



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



## OBRAS DE JOHANNES BRAHMS, CARL NIELSEN Y JÖRG WIDMANN

OPCIÓN DE TITULACIÓN  
NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA  
EN CLARINETE  
QUE PRESENTA  
LUIS MIGUEL FLORES APOLINAR

ASESORES

MTRO. MANUEL HERNÁNDEZ AGUILAR

MTRO. FERNANDO CARRASCO VÁZQUEZ



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



## OBRAS DE JOHANNES BRAHMS, CARL NIELSEN Y JÖRG WIDMANN

OPCIÓN DE TITULACIÓN  
NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA  
EN CLARINETE  
QUE PRESENTA  
LUIS MIGUEL FLORES APOLINAR

ASESORES

MTRO. MANUEL HERNÁNDEZ AGUILAR  
MTRO. FERNANDO CARRASCO VÁZQUEZ

MÉXICO, D. F.

2014

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>IV</b>
<b>PROGRAMA .....</b>	<b>VI</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>VII</b>
<b>CARL NIELSEN. Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Contexto histórico.....</b>	<b>2</b>
<b>1.2 Aspectos biográficos .....</b>	<b>6</b>
<b>1.3 Análisis estructural.....</b>	<b>16</b>
Armonía.....	16
Melodía.....	17
Ritmo.....	17
Forma .....	18
Contrapunto.....	18
Análisis.....	19
Allegretto un poco .....	22
Poco adagio .....	32
Allegretto non troppo - Poco più mosso - Adagio.....	35
Allegro vivace .....	42
<b>1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas .....</b>	<b>48</b>
<b>JÖRG WIDMANN. Fantasie.....</b>	<b>50</b>
<b>2.1 Contexto histórico.....</b>	<b>51</b>
<b>2.2 Aspectos biográficos .....</b>	<b>55</b>
<b>2.3 Análisis estructural.....</b>	<b>58</b>
<b>2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas .....</b>	<b>72</b>

<b>JOHANNES BRAHMS. Quinteto en Si menor, Op. 115, para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas.....</b>	<b>74</b>
<b>3.1 Contexto histórico.....</b>	<b>75</b>
<b>3.2 Aspectos biográficos .....</b>	<b>80</b>
<b>3.3 Análisis estructural.....</b>	<b>94</b>
Allegro.....	95
Adagio.....	106
Andantino - Presto non assai, ma con sentimento.....	114
Con moto.....	122
<b>3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas .....</b>	<b>130</b>
 <b>CONCLUSIONES .....</b>	 <b>131</b>
 <b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	 <b>133</b>
 <b>ANEXOS.....</b>	 <b>139</b>
<b>Anexo 1. Síntesis para programa de mano.....</b>	<b>139</b>
<b>Anexo 2. Carl Nielsen y Aage Oxenvad .....</b>	<b>143</b>
<b>Anexo 3. Johannes Brahms y Richard Mühlfeld .....</b>	<b>150</b>

## AGRADECIMIENTOS

*Es por alguna razón, una sección muy difícil de escribir, pues todo lo realizado ha sido el resultado de un esfuerzo conjunto. Me siento afortunado por tener a mi alrededor a tantas personas buenas, que me han ayudado permanentemente y de manera incondicional.*

*Comenzaré por mi familia: No tengo palabras para agradecer lo que han hecho (lo que hacen, y lo que harán...) por mí, sacrificando incluso sus propios propósitos; sé que nada de lo que yo haga será suficiente para compensar su infinito apoyo (y paciencia). ¡Gracias Vero, Martín, María, José, Eusebia, Emi, Emanuel! Y a los pequeños: Ceci, Abi, Mariel y Matías...*

*¡¡¡Gracias mamá!!! ¡¡¡Eres mi ejemplo a seguir!!!*

*Del mismo modo, un emotivo agradecimiento al Mtro. Manuel Hernández Aguilar, mi profesor de clarinete durante mi estancia en la Escuela Nacional de Música, un extraordinario clarinetista, un profesor excelente y una persona ejemplar... ¡Gracias Maestro!*

*Al Dr. Felipe Ramírez Gil (♯) en dondequiera que se encuentre, por haberme ayudado en un principio a elaborar este escrito. Agradezco también al Mtro. Fernando Carrasco Vázquez, por retomar este proyecto de gran manera.*

*Otro sincero agradecimiento al Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad de la UNAM, a la coordinadora Evangelina Mendizábal y a mi tutora María José.*

*À la Fondation Turquois, M. Raymond Turquois (♯), M. René Clerissi, Mme. Nuria Grinda et Mme. Florence Cagnoli pour me donner l'opportunité d'apprendre et d'agrandir à Monaco, mon séjour c'était merveilleuse! Aussi à Gisela et Harumi, et à tous mes amis de la XXème et XXIème.*

*À Marie-B. Barrière Bilote, qui était ma professeure, une clarinettiste surprenante; et à M. Christian Tourniaire, le directeur, et à tous mes professeurs de l'Académie de Musique Rainier III.*

*A todos y cada uno de los miembros de mi familia: abuelos, tíos y primos. A mi abuela Ricarda (♯), quien vivirá por siempre en mis recuerdos.*

*A mis amigos: Ale, Ángel, Jