Italia y Rusia. En Moscú estudió la música de Borodin y Mussorgsky, quienes representarían una gran influencia en sus trabajos posteriores. La cantante Mme. Vasnier también fue una influencia importante en su juventud. El primero de sus *Fêtes galantes*, basado en poemas de Verlaine, está dedicado a ella.

Al obtener en 1884 el *Prix de Rome*, fue becado en la Villa Médicis, desde donde tenía que entregar una serie de obras para la Academia de las Bellas Artes. A los dos años presentó su baja y regresó a París. Las primeras dos obras entregadas, *Zuleima* y *Printemps*, no tuvieron muy buena recepción en la Academia y fueron tachadas de extrañas, inejecutables, incomprensibles, de pretender ser raras, buscar exageradamente el color musical, de olvidar la importancia de la precisión del dibujo y la forma y de tener un impresionismo vago. Desde París envió *La damoiselle élue* y *Fantasie* para piano y orquesta. El veredicto fue más matizado pero finalmente ninguna de estas obras fue incluida por la Academia en sus conciertos.

Por este tiempo Debussy frecuentaba a un grupo de poetas simbolistas, y se interesó especialmente en el trabajo de Mallarmé. En 1888 y 1889 entró en contacto con la música de Wagner al asistir a varias representaciones en Bayreuth, pero más tarde se declaró antagonista de las ideas wagnerianas. Los colores exóticos de la música oriental llamaron su atención en la Exposición Universal de París en 1889. El contacto con los impresionistas y la influencia de la poesía moderna francesa, contribuyeron en la madurez del estilo del compositor, en donde la estructura formal era menos importante que la atmósfera y el color.

Ariettes oubliées (1888) basados en Verlaine, y *Cinq poemes* (1890) sobre versos de Baudelaire, son las primeras revelaciones de su estilo. Escribió en 1889 la *Petite Suite* para piano y en 1890 empezó la *Suite bergamasque*, que incluyó una de sus piezas más famosas, *Claire de lune* (título de un poema de Verlaine). En 1892 comenzó la composición de *Prélude à l'Après-midi d'un faune* y de su única ópera: *Pelléas et Mélisande*.

En 1899 Debussy se casó con Rosalie Texier; los *Nocturnos* para orquesta están dedicados a ella. Sin embargo, en 1904 se divorció para casarse en 1908 con Emma Bardac, esposa de un banquero. Después de la separación Rosalie intentó suicidarse. Del segundo matrimonio nació en 1904 Claude-Emma "Chouchou", quien murió a los 14 años en 1919.

Pelléas et Mélisande fue producida en la Ópera Cómica el 30 abril de 1902 después de muchas dificultades, como la oposición de Maeterlinck, su autor, quien deseaba que su amante tuviera el papel de Mélisande. *Le mer* fue su siguiente composición importante, misma que terminó en Eastbourne, Inglaterra, en marzo de 1905. En 1908 compuso la suite orquestal *Images*, de la cual *Ibéria* fue la parte más exitosa. En ese año condujo en Londres *Le mer* y *Prélude à l'Après-midi d'un faune* y en 1909 dirigió *Nocturnes*. En los años siguientes dirigió también varias orquestas, como las de París, Viena, Budapest, Turín, Moscú, San Petesburgo, La Haya, Amsterdam y Roma. En 1909 fue invitado a formar parte de la mesa directiva del Conservatorio de París, comenzó a trabajar en el primer libro de los *Préludes* para piano, en Londres tuvo mucho éxito con *Pelléas et Mélisande* y se publicó su primera biografía escrita por Laloy. Sin embargo, comenzó a padecer los estragos de un cáncer rectal que lo aquejaba y empezó a tomar drogas para aliviar el dolor.

En 1913 terminó la orquestación de *Jeux*, la cual produjo Diaghilev para su compañía de danza, pero fue opacada más tarde por *La consagración de la primavera* de Stravinsky, que se representó algunos días después. En 1914 Debussy realizó su último viaje al extranjero (Londres) y canceló giras por Estados Unidos y Suiza debido a su enfermedad.

En 1915 su editor Jacques Durand le comisionó una edición de trabajos de Chopin y de ahí surgieron los 12 *Etudes* para piano. De julio a octubre del mismo año radicó en Pourville, en donde compuso *En blanc et noir* y tres sonatas (de seis proyectadas) para varios instrumentos. A su regreso a París sufrió dolor agudo y tuvo una colostomía. Al año siguiente terminó la versión final del libreto de *La chute de la maison Usher* basada en una historia de Poe, un proyecto que nunca terminó.

En 1917, con Debussy al piano, se interpretó su sonata para violín y fue la última ocasión que tocó en público así como su última obra. Para los primeros días de 1918 fue confinado a su cuarto debido a su estado de salud y murió el 25 de marzo de ese año.

Première Rhapsodie y Petite pièce

En 1910 Claude Debussy formaba parte del consejo directivo del Conservatorio de París y compuso dos piezas para clarinete y piano comisionadas para los concursos internos de la escuela: la *Première Rhapsodie* y la *Petite pièce*. La primera fue para la clase de interpretación y la segunda para examinar la lectura a primera vista.

La *Première Rhapsodie* fue compuesta entre diciembre de 1909 y enero de 1910. Debussy escribió a su editor Jaques Durand el 8 de julio de 1910: “El domingo escucharé la Rapsodia once veces; te contaré acerca del concurso, si es que sigo vivo”. La siguiente semana, el 15 de julio, escribió de nuevo: “El concurso fue muy sobresaliente y, a juzgar por las caras de mis colegas, ¡la Rapsodia fue un éxito! [...]. Uno de los competidores, Vandercruyssen, tocó de memoria con una gran musicalidad. En lo que respecta a los demás, su ejecución fue correcta pero mediocre”. La obra está dedicada a Prosper Mimart, quien llevó a cabo la primera interpretación pública de la Rapsodia el 16 de enero de 1911 en la Sala Gaveau de la Sociedad Musical Independiente y estuvo acompañado del pianista Krieger.

En la *Rhapsodie*, Debussy pone de relieve todos los recursos expresivos del clarinete. “Oscilando -como observa André Boucourechliev (compositor búlgaro 1925-1997)- entre sueño e ironía, parece como un autorretrato de su autor y como dictada por la sola inspiración, olvidada del pretexto que la hizo nacer.” Son de mencionar las palabras que Debussy mismo hizo sobre la pieza: “[...] es una de las más atractivas que he escrito [...]”. Es, en palabras de su amigo Robert Godet, “[...] la más ensoñadora de sus rapsodias”; explotó los aspectos *cantabile* y de agilidad del clarinete con un toque del carácter y del estilo Mozartiano. Más adelante, Debussy hizo un arreglo para orquesta para el que trabajó en el verano de 1911, aunque fue presentada hasta el 3 de mayo de 1919 por Gaston Hamelin como solista.

Estilo - ¿Escuela simbolista o impresionista?

Mucho se ha discutido acerca de la “escuela musical” a la que pertenece Debussy. Algunos lo consideran fundador de la escuela impresionista de la música, porque como los pintores impresionistas, evitaba todo lo dramático, narrativo, formal, convencional y complicado, preocupándose del sonido por el sonido, así como los pintores se ocupaban de la luz por la luz. Si tomamos en cuenta que Debussy se caracteriza por la libertad formal, el colorido instrumental y los valores tímbricos, entre otras cosas, entonces debe ser considerado impresionista.

Sin embargo algunos otros, como lo hace Roger Nichols en el Grove Dictionary, lo consideran simbolista: “Si uno tuviera que atribuirle a Debussy un `ismo`, entonces `simbolismo` probablemente sea el más atinado.” Debussy dijo que en el silencio había encontrado una nueva técnica para expresarse y para darle emoción pura a una frase. Buscaba la simplicidad, el espacio y su pasión -menciona Nichols- no tenía que ser medida en decibeles.

Nichols comenta que Debussy quería una música libre, que no reprodujera la naturaleza sino “la misteriosa correspondencia entre Naturaleza e Imaginación”. Debussy propuso que el público diera su opinión, debía ser libre de escuchar y tener una respuesta musical aún sin tener educación o experiencia. “Tengo que escuchar la obra muchas veces, ¡basura!”, decía Debussy. “Cuando realmente escuchamos la música, escuchamos inmediatamente lo que necesitamos escuchar. La mayor libertad debe estar en el artista, quien debe complacerse a sí mismo.”

William Fleming menciona en su libro *Arte, Música e Ideas* que “el arte del simbolista es el del momento fugaz. Busca la impresión sobre los sentidos como el impresionista, pero le concede un significado más profundo a los hechos cotidianos al dejar intencionalmente su poesía en un estado inconcluso y fragmentario, [...] aprovechándose del mecanismo psicológico del raciocinio inductivo, esto es, ir de la

parte al todo. Los poetas no definían el todo y por ello se concedía un horizonte más amplio a la imaginación del lector”.

Mallarmé y los simbolistas deseaban que el lector completara “la conexión, el orden y la forma de sus bodegones verbales”. La palabra simbolismo -apunta Fleming- entraña que las imágenes y las revelaciones de algo sobrepasan los simples estímulos sobre los sentidos, y es en este punto en que ellos se apartaron definitivamente de la objetividad de los realistas e impresionistas, quienes se contentaban puramente con la descripción cuidadosa. Debussy conocía los progresos literarios de su época y se interesó especialmente en Mallarmé y Pierre Louÿs. Buscaba los medios técnicos para trasladar sus teorías poéticas a la música y más tarde encontró en Maeterlinck, con el drama *Pelléas et Mélisande*, el material lírico necesario para madurar su estilo y llevarlo a su expresión definitiva.

Por otro lado, en el diccionario Oxford se define la música de Debussy como “completamente individual a pesar del nacimiento posterior de una escuela impresionista”. A fines del siglo XIX las tendencias artísticas tuvieron la influencia del método científico en las artes para luego avocarse a la búsqueda de nuevos caminos que llevaran a “compenetraciones psicológicas más profundas” y la interpretación de la experiencia en términos de tiempo. Fleming comenta que la obra de Helmholtz, *Tratado de la percepción de los sonidos como fundamento psicológico de la teoría de la música*, interesó mucho a Debussy y otros compositores para reflexionar acerca de los tonos con los sonidos armónicos y la consonancia con la disonancia en sus técnicas de composición. Más adelante, Debussy se desvió de la exploración física de los sonidos para ocuparse de las “consecuencias psicológicas del simbolismo sonoro”, intentando moverse donde termina la sensación y comienza la ideación. A pesar de lo anterior, es probable que Debussy sea identificado primero como impresionista debido a la fama que han alcanzado también los pintores, pero el término impresionista aplicado a nuestro compositor está sobre-enfatizado.

II ANÁLISIS

Una Rapsodia, según el *Diccionario de la música* de Manuel Valls Gorina, indica “[...] un tipo de composición instrumental con carácter de fantasía, en la que se sucede sin desarrollo una temática de sesgo popular”. Por su parte, el *Diccionario María Moliner* la define como “pieza musical compuesta con fragmentos de otras piezas o sobre motivos populares”. La *Première Rhapsodie* posee estas características al presentar temas muy definidos y con un carácter diferente cada uno, pero además puede notarse una “sonatización” de la obra. En el análisis que hace de esta obra el musicólogo James R. Briscoe, en un artículo para la Asociación Internacional de Clarinete, se ordenan y nombran claramente los temas que presenta Debussy:

a) Tema “*Fantasia*” – Introducción.

La introducción tiene el material que se va a desarrollar en la obra, y consta de una *tercera menor* ascendente seguida de una *segunda mayor* ascendente, intervalos que se combinan más adelante.

Rêveusement lent ($\text{♩} = 50$)

CLARINETTE en Si \flat

PIANO

p doux et expressif

pp

b) Tema de la *rapsodia* – Primera sección y tema principal.

El material de la introducción, aquí se realiza al espejo, comenzando por la *segunda mayor* (esta vez descendente) y después la *tercera menor*. Es el tema principal de la obra. En el compás 152 se repite este tema, por lo que puede pensarse que está en forma sonata.

I

pp doux et égal

pp doux et pénétrant

c) Tema con carácter de “*elegía*”. Es cantabile y va en dirección ascendente y descendente.

2 Poco mosso

p

Poco mosso

d) Temas con carácter “jocoso”. Son muy articulados y rítmicos.

5 Modérément animé (Scherzando) (♩ = 72)

e) Tema “fanfarria”.

A continuación el esquema estructural de la obra basado en el análisis de Briscoe:

Sección	Prólogo	IA	IB	puente	IA	transición
Temas	(A) <i>fantasía</i>	A <i>rapsodia</i>	B(A) <i>elegía</i>	C(A) <i>jocoso</i>	A <i>rapsodia</i>	D <i>caprichoso</i>
Armonía	<i>cromático</i>	<i>V/Sol bemol</i>	b VI	<i>cromático</i>	<i>V/Sol bemol</i>	<i>crom.</i>
Tempo	<i>lent</i>	<i>lent</i>	<i>Poco mosso</i>	<i>Scherzando</i>	<i>lent</i>	<i>scherz.</i>
Compás	1-8	9-20	21-30	31-39	40-44	45-57

2				transición	transición
E1 <i>scherzando</i> <i>jocoso</i>	B(A) <i>elegía</i>	E2 <i>jocoso</i>	E3	D <i>caprichoso</i>	B <i>elegía</i>
<i>La</i>				<i>La bemol</i>	
Modérément animé		Scherzando		Mod.Anim	
58-75	76-83	84-91	92-113	114-129	130-151

IA			IB		coda
A <i>rapsodia</i>	B <i>elegía</i>	E4 <i>jocoso</i>	C(A) <i>jocoso</i>	D <i>caprichoso</i>	(A) <i>fanfarria</i>
<i>V/Sol bemol</i>		<i>fa/vii</i>	<i>Sol bemol</i>	<i>cromático</i>	<i>Sol napolitano</i> <i>Sol bemol</i>
<i>Lent</i>	<i>Animez et</i> <i>Augmentez</i> <i>peu à peu</i>	<i>Animé</i>	<i>Plus animé</i>		
152-157	158-162	163-168	169-185	186-196	197-206

III REFLEXIONES CON RESPECTO A LA INTERPRETACIÓN

La *Première Rhapsodie* es una de las obras para clarinete del repertorio francés más características del siglo XX e interpretarla con un estilo apropiado la ha convertido en una de las más difíciles para los clarinetistas. Exige un dominio del instrumento muy alto para controlar, por ejemplo, las largas frases ligadas en *piano* y *pianísimo* para generar una atmósfera muy suave y expresiva. Esto ocurre al inicio de la pieza en donde, de una forma muy sincopada, el clarinete y el piano van construyendo un delicado ambiente sonoro y tejiendo complicados ritmos.

Como clarinetista se necesita una afinación muy precisa y una caña que funcione bien, igual en los pasajes ligados y dulces, que en los articulados y los que necesitan más fuerza. Debussy escribió todas las articulaciones y dinámicas pues además de saber exactamente lo que quería, la composición necesitaba resumir todos los aspectos técnicos del clarinete porque fue compuesta para los estudiantes del Conservatorio de París. La dificultad de su interpretación radica precisamente en que las complicaciones técnicas que tiene no deben notarse, la música debe fluir sin angustia.

Desde el inicio, en el prólogo, las tres primeras notas del clarinete en el segundo compás, representan un reto para la afinación y tienen que ser muy suaves y ligadas. El paso del *Si bemol* al *Do* es un cambio de registro y el sonido tiende a romperse, por lo que hay que controlar muy bien la columna de aire para que esto no suceda. Además, la entrada del clarinete con el *Sol* se tiene que “fundir” con la nota que deja el piano, el cual inicia la obra con un *Fa* (*Sol* del clarinete), que repite en tres octavas y cualquier desafinación es detectada fácilmente. Junto a esto, es necesario tocar fielmente el carácter indicado: *doux et expressif*, en donde *doux* es más bien suave y no dulce. Estas tres notas por sí mismas pueden evidenciar inmediatamente la capacidad del intérprete. El *legato* de toda la primera sección debe ser fluido y sin que se sienta desesperado por las escasas respiraciones que permite, hasta cambiar de *tempo* y comenzar con las notas articuladas y en *staccato*. Enseguida el piano repite el primer compás y el clarinete el segundo, pero con una variación que contiene un *crescendo*. Este no debe salirse del contexto del *piano* porque es muy fácil acentuar involuntariamente el *La bemol* al que se llega con el regulador y está indicado justamente lo contrario mediante el signo – bajo la nota.

En la primera sección, en el tema de la *rapsodia*, la primera respiración (las respiraciones no están escritas) es al final del compás 14 después del *Do grave*. El piano tiene una ligadura hacia el compás 15, por lo que es posible hacer una respiración profunda pero discreta que sirva para no respirar sino hasta después del *Do* del compás 16 y luego hasta antes del *Si bemol* en el compás 19. Después, en el compás 20 se aprovecha el *Cédez* para respirar antes del *Si natural* que va a iniciar con el *Poco mosso*, el cual debe ser muy mesurado para poder ejecutar clara y tranquilamente los *treintaidosavos* que siguen.

El *En serrant* debe conducir el *tempo* al doble de velocidad del *Scherzando* (*le double plus vite*) y nada más, porque se tiende a acelerar mucho y al llegar a los tresillos en *staccato* puede ser muy difícil controlar la articulación y los adornos. Esta articulación es para separar claramente las notas en lugar de hacerlas muy cortas, ya que todo está en *octavas* y el contexto lo pide así. Al regresar al *1 Tempo* se toca el tema del número 1 de ensayo pero una *octava* arriba y el *double plus vite* se prepara con el *Retenu*, aprovechando la *anacrusa* del compás 44. Otra indicación que sirve para no acentuar después de la *anacrusa*, es el *perdendosi*, situado exactamente entre las dos secciones.

La claridad y dinámica de los siguientes *treintaidosavos* se puede cuidar procurando sentir en los dedos la posición de cada una de las notas y tocando levemente más lento. El sonido del clarinete tiende a subir de volumen cuando se va al registro agudo, por lo que en este pasaje es importante mantener la dinámica indicada. Lo que toca el piano en esta sección es una textura sonora con *octavas bordadas* y esto ayuda para hacer lo que se mencionó anteriormente acerca de la velocidad de los *treintaidosavos*.

Posteriormente, entre el número 4 y 5 de ensayo, el *tempo* adquiere mayor flexibilidad para después comenzar el *Modérément animé* (*scherzando*) con un

los trinos siguientes se retoma gradualmente el tema del inicio, pero en una tonalidad diferente. Se pide un *molto dim* que tiene que llegar a un *pianissimo* hasta antes del número 6 de ensayo. Es interesante aprovechar el pequeño *crescendo* y el *pianissimo* súbito, los cuales se pueden exagerar un poco para hacer más dramático el pasaje. El *Scherzando* del número 6 tiene notas con *staccato* pero en *piano*, y esto las hace más delicadas. El *staccato* no debe acortar mucho el valor de las notas y, de hecho, pueden tocarse más como si tuvieran regulador en *diminuendo* en lugar del punto.

A partir del tercer compás del número 7 viene uno de los pasajes más difíciles, ya que es muy común tocar demasiado rápido en esta parte, perder el control y el pulso. Es conveniente procurar una velocidad un poco más lenta, ligar grupos de 8 notas y poner atención a los cuartos que lleva el piano para ensamblar correctamente y que no se escuche desbocado. Nuevamente, en el número 8 y número 9 se retoma el tema inicial. Cada vez que se presente hay que darle ese carácter suave, expresivo y oscuro para que contraste con las partes articuladas y rápidas que le preceden o que le siguen.

En el número 10 se presenta otra de las partes más complicadas, comenzando por la serie de trinos con notas de adorno. Es muy importante el paso al tercer tiempo del primer compás del número 10, para lo cual es útil acentuar el *Sol bemol* y el *Re bemol* y ser muy precisos en las notas de adorno. Al igual que las partes anteriores con *treintadosavos*, la siguiente no hay que apresurarla sino tocarla un poco más lento. En los compases 166 y 167 es conveniente controlar la dinámica del *Re bemol* sobreagudo. La escala que sirve de anacrusa al *Plus animé*, en donde el clarinete va solo, se puede tocar de menos a más en dinámica y en *tempo* pero debe ser de forma natural para que el pianista sienta el nuevo *tempo* de la última sección de la obra.

Los *dieciseisavos* que están entre el número 11 y el número 12 son similares a los del *Scherzando* del número 6. En el final, las cuatro notas sobreagudas hay que afinarlas cuidando no abrir demasiado el sonido.

Las indicaciones de Debussy son muy precisas y denotan la gran importancia que los colores sonoros tienen para su estilo. Sus riquísimos ritmos y cambios súbitos de dinámica junto con la textura “a la francesa” del clarinete hacen de la *Première Rhapsodie* una pieza fundamental para acercarse y entender no sólo la música de este compositor, sino de toda la concepción estética que se tenía en aquellos primeros años del siglo XX.

IGOR STRAVINSKY

TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO

I HISTORIA

Biografía

Igor Stravinsky nació el 17 de junio de 1882 en Oranienbaum (ahora Lomonosov), Rusia. Su padre fue Fyodor Ignat'yevich Stravinsky, quien era cantante de la ópera de Kiev y después lo fue de la ópera imperial de Marinsky, San Petesburgo. Su madre se llamaba Anna Kholodovsky e Igor fue el tercero de cuatro hijos que tuvo la pereja. A la edad de nueve años comenzó a estudiar piano, armonía y contrapunto con maestros particulares y poco a poco fue interesándose en la composición. Sus estudios, primero en la preparatoria y después en la carrera de derecho, no fueron muy brillantes, pero en 1902 conoció a Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) quien se convirtió en su guía musical y, con la muerte del padre de Stravinsky el mismo año, también en una figura paterna, dándole como primer consejo que no ingresara a ningún conservatorio y continuara con las clases particulares. En casa de los Rimsky-Korsakov se llevaban a cabo veladas de música contemporánea para escuchar compositores alemanes, franceses y rusos. En 1905 Stravinsky se comprometió con su prima Katerina Nossenko y debido al tipo de matrimonio la boda tuvo que ser en secreto y se casaron cerca de San Petesburgo el 23 de enero de 1906. En 1907 nació su primer hijo al que llamaron Fyodor, y en 1908 nació Ludmila.

En 1907 revisó con su maestro su *Scherzo fantastique* para orquesta y esbozos de la ópera *Solovey*. La primera obra de Stravinsky clasificada fue la *Sinfonía en Mi bemol* y la dedicó a Rimsky-Korsakov en 1907. Para el año siguiente planeó la composición de *Feu d'artifice* para celebrar la boda de Nadezhda Rimsky-Korsakov con Maximiliano Shteynberg, pero cuando la terminó en 1908, murió Nicolai en Lzy.

El *Scherzo fantastique* y *Feu d'artifice* fueron presentados en San Petesburgo, dejando muy buena impresión en el público y particularmente en el empresario Sergey Diaghilev quien vivía en París y dirigía los Ballets Rusos. Para 1909 le pidió a Stravinsky la orquestación de varias piezas y para la temporada de 1910 le encargó la música para el ballet *Zhar'-ptitsa* (El pájaro de fuego). Con coreografía de Fokin, fue presentado por los Ballets Rusos en la Ópera de París el 25 de junio de 1910. Su éxito fue inmediato y se le consideró el compositor ruso mejor dotado de la nueva generación. Esto lo animó a cambiar su residencia de Ustilug a París y comenzó una

gran cosecha musical al lado de los Ballets Rusos y un acercamiento estrecho con Europa occidental.

En 1910, cuando terminaba el score de *Zhar'-ptitsa*, tuvo la idea de escribir un trabajo sinfónico basado en un ritual de sacrificio pagano y se lo mencionó a Diaghilev, quien le pidió que lo continuara. Cuando el empresario lo visitó en Lausanne, donde su esposa esperaba a su tercer hijo (Svyatoslav Sulima), se encontró con una obra para piano y orquesta basada en la vida de un títere y con el título de *Petrushka*. Diaghilev vio las posibilidades dramáticas de la pieza y convenció a Stravinsky de convertirla en un ballet. Se estrenó en el Théâtre du Châtelet de París con coreografía de Benois el 13 de junio de 1911. Este trabajo fue más original que *Zhar'-ptitsa* porque Stravinsky participó en la construcción del guión. La obra muestra por primera vez su voz individual sin la influencia de Rimsky-Korsakov; el ritmo es explosivo, explora una nueva instrumentación con el piano como parte de la orquesta y emplea dos diferentes tonalidades al mismo tiempo. Para entonces Stravinsky era una celebridad en París y mantenía contacto con Debussy y Ravel entre otros.

Después de la temporada de los Ballets Rusos de 1911, Stravinsky regresa a Ustilug a trabajar en *Vesna svyashennaya* (La consagración de la primavera) hasta el otoño, cuando se va a Clarens, Suiza con su familia. La puesta en escena de la Consagración fue el 29 de mayo de 1913 en el teatro parisino de Champs-Élysées con coreografía de Nijinsky. A pesar de la importancia que tiene esta obra en la historia de la música, fue duramente criticada por algunos y se le llegó a nombrar *Le massacre du printemps* por su nombre en francés: *Le Sacre du printemps*. Las disonancias, las superposiciones de triadas mayores y menores con la misma tónica, acordes tratados como bloques de sonido y rápidos cambios de compás, son algunas de sus características.

En 1914 Diaghilev produjo el cuento lírico de Stravinsky *Le Rossignol* basado en un cuento de Hans Christian Andersen y en música china. En este año nació el cuarto hijo de Stravinsky, una niña llamada Milena. Entre este año y 1918 trabajó en el ballet *Les Noces* basada en música folclórica rusa y la dedicó a Diaghilev. Para entonces, Suiza se convirtió en el refugio de Stravinsky debido a la Primera Guerra Mundial y a su desacuerdo con la Revolución Bolchevique. Sintió que el Romanticismo era obsoleto y había que ser más austeros ante la situación del mundo. Fue entonces que compuso, en colaboración con C.F. Ramuz, *L'Histoire du soldat* para 7 músicos y narrador. Fue estrenada en Lausanne el 28 de septiembre de 1918 bajo la batuta del director suizo Ernest Ansermet.

Los últimos meses de 1919 y los primeros de 1920 Stravinsky trabajó en el ballet *Pulcinella*, basada en temas de Pergolesi y otros compositores italianos del siglo XVIII. La coreografía fue de Massin y la escenografía y vestuarios de Picasso. Con el fin de la guerra, Stravinsky se mudó a Francia y el 15 de mayo de 1920 fue estrenada *Pulcinella* en la Ópera de París. También escribió dos óperas cortas para Diaghilev, *Mavra* y *Renard*, siendo sus dos últimos trabajos (excepto por el *Scherzo à la russe* de 1944) basados en temas rusos. A partir de este momento se considera que Stravinsky entró a su periodo neo-Clásico. El *Octeto para alientos* y el *Concierto para Piano* comisionado por Koussevitzky son las obras que marcan su inclinación por las formas tradicionales. En estos trabajos, Stravinsky superpone distintas tonalidades, utiliza estructuras *pandiatónicas*, que según la definición del musicólogo Nicolás Slonimsky, son el predominio de ciertos grados de la escala diatónica; y experimenta retomando las prácticas barrocas.

En 1921 conoció a Vera de Bosset, esposa de Serge Soudeikine, escenógrafo que trabajaba para Diaghilev, y se enamoraron rápidamente. El Octeto para instrumentos de aliento está dedicado a ella pero no aparece en las ediciones impresas. En 1925 realizó su primera gira a Estados Unidos, tocando el piano como solista y dirigiendo algunos conciertos. En Washington estrenó una pantomima para orquesta de cuerdas titulada *Apollon Musagète* evocando el estilo de Lully. Además del barroco, echó un vistazo al estilo galante del siglo XVIII con el *Capriccio* para piano y orquesta, utilizando también polirritmos y armonías pandiatónicas.

Después de *Pulcinella*, Stravinsky no aceptó más comisiones de los Ballets Rusos. Sin embargo, en 1928 y 1931, aceptó componer la música para la bailarina Ida Rubinstein y el resultado fueron *Le baiser de la fée* y *Perséphone*. En 1927, como tributo personal del compositor a Diaghilev, compuso la ópera-oratorio *Oedipus Rex* para celebrar el 20 aniversario de la carrera del empresario en París. Diaghilev falleció el 19 de agosto de 1929 y la compañía de los Ballets Rusos se desintegró.

En 1926 Stravinsky se unió a la Iglesia Ortodoxa, religión que había abandonado a los 18 años después de haber sido bautizado. Este cambio espiritual generó entre 1926 y 1934 obras como los tres coros sagrados *Eslovenos* y la *Sinfonía de los Salmos*. Buscaba la simplicidad de la forma, de los patrones melódicos y de la estructura contrapuntística.

En 1931 conoció al violinista Samuel Dushkin e iniciaron una productiva relación que dio como resultado el *Concierto para violín en Re* y el *Duo concertante* para violín y piano. El concierto lo presentaron en muchos países con Dushkin como solista y Stravinsky como director, además de ofrecer recitales juntos con el compositor como pianista. Para 1934 Stravinsky se naturalizó francés y al mismo tiempo era rechazado para ocupar un puesto en el Instituto de Francia. Esta situación, junto con las críticas negativas que recibiera unos años antes por *Oedipus rex*, lo hicieron voltear hacia Estados Unidos, donde cada vez más se demandaba su música y su presencia. Como una forma de concluir éste ciclo "francés", en 1935 publicó una autobiografía llamada *Chroniques de ma vie* con la asistencia de Walter Nouvel.

Para ese año realizó una larga gira por E.U. junto a Dushkin, condujo muchas orquestas de ese país y también fue a Sudamérica. Le fueron comisionados muchos trabajos como el del American Ballet de Nueva York, que le encargó *Jeu de cartes* para la coreografía de Balanchin. La Universidad de Harvard le ofreció en 1939 un puesto como profesor conferencista *Charles Eliot Norton*. De regreso en Europa, su hija Ludmila, su esposa y su madre fallecieron por una epidemia de tuberculosis y estallaba la Segunda Guerra Mundial, por lo que Stravinsky tomó la decisión de radicar permanentemente en los Estados Unidos.

Llegó a Nueva York el 30 de septiembre de 1939 y entregó a la Universidad de Harvard sus seis conferencias que fueron publicadas en 1942 con el nombre *Poétique musicale*. El mismo año condujo las orquestas de San Francisco y Los Angeles. A principios de 1940 llegó Vera de Bosset a Nueva York, se casaron y decidieron mudarse a Hollywood, California. Ahí le fue sugerida la idea de componer para cine, pero la música era tan fastuosa que no servía para ese fin y algunas piezas sobrevivieron como *Four Norwegian Moods* (1942), *Ode* (1943), el *Scherzo à la russe* (1944) y la *Sinfonía en Tres Movimientos* (1942-5). Aceptó a Ernest Anderson como su alumno privado y fue la única ocasión en su vida que enseñó de este modo. También aceptó la comisión del circo *Barnum and Bailey* para

componer la *Circus Polka* “para un elefante joven” y en 1946 compuso el *Ebony Concerto* para banda de swing.

A principios de 1946 él y su esposa Vera fueron naturalizados estadounidenses, lo que permitió a Stravinsky ordenar legalmente sus derechos de autor en Estados Unidos. Cabe mencionar que a su muerte hubo una gran disputa por las regalías y los derechos entre sus familiares, aunque el archivo completo de Stravinsky fue comprado por Paul Sacher en los ochenta por \$5,250,000 dólares.

En 1951 Stravinsky estrenó *The Rake's Progress*, su primera gran ópera (los anteriores trabajos no duraban más de una hora) inspirada en grabados de Hogarth y con libreto de Auden y Kallman. Slonimsky menciona que este trabajo es un “ingenioso conglomerado de elementos dispares, desde baladas británicas del siglo XVIII hasta burlesque”. La obra se considera el clímax de su periodo neo-clásico.

Cuando conoció a Robert Craft en el año 1948, comenzó una relación que también dejó muchos frutos. El joven director de orquesta de 23 años acompañó el resto de sus días a Stravinsky en conciertos, organización de trabajos, grabaciones, giras y de alguna manera fungió como biógrafo del compositor. Fue Craft quien introdujo a Stravinsky al mundo del dodecafonismo y serialismo después de la muerte de Schoenberg en 1951. A partir de este momento nuestro compositor pasó a su tercera etapa creativa de su larga vida, cuando adopta el estilo serialista y dodecafónico y se ve influido por la música de Anton Webern. Algunas obras de este periodo son *Agon*, comisionada por George Balanchine para el American Ballet, *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*, *The Flood*, entre otras.

En 1960 Stravinsky viajó a la ciudad de México para dirigir *La Consagración de la Primavera* en el Teatro de Bellas Artes. Muy amena e ilustrativa resulta la descripción y narración que hace en su diario Robert Craft de este viaje. Fue publicado en el libro *Stravinsky: Crónica de una amistad 1948-1971* y habla de lugares como Acapulco, Taxco, Tepoztlán y otros dentro de la ciudad de México que fueron visitados por Stravinsky, Vera y Craft. En un fragmento traducido por Miguel Ángel Echegaray para la revista *Los Universitarios*¹, describe la religiosidad y devoción con que Stravinsky entraba a las iglesias mexicanas.

Fue muy importante para Stravinsky su visita a Rusia en 1962 después de casi cincuenta años. Se le recibió como el hijo pródigo y su música fue aceptada por el régimen. En esta última etapa compuso varios “homenajes” póstumos a amigos y artistas que había admirado, como el *In memoriam Dylan Thomas*, el *Epitaphium* para flauta, clarinete y arpa para Max Egon, el cuarteto de cuerdas *Raoul Dufy in memoriam* y la *Elegía para J.F.K* para barítono y tres clarinetes. Para su amigo y vecino Aldous Huxley, compuso las *Variaciones para orquesta*. La Universidad de Princeton le comisionó un Réquiem para Helen Buchanan en 1965, el cual terminó en 1966 con el nombre de *Requiem Canticles*, al que después agregó un prelude instrumental en memoria de Martin Luther King.

En 1967 su salud empeoró y su última aparición como conductor fue en Toronto. Se dedicó a escuchar música grabada y en particular, según Craft, la de Beethoven. En 1969 Stravinsky y su esposa se mudaron a Nueva York y él falleció el 6 de abril de 1971.

¹ no. 24 Ed. UNAM, 2002.

Tres piezas para clarinete solo

En 1916 el director Ernest Ansermet dirigió las funciones de los Ballets Rusos en una gira por Estados Unidos, mientras Stravinsky hacía de Suiza su refugio durante la Primera Guerra Mundial. Para 1918, Ansermet introdujo a Stravinsky al mundo del jazz a través de partituras de rag-time que había conseguido en Estados Unidos, aunque la revista electrónica *rico-reeds* afirma que Stravinsky presencié en Londres y Lausanne conciertos del clarinetista y saxofonista estadounidense Sidney Bechet. En ese entonces nuestro compositor planeaba la representación de *L'Histoire du soldat*, que iba a ser financiada por el clarinetista amateur Werner Reinhart y dirigida por Ansermet. La influencia del estilo jazzístico es notoria en las obras de este periodo como *Ragtime* para once instrumentos, *Reynard* y *Piano-rag-music*, escrita para Arthur Rubinstein. Su influencia del jazz no se volvería a notar sino hasta 1945 con el *Ebony Concerto* compuesto para el clarinetista Woody Herman.

Como una muestra de gratitud hacia Werner Reinhart, Stravinsky escribió en 1918 las *Tres piezas para clarinete solo*, estrenadas en la misma ocasión que *L'Histoire du Soldat* y estaban basadas en improvisaciones del clarinetista y saxofonista Sidney Bechet, sobre quien Ansermet escribió en 1919 en la *Revue Romande*:

Hay un extraordinario virtuoso del clarinete en la *Southern Syncopated Orchestra* quien aparentemente es el primero de su raza en componer *blues* de manera acertada, en el clarinete [...] y quiero decir el nombre de este artista genial, porque personalmente nunca lo olvidaré: Sidney Bechet.

Cada una de las piezas fue escrita en un solo día y Stravinsky no solo le otorgó mucha importancia a la improvisación, rescatándola como un elemento importante para componer, también aportó una obra fundamental para el desarrollo de la escritura para clarinete del siglo XX.

Personalmente, creo que las influencias del jazz y la improvisación en mi formación musical son considerables y eso me vincula mucho con esta obra. Sin embargo, es necesario mencionar que las piezas fueron escritas desde el punto de vista de alguien que solamente conocía el estilo a través de partituras y de dos audiciones en vivo. Es decir, no se trata de una obra que quiso sonar a jazz, es una obra que nació, probablemente, por la fascinación que produjo en Stravinsky la libertad que emana de la improvisación en el jazz. Tal vez Stravinsky solamente describió con su lenguaje musical, la sensación que produjeron en él los rítmicos y melódicos pasajes del saxofón soprano y el clarinete de Sidney Bechet. El *swing*, tan complicado para exponerlo teóricamente, lo plasmó Stravinsky a su manera y aportó material que más adelante los jazzistas también tomarían como fuente de inspiración.

II ANÁLISIS

Cada una de las piezas tiene la característica de ser música discursiva, de un solo tema y en una circunstancia.

La primera de las *Tres piezas* se desarrolla en el registro grave del clarinete (*chaluveau*) con un carácter tranquilo y muy oscuro. Se trata de 30 compases en

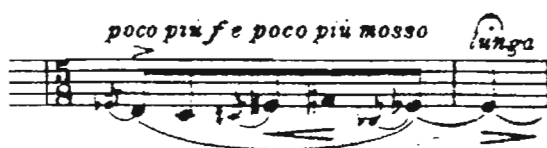
donde el registro abarca desde la nota más grave del clarinete (*Mi*), hasta un *La índice 5* (segundo espacio del pentagrama) y utiliza principalmente las notas: *Mi, Fa, Fa#, Sol#, La, Si, Do# y Re#*. Omitiendo el *Fa* y en el afán de encontrar la procedencia del material utilizado, puede escucharse una escala de *Mi mayor* y su desglose en *modos griegos*. Sin embargo no hay armadura, nunca se escucha ese color definido de alguna escala que plantee claramente una armonía tonal o modal y los intervalos de la melodía son muy abiertos. Existen cambios de compás durante toda la pieza y funcionan como ordenadores visuales porque los *tiempos fuertes* están determinados por las respiraciones, las cuales hay que seguir al pie de la letra. Las frases tienden a finalizar en las notas más altas durante la primera mitad de la pieza y en las notas más graves durante la segunda mitad. En ambos casos, estas notas que se encuentran al final de cada ligadura, juegan un papel de reposo y de centro *tonal* al mismo tiempo. La pequeña estructura se puede esquematizar de la siguiente manera:

Sección A compás 1-9	Sección B compás 10-17	Sección C compás 18-21	Sección A' compás 21-30
-------------------------	---------------------------	---------------------------	----------------------------

El motivo principal, que inicia con la pieza, se repite en el compás 21 con una pequeña variación.



En los dos últimos compases hay un cambio de *tempo* y *dinámica* que rompen con lo anterior, “anunciando” la siguiente pieza.



La segunda pieza viaja a través de todo el registro del clarinete con pasajes que exigen un manejo muy virtuoso del instrumento por parte del intérprete. En este caso no hay indicación de compás, por lo que cada ligadura junto con las respiraciones sugieren una división. Esto la hace muy libre hasta cierto punto, ya que hay dos secciones contrastantes y cada una debe tener su propio carácter. La estructura es la siguiente:

Sección A hasta la doble barra	Sección B sistema 4-5	Sección B' sistema 5-6	Sección A' dos últimos sistemas
-----------------------------------	--------------------------	---------------------------	------------------------------------

La tercera pieza se desarrolla en el registro agudo. Sus constantes cambios de compás tienen la función de ayudar al ojo a través de las barras de compás, como

sucede en la primera pieza. Aquí son los acentos quienes van ordenando rítmicamente la música y le dan un carácter muy impetuoso. En algunos pasajes se construyen secciones *hemioladas* con estos acentos, como en los compases 37 a 40. Es muy claro el impulso que tiene y la direccionalidad que mantiene hasta el final. Siendo que esta pieza está construida en una sola parte, en un solo impulso, no hace falta esquematizar su estructura.

III REFLEXIONES SOBRE LA INTERPRETACIÓN

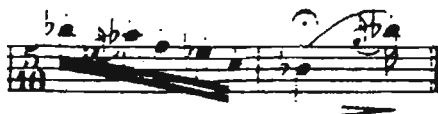
Desde el inicio se pide que todas las indicaciones de respiración, de acentuación y de tiempo sean respetadas. Por otro lado, al ser una obra para clarinete solo, es posible utilizar el clarinete en *Si bemol* para las tres piezas, sin embargo, se sugiere utilizar el clarinete en *La* para las dos primeras.

La primera pieza debe ser muy simple, reflexiva, oscura, tranquila y *sempre piano*. Son muy importantes las indicaciones para respirar, las cuales deben ser parte de la música, sentirse orgánicas. La velocidad de la obra está indicada claramente: *cuarto* igual a 52 del metrónomo, por eso es importante ir paso a paso, sin precipitarse y creando una atmósfera parecida a alguien que a lo lejos susurra una lenta melodía incompleta o por pedazos. Asimismo, las ligaduras deben ser suaves, con dirección melódica y sin acentuar ninguna nota. De hecho, los pasajes que por la naturaleza acústica del clarinete, tienden a subir el volumen, son regulados con *diminuendos* para no salirse del contexto. Pero tampoco hay que descuidar el sonido, buscando siempre que tenga mucho cuerpo. El único acento corresponde a la primera nota del penúltimo compás, pero también cambian la dinámica y el *tempo* como presagiando la siguiente pieza. En los dos últimos compases sólo debe haber una pincelada que contraste con todo lo anterior, para terminar en una nota larga y en *diminuendo* hasta desaparecerla.

La *lunga* del último compás sirve como preparación para la segunda pieza, y es recomendable tener un *attacca* en mente. En la primera y última secciones de la segunda pieza, los *dieciseisavos* agrupados de tres en tres no son *tresillos* y se tocan pensando en una subdivisión binaria. Se presta a confusión la indicación del *tempo*, donde tres *dieciseisavos* son iguales a un *octavo* y este es igual a 168 del metrónomo. Los tres *dieciseisavos* no son *tresillos* sino un problema de proporción rítmica que se resuelve con una perspectiva de modulación métrica planteada desde esa indicación debido a la falta de compases. Varias frases de esta sección recorren todo el registro del clarinete de abajo hacia arriba. Es útil apoyar las primeras notas para alcanzar las agudas y tener un sonido con cuerpo. Lo complicado es controlar estos aspectos por la velocidad a la que se tocan, pero tampoco hay que comenzar tan rápido la pieza. La última nota de la primera sección tiene un *calderón* y después hay una doble barra. Es muy efectivo el silencio que se logra haciendo una pausa larga antes de comenzar la siguiente sección porque es muy contrastante. Ahí, los adornos son muy cortos porque los *octavos* son las notas importantes. Este primer motivo en *pianissimo* es "aterciopelado" y muy rítmico, y el siguiente es más expresivo o *quasi cantabile* pero en *mezzopiano*. El súbito *pianissimo* es muy delicado, apenas debe escucharse porque nos encontramos ya con un *piano* y un *mezzopiano*. Posteriormente hay que aprovechar el siguiente *calderón* para causar un efecto suspensorio, reteniendo la sensación creada por el ambiente sonoro y comenzar de nuevo, en la siguiente frase, subiendo un poco la dinámica. Entonces,

se va ir “tejiendo” con la sección final, la cual es una “recapitulación” de la primera sección. La última frase, como en la primera pieza, es un cambio de atmósfera. Lo importante es que se escuche el contraste dinámico, el *ritardando* y el cambio de color a uno más sombrío u oscuro. En toda la pieza los *legatos* se convierten en un reto para el control del sonido ya que los cambios de registro tienden a desestabilizarlo.

La tercera pieza o movimiento se toca con el clarinete en *Si bemol*. Desde el inicio los acentos deben sobresalir, sugiriendo una especie de *swing* interno que va hacia delante pero sin desbocarse. Ciertamente parece ser la pieza más vinculada al estilo jazzístico de los años 20's, con motivos que se repiten reiterativamente y ritmos sincopados e hipnóticos que flotan y vuelven a tierra. Hay una especie de *hemiola*, en donde el compás de 2/4 aparentemente se transforma en uno de 6/16. Los cambios de color del sonido (*sombrer le son*) tienen que ser contrastantes pero sin perder el impulso. En el último compás, después del *calderón*, el *diminuendo* anuncia el final y sorpresivamente aparece un *Si bemol* agudo con un adorno desde *Sol*. Estas dos últimas notas deben sentirse como la última gota de agua de un recipiente que contenía el líquido y que mantenemos en lo alto para terminar de saciar nuestra sed. Después de la intensidad de la pieza, se pueden ver estas dos últimas notas como un respiro para el público y dejarlos “a gusto”.



En general esta obra tiene todos los aspectos a explorarse en el clarinete, pero sobre todo el rítmico, el cual Stravinsky desarrolló ampliamente.

ARTURO MÁRQUEZ

ZARABANDEO PARA CLARINETE Y PIANO

I HISTORIA

Biografía

Arturo Márquez nació en Álamos, Sonora, el 20 de diciembre de 1950. Es el mayor de los nueve hijos que tuvieron Aurora Navarro y Arturo Márquez, quien era violinista, mariachi y carpintero. Sus primeros once años los vivió en Álamos, escuchando vales, polkas, chotises y música de bandas sinaloenses. En 1962 su familia se trasladó a Los Angeles, California y tres años después Márquez comenzó a estudiar violín, tuba, trombón y piano. Él mismo comenta que durante su adolescencia escuchaba a Javier Solís, sones de mariachi, los Beatles, Doors, Santana y Chopin. De regreso a México, en 1967, se convirtió en director de la Banda Municipal de Navojoa y fue en 1970 que ingresó al Conservatorio Nacional de Música para estudiar piano con Carlos Barajas y José Luis Arcaraz.

En 1976 ingresó al Taller de composición donde fue alumno de Joaquín Gutiérrez Heras, Héctor Quintanar, Federico Ibarra y Raúl Pavón. Desde 1972 esta casado con la arpista Lidia Tamayo y tiene dos hijos, Renato y Lily. De 1980 a 1982 fue becado por el gobierno francés para estudiar en París con Jacques Castérède e Ivo Malec, donde sus primeras composiciones, *Moyolhuica* y *Enigma*, se interpretaron en la *Cité des Arts*.

A su regreso a México ingresó al Centro Nacional de Investigación Información y Difusión Musical (CENIDIM) y por otro lado fue invitado a formar el grupo Música de Cámara. Interesado en la música afrocaribeña y el trabajo de Pepe Arévalo, Márquez compuso *En clave* para piano, una obra que cambió totalmente su perspectiva de la música y el arte.

En 1988 recibió la beca *Fulbright* para el *California Institute of the Arts* y en sus obras comenzó a fusionar la música latina, el jazz y la música contemporánea. A partir de 1990, en México, se introdujo al mundo del baile de salón, especialmente del danzón. Fue entonces que escribió el *Danzón no. 1*, terminado en 1992 y escrito originalmente para danza y cinta. En 1994 la Orquesta Filarmónica de la UNAM le comisionó y estrenó el *Danzón no. 2*, una de sus obras más conocidas. Al mismo tiempo, el levantamiento zapatista habría de inquietar su ánimo hacia una nueva justicia para los pueblos indígenas.

Ese mismo año ingresó al Sistema Nacional de Creadores y compuso otras obras como tributo a la música de salón: *Danzón no. 3* (1994), *Zarabandeo* (1995),

Danzón no. 4 (1996), *Octeto Malandro* (1996), *Danza de mediodía* (1996), *Danzón no. 5*, *Portales de madrugada* (1997), *Danzón no. 6* (2001), *Danzón no. 7* (2001) y *Danzón no. 8* (2004).

La música de Arturo Márquez ha recibido reconocimientos como el de la Unión de Cronistas de Música y Teatro (1997), la Medalla Mozart del Instituto Cultural Domecq, el CNA y la Embajada de Austria (1999) y el *Distinguished Alumnus Award* del *California Institute of the Arts*.

En 2004 reingresó al Sistema Nacional de Creadores y realizó tres composiciones para conmemorar los treinta años del CENIDIM: *Tengo un sueño, sueño guadalupano*, el *Danzón no. 8*, y *...con un estrépito de elegía, Fuga en clave*.

Zarabando para clarinete y piano

En 1995 el clarinetista Luis Humberto Ramos, organizador del Primer Encuentro Universitario de Clarinete de la UNAM, junto con la Dirección de Actividades Musicales de la misma universidad, comisionaron a Arturo Márquez una obra para clarinete. En octubre de 1995 *Zarabando* fue estrenada por el pianista Joseph Olechowski y Luis Humberto Ramos en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario durante el Segundo Encuentro Universitario de Clarinete. Márquez, después de presenciar uno de los ensayos, modificó algunos pasajes que posteriormente agregó en una segunda impresión de la obra. En esta segunda versión, que solamente hizo de la parte para clarinete, también agregó algunos adornos sugeridos por el clarinetista Marino Calva y cambió el nombre a *Zarabando*, pues en la primera impresión aparece como *Acentos*; en su estreno la obra ya tenía el título definitivo. La pieza está dedicada a Luis Humberto Ramos, quien ha impulsado de manera importante la investigación, creación y difusión de la música mexicana para clarinete y a cosechado varias generaciones de clarinetistas durante su actividad docente en las escuelas de música más importantes del país.

Breves consideraciones históricas de la zarabanda

El origen del nombre *Zarabando* está en la danza zarabanda, a la que algunos historiadores atribuyen un origen americano. Robert Stevenson, en su libro *Music in Aztec and Inca territory*, menciona que el musicólogo Curt Sachs creía que la zarabanda y la chacona eran originarias del Nuevo Mundo. Stevenson describe como Fray Diego Durán escribió en 1579 acerca de una “lasciva danza” de los indígenas llamada *cuecucueyuycatl* y que era muy similar a la zarabanda que los criollos bailaban. Laura Saavedra escribe en las notas al disco *México del siglo XX vol. 1* de Luis Humberto Ramos que la zarabanda “[...] fue prohibida por su carácter erótico y posteriormente resucitó como parte de los movimientos tradicionales de la suite barroca europea”. Arturo Márquez apunta:

[...] No tengo la mínima idea de cómo sonaba la zarabanda original, pero es seguro que su prohibición se debió a la sensualidad que despertaba al ser bailada. Sin embargo, lo que encuentro fascinante es que exista la posibilidad de que nuestra música tradicional sea tataranieta de aquella zarabanda decapitada.

Aunque también la zarabanda es asociada a los gitanos por Cervantes en *La Gitanilla*:

*Salio Preciosa rica de villanzicos, de coplas,
seguidillas, y çarabandas, y de otros versos,
especialmente de romances, que los cantaua
con especial donayre.*

El *Tesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias (1611), le atribuye una impronta hebrea: [ZARABANDA] Çarabanda. Baile bien conocido en estos tiempos, si no le hubiera desprivado su prima la chacona. Es alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos [...].¹

Estos “meneos” me llevan a pensar que el nombre de la obra es la combinación de las palabras zarabanda y meneo, describiendo acertadamente las intenciones de Arturo Márquez.

II ANÁLISIS

La obra está dividida en dos grandes secciones, durante las cuales expone y combina principalmente dos temas; el primero basado en el tango y un segundo tema contrastante basado en el danzón:

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled "Ritmico" and "f". The second staff is labeled "62", "Molto espressivo", and "Danzón" with a "mp" dynamic. The third staff is labeled "67" and "mf".

Ambos temas aparecen posteriormente con variaciones y son intercalados con puentes a lo largo de la pieza. Se puede hablar de una estructura A-B, pero también está sugerida la forma rondó, en donde el tango es el tema principal. La esquematización estructural puede quedar de la siguiente manera:

¹ Iwasaki, Fernando. “El Flamenco, un Arte Andaluz”

Primera sección				
Tango		Puente 1	transición	
Tema principal. Su característica son los acentos cada tres octavos.	Una variación del tema manteniendo la acentuación.	Tema que aparece antes de la transición pero aún en atmósfera de tango.	Se repite el tema del puente con valores aumentados y comienza a sincoparse.	Tema muy sincopado que comienza a sugerir el tempo del danzón.
<i>Rítmico</i>			<i>Poco meno mosso expresivo</i>	
Compás 1 - 15	16 -26	26 - 37	38 - 48	48 - 64

Continúa Primera sección			
Danzón	Tango	Puente 2	Desarrollo del danzón
Segundo tema principal.	Se repite pero comenzando un tono arriba y presenta variaciones.	Tiene un carácter juguetón.	Comenzando desde una dinámica en <i>pianísimo</i> , esta parte crece hasta una sección conclusiva de escalas en <i>fortísimo</i> , para terminar la primera sección en una especie de <i>morendo</i> .
<i>Danzón Molto expresivo</i>	<i>Rítmico Tempo primo</i>		Desde <i>pp</i> todo el tiempo pide <i>crescendo poco a poco</i> hasta <i>ff</i> y de regreso a <i>pp</i> .
65 - 84	85 - 119	119 - 134	134 - 200

Segunda sección						
Tango	Puente 1	transición	Danzón	Tango		Coda
Tema basado en la segunda parte del tema inicial con valores aumentados.	Igual a la primera vez.	Sólo la primera parte de la transición	Una cuarta arriba y con variaciones.	Variación que sirve para regresar al tango.	Tema principal ligado a sección conclusiva de escalas.	Utiliza el puente2 como coda.
<i>Meno mosso expresivo</i>	<i>Tempo primo</i>	<i>rall.</i>	<i>Poco meno mosso Molto expr. Danzón</i>		<i>Tempo primo Rítmico</i>	
201 - 230	230 - 240	240 - 250	251 - 268	269 - 289	290 - 337	337-351

III Reflexiones para la interpretación

Los estilos en los que está basada la obra, el tango y el danzón, están evidentemente ligados al baile de salón, pero así como Astor Piazzolla llevó el tango a las salas de concierto, Márquez ha hecho lo propio con el danzón. Para la interpretación de *Zarabandeo* se pueden tener dos lineamientos que sirven para equilibrar el fraseo:

por un lado es importante no perder de vista el origen tradicional y de baile de salón que tienen los temas principales, y por el otro hay que transportarlos al rubro “académico”.

El primer criterio se refiere a que la principal función de esa música es contagiar al cuerpo con ritmos que lo invitan a moverse, pero también a fusionarse con otro en un ritual-juego de seducción y diálogo corporal, que son la esencia de casi todos los bailes de salón. En este caso los músicos no tienen tanto el reto de la perfección técnica sino el de transmitir sonidos afrodisiacos que eroticen la pista de baile. El segundo criterio se refiere a que estos son elementos que inspiraron a un compositor de formación académica y fueron interpretados y expuestos dentro de un lenguaje más conceptual e intelectual. De alguna forma descontextualizan el entorno de esos estilos, desnudan la música para estudiarla en solitario y logran una función diferente a la del baile.

Para interpretar *Zarabandeo* puede ser útil remitirse a imágenes como la de Piazzolla con el bandoneón en una de sus piernas fraseando en 3+3+2 o la de una danzonería que guía a una pareja de baile experimentada en el Puerto de Veracruz. Muy ilustrativas resultan las palabras de Márquez al respecto: “[...]son dos de mis danzas queridas, a las que considero primas hermanas por su fuerte interrelación pueblo-música-baile. Y qué mejor que un clarinete y un piano para despertar pasiones escondidas.”

La interpretación de *Zarabandeo* de Márquez, por lo tanto, tiene que acercarse a la música tradicional pero sin perder de vista que se trata de música de cámara, cuidando todos los aspectos técnicos del sonido y fraseo del clarinete y el piano.

NOTAS AL PROGRAMA

Concierto para Clarinete en La K. 622 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Los datos acerca del primer encuentro de Mozart con el clarinete datan de 1764, durante su visita a Londres, aunque algunos precisan que fue en Mannheim en 1763. De cualquier forma, fue durante un periodo en el que el instrumento comenzó a tener gran desarrollo dentro de la orquesta y como solista. No pasó mucho tiempo para que Mozart se percatara de sus virtudes expresivas, del timbre tan cercano a la voz humana, del color y cuerpo del registro grave y de lo efectivo que resultaban las terceras y las sextas entre dos clarinetes.

Antes de componer el *Concierto para Clarinete*, Mozart utilizó el instrumento en varias ocasiones. La primera vez fue en el *Concerto ossia Divertimento* K. 113 escrito en Milán en 1771, posteriormente en la *Sinfonía París* K. 297, en el *Concierto para oboe* K. 293 y en *Idomeneo*.

En 1781, Mozart conoció al clarinetista Anton Stadler cuando participó en la interpretación de una de sus serenatas para alientos. Para entonces, Stadler ya era un reconocido músico en Viena tocando el clarinete y el corno di-bassetto. La expresividad y color del clarinete de Stadler fueron descritos en una crítica de 1785: “[...] nunca imaginé que un clarinete pudiera imitar la voz humana con esa perfección”. La relación entre el compositor y el clarinetista se intensificó cuando Stadler ingresó a la logia masónica; para 1784 interpretaba la *Serenata* para 13 instrumentos “Gran Partita” K. 361 y el *Quinteto para piano y alientos* K. 452. También Mozart compuso en esta época el *Trío para clarinete, viola y piano* K. 498 para la pianista Francesca von Jacquin, para Stadler y para él mismo como violista.

En 1789 Mozart compuso el *Quinteto para clarinete y cuerdas* K. 581 y en 1791, dos meses antes de morir, el *Concierto para Clarinete* K. 622. Ambos trabajos fueron compuestos para clarinete di-bassetto en *La*, un instrumento desarrollado por Stadler al añadir algunas llaves para alcanzar un registro más grave. Hoy en día generalmente se interpreta con clarinete moderno en *La*. El estreno del *Concierto para Clarinete* K. 622 fue hecho por Stadler en el Teatro Nacional de Praga el 16 de octubre de 1791.

Desde muy temprana edad, Mozart encontró en el concierto una forma natural de expresión. Compuso conciertos para piano, para violín y para alientos, y en todos ellos empleó la forma básica de tres movimientos. El *Concierto para Clarinete* no es la excepción y muestra la influencia de la estructura de los conciertos para piano. Sus movimientos son: *Allegro*, *Adagio* y *Rondó-Allegro*. El balance de la forma, el contenido y el aspecto melódico del concierto están dictados enteramente por las características del clarinete, que se mantiene como centro de la obra después de primer *tutti*. Gran parte del material temático se desarrolla en el registro agudo del

instrumento, aunque la línea melódica se mueve a través de todo el clarinete. El uso del registro grave o *chaluveau* aporta una gran variedad de texturas, tanto melódicas como de acompañamiento. Tiene un carácter homofónico, una rica variedad de colores y un tratamiento imitativo en las partes orquestales del primer y último movimientos.

Para interpretar el concierto no se puede perder de vista que la música de Mozart tiene un carácter predominantemente operístico, el cual es evidente en el *Concierto para Clarinete* no sólo por el manejo de la línea melódica, sino también por la personificación que sugiere. La obra parece una historia de muchos matices tejida entre varios personajes. La música de Mozart tiene, como dice el musicólogo y director de orquesta alemán Nikolaus Harnoncourt, “[...] toda la amplitud de la vida, desde el dolor más profundo hasta la alegría más pura. Nos presenta amargos conflictos, a menudo sin ofrecer una solución. Con frecuencia es espantoso cómo hace que nos miremos en un espejo crítico. Esa música es mucho más que bonita, es tremenda, en el antiguo sentido de la palabra: elevada, que todo lo ve, que todo lo sabe”.

Première Rhapsodie para clarinete y piano de Claude Debussy.

En 1910 Claude Debussy formaba parte del consejo directivo del Conservatorio de París y compuso dos piezas para clarinete y piano comisionadas para los concursos internos de la escuela: la *Première Rhapsodie* y la *Petite pièce*. La primera fue para la clase de interpretación y la segunda para examinar la lectura a primera vista.

La *Première Rhapsodie* fue compuesta entre diciembre de 1909 y enero de 1910. Debussy escribió a su editor Jaques Durand el 8 de julio de 1910: “El domingo escucharé la Rapsodia once veces; te contaré acerca del concurso, si es que sigo vivo”. La siguiente semana, el 15 de julio, escribió de nuevo: “El concurso fue muy sobresaliente y, a juzgar por las caras de mis colegas, ¡la Rapsodia fue un éxito! [...]”. La obra está dedicada a Prosper Mimart, quien llevó a cabo la primera interpretación pública de la Rapsodia el 16 de enero de 1911 en la Sala Gaveau de la Sociedad Musical Independiente y estuvo acompañado del pianista Krieger. Más adelante, Debussy hizo un arreglo para orquesta para el que trabajó en el verano de 1911, aunque fue presentada hasta el 3 de mayo de 1919 con Gaston Hamelin como solista.

La *Rhapsodie* está construida con temas muy definidos y Debussy pone de relieve todos los recursos expresivos del clarinete, exigiendo un dominio del instrumento muy alto para controlar, por ejemplo, las largas frases ligadas en *piano* y *pianísimo* que generan una atmósfera muy suave y expresiva. Las indicaciones de Debussy son muy precisas y denotan la gran importancia que los colores sonoros tienen para su estilo, el cual es, según algunos musicólogos, el simbolismo más que el impresionismo. El compositor búlgaro André Boucourechliev se refirió a la obra de la siguiente manera: “[...] oscila entre sueño e ironía, parece como un autorretrato de su autor y como dictada por la sola inspiración olvidada del pretexto que la hizo nacer.” También son para mencionar las palabras que Debussy hizo sobre la pieza: “[...] es una de las más atractivas que he escrito”.

Interpretarla con un estilo apropiado la ha convertido en una de las más difíciles para los clarinetistas. Por un lado, la obra indica meticulosamente cada detalle relacionado con la dinámica, la velocidad y la textura, convirtiéndola en un reto para la técnica. Por otro, Debussy deseaba una música libre e inmediata, en

donde el público pudiera escuchar e imaginar libremente aún sin tener experiencia o educación musical. Tal vez lo anterior sea un poco contradictorio, pero Debussy comentó: “[...] cuando realmente escuchamos la música, escuchamos inmediatamente lo que necesitamos escuchar y la mayor libertad debe estar en el artista, quien debe complacerse a sí mismo”.

La *Première Rhapsodie* es una de las obras para clarinete del repertorio francés más características del siglo XX. Sus riquísimos ritmos, cambios súbitos de dinámica y textura sonora, hacen de la *Première Rhapsodie* una pieza fundamental para acercarse y entender la música de Claude Debussy.

Tres piezas para clarinete solo de Igor Stravinsky

En 1916 el director suizo Ernest Ansermet dirigió las funciones de los Ballets Rusos de Diaghilev en una gira por Estados Unidos, mientras Igor Stravinsky hacía de Suiza su refugio durante la Primera Guerra Mundial. De regreso en Europa, Ansermet introdujo a Stravinsky al mundo del jazz a través de partituras de *rag-time* que había conseguido en Estados Unidos, aunque algunos afirman que Stravinsky ya había presenciado en Londres y Lausanne conciertos del clarinetista y saxofonista estadounidense Sidney Bechet. En ese entonces el compositor planeaba la representación de *L'Histoire du soldat*, que iba a ser financiada por el clarinetista amateur Werner Reinhart y dirigida por Ansermet. Durante este periodo la influencia del estilo jazzístico es evidente en obras como *Ragtime* para once instrumentos, *Reynard* y *Piano-rag-music*, escrita para Arthur Rubinstein.

Como una muestra de gratitud hacia Werner Reinhart, Stravinsky escribió en 1918 las *Tres piezas para clarinete solo*, estrenadas en la misma ocasión que *L'Histoire du Soldat* y estaban basadas en improvisaciones del clarinetista y saxofonista Sidney Bechet, sobre quien Ansermet escribió en 1919 en la *Revue Romande*: “Hay un extraordinario virtuoso del clarinete en la *Southern Syncopated Orchestra*, quien aparentemente es el primero de su raza en componer *blues* de manera acertada en el clarinete [...] y quiero decir el nombre de este artista genial, porque personalmente nunca lo olvidaré: Sidney Bechet”.

Cada una de las piezas fue escrita en un solo día y Stravinsky no sólo le otorgó mucha importancia a la improvisación, rescatándola como un elemento importante para componer, también aportó una obra fundamental para el desarrollo de la escritura para clarinete del siglo XX. Cada pieza tiene la característica de ser música discursiva, de un solo tema y en una circunstancia. La primera de las *Tres piezas* se desarrolla en el registro grave del clarinete (*chalumeau*) con un carácter tranquilo y muy oscuro. La segunda pieza viaja a través de todo el registro del clarinete con pasajes virtuosísticos y una sección media contrastante. Tiene un carácter muy libre porque no tiene indicación de compás. La tercera pieza se desarrolla en el registro agudo y tiene constantes cambios de compás y acentuación. Las dos primeras se tocan con clarinete en *La* y la última con clarinete en *Si bemol*. En general esta obra tiene todos los aspectos a explorarse en el clarinete, pero sobre todo el rítmico, el cual Stravinsky desarrolló ampliamente.

Personalmente, creo que las influencias del jazz y la improvisación en mi formación musical son considerables y eso me vincula mucho con esta obra. Sin embargo, es necesario mencionar que las piezas fueron escritas desde el punto de vista de alguien que solamente conocía el estilo a través de partituras y de dos audiciones en vivo. Es decir, no se trata de una obra que quiso sonar a jazz, es una

obra que nació, probablemente, por la fascinación que produjo en Stravinsky la libertad que emana de la improvisación en el jazz. Tal vez Stravinsky solamente describió con su lenguaje musical la sensación que produjeron en él los rítmicos y melódicos pasajes del saxofón soprano y el clarinete de Sidney Bechet. El *swing*, tan complicado para exponerlo teóricamente, lo plasmó Stravinsky a su manera y aportó material que más adelante los jazzistas también tomarían como fuente de inspiración.

Zarabando para clarinete y piano de Arturo Márquez.

El quehacer musical de Arturo Márquez ha encontrado inspiración en la música tradicional mexicana como el danzón, género en el cual ha basado sus obras más importantes como el *Danzón no. 2* para orquesta. En 1995 los organizadores del Primer Encuentro Universitario de Clarinete y la Dirección de Actividades Musicales de la UNAM, le comisionaron a Arturo Márquez una obra para la segunda edición del Encuentro. En octubre de 1995 *Zarabando* fue estrenada por el pianista Joseph Olechowski y el clarinetista Luis Humberto Ramos en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario, durante el Segundo Encuentro Universitario de Clarinete. La obra está dedicada a Luis Humberto Ramos, quien ha impulsado de manera importante la investigación, creación y difusión de la música mexicana para clarinete y a cosechado varias generaciones de clarinetistas durante su actividad docente.

El origen del nombre *Zarabando* está en la danza *zarabanda*, que fue prohibida por su carácter erótico y a la que algunos musicólogos como Robert Stevenson atribuyen un origen americano. Márquez comenta en las notas de la grabación del disco *México siglo XX vol. 1* de Luis Humberto Ramos: “No tengo la mínima idea de cómo sonaba la zarabanda original, pero es seguro que su prohibición se debió a la sensualidad que despertaba al ser bailada. Sin embargo, lo que encuentro fascinante es que exista la posibilidad de que nuestra música tradicional sea tataranieta de aquella zarabanda decapitada”.

La obra presenta dos temas principales basados en el tango y el danzón, evidentemente ligados al baile de salón, lo que lleva a pensar que el nombre de la obra es la combinación de las palabras zarabanda y meneo. *Zarabando*, por lo tanto, se acerca a la música tradicional pero al interpretarla no hay que perder de vista que se trata de música de cámara.

Rodrigo Garibay López

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

Alier, Roger. *El Concierto*. España. Daimon. 1985. pp 152

Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*. México. McGraww-Hill. 1989. pp 381

Grout, Donald Jay y Palisca, Claude V. *A History of Western Music*. E.U.A. Norton. Quinta edición. 1996 pp 862

Guardia, Ernesto de la. *Compendio de historia de la música*. Buenos Aires. Ricordi. 1950. 2ª edición. pp 291

Harnoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical*. España. Paidós. 2003. pp 282

Helguera, Luis Ignacio. *La música contemporánea*. México. CONACULTA. 1999. pp 63

Keller, Hermann. *Fraseo y articulación*. Argentina. Universitaria de Buenos Aires. 1964. pp 151

Lawson, Colin. *Mozart. Clarinet concerto*. G. Bretaña. Cambridge. 1996. pp 111

Leuchter, Erwin. *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural*. Cuba. Instituto Cubano del Libro. 1973. pp 196

Moliner, María. *Diccionario de uso del Español*. España. Gredos. 1986.

Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México. CONACULTA. 1994. pp 237

Nichols, Roger y Robert Orledge. "Debussy, Claude (Achille-Claude)"_en *The New Grove Dictionary of music and musicians* (Stanley Sadie ed). E.U.A. Macmillan Publishers Limited. 1980. Vol 5. pp 292-314

Roy, Jean. "Claude Debussy" en *Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores*. Vol. 13. México. Salvat. 1983. pp 27-57

Sadie, Stanley y Anthony Hicks. "(Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart" en *The New Grove Dictionary of music and musicians* (Stanley Sadie ed). E.U.A. Macmillan Publishers Limited. 1980. Vol 12. pp 680-752

Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. Cuba. Arte y Literatura. 1981. pp 674

Slonimsky, Nicolas. *The Concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. E.U.A., Schirmer, 1988. 1407 pp.

Stevenson, Robert. *Music in Aztec and Inca territory*. E.U.A.. University of California Press. 1968. pp 227-228

Torres, Jacinto et al. *Música y Sociedad*. Madrid. Real Musical. 1980 3ª edición. pp 403

Torres, Jacinto. "Música orquestal" en *Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores*. Vol. 3. México. Salvat. 1983. pp 31-46

Valls Gorina, Manuel. *Diccionario de la Música*. Madrid. Alianza 1981. pp 243

White, Eric y Jeremy Noble. "Stravinsky, Igor (Fiodorovich)" en *The New Grove Dictionary of music and musicians* (Stanley Sadie ed). E.U.A. Macmillan Publishers Limited. 1980. Vol 18. pp 240-265

PROGRAMAS DE MANO

Márquez, Arturo. "Arturo Márquez" en *Los danzones de Arturo Márquez* (programa de mano). Sala Nezahualcóyotl, C.C.U. México D.F. Domingo 28 de agosto de 2004.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

Briscoe, James R. et al. "Debussy for clarinet solo: The music and the Conservatoire context" en *International Clarinet Association*
<http://www.clarinet.org/fests/2001/Briscoe.asp>

Craft, Robert. "Stravinsky en la Villa" en *Revista Los Universitarios* (versión electrónica). Trad. de Miguel Angel Echegaray. 2002. UNAM.
<http://www.ejournal.unam.mx/losuniversitarios/024/uni02406.pdf>

Friedland, Sherman. "Prémère Rhapsodie" en *Sherman Friedland's Clarinet Corner*. http://clarinet.cc/archives/2004/05/debussy_rhapsodie_rhapsody_pt_i.html

Friedland, Sherman. "Three pieces for clarinet solo" en *Sherman Friedland's Clarinet Corner*
http://clarinet.cc/archives/2004/04/stravinsky_three_pieces_for_clarinet_solo.html

Iwasaki, Fernando. "El Flamenco, un Arte Andaluz", en *Revista Tarsis* (versión electrónica), verano 2001. <http://www.flamencos.com/tarsis/revista.php?id=8->.

s/a. *Three pieces for clarinet solo*. <http://www.ricoreeds.com/3pieces.html>

Tishkoff, Eric. "Mozart concerto in A Major for clarinet and Orchestra" en *ET's Clarinet Studio*. <http://www.tishkoff.com/articles/mozart.htm>

DISCOS COMPACTOS

Bechet, Sidney. *Essential Masters of Jazz*. Disco Compacto. 1998. Proper Records. EMCD10.

Meyer, Paul. *20th Century Music for Unaccompanied Clarinet* (Stravinsky, Berio, Stockhausen, Jolivet, Messiaen, Boulez). Disco Compacto. 1993. Denon. CO-78917.

Mozart, W.A. *Basoon concerto, Oboe concerto, Clarinet concerto*. Ernst Ottensamer (clarinete), Stepan Turnovsky (fagot), Martin Gabriel (oboe), Vienna Mozart Academy, Johannes Wildner (director). Disco Compacto. 1989. NAXOS. 8550345.

Mozart, W.A. *Clarinet concerto. Sinfonia concertante*. Sabine Meyer (clarinete), Hans Vonk (director), Staatskapelle Dresden. Disco Compacto. 1998. EMI Classics. 566949-2.

Mozart, W.A. *Le nozze di Figaro*. Daniel Barenboim (director), Staatskapelle Berlin, René Pape (Fígaro) et al. DVD. 1999. Arthaus Musik. 100-017.

Ramos, Luis Humberto et al. *México del siglo XX vol. I* (Gutiérrez Heras, Lavista, Márquez, Enríquez, Revueltas, Velázquez-Música de Cámara). Disco Compacto. México 1997. Quindecim.

Van Spaendonck, Ronald (clarinete) y Alexandre Tharaud (piano). *Musique Française pour clarinette et piano*. Disco Compacto. 1997. Harmonia mundi. HMN911596.

PARTITURAS

Debussy, Claude. *Petite Piece and Premiere Rhapsodie*. Kalmus Wind Series. K09940.

Debussy, Claude. *Première Rhapsodie*. 1986. J & W Chester. JWC55737

Márquez, Arturo. *Zarabandeo*. Versión impresa del autor (computadora).s/fecha.

Mozart, W.A. *Clarinet Concerto*. 1983. Jack Brymer y J.B. Cramer.

Mozart, W.A. *Concerto for Clarinet*. 1943. Simeon Bellison y Carl Fisher. W 1668.

Mozart, W.A. *Konzert in A für Klarinette und Orchester KV 622*. 2003. Bärenreiter Urtext. BA 4773a.

Mozart, W.A. *Quintet for Clarinet and Strings in A major, KV 581 'Stadler'*. Keith Dwyer, The Cassini Ensemble. Compacto. 2001. Music minus one. 3207.
Stravinsky, Igor. *Three pieces for clarinet solo*. 1920. J & W Chester. CH1551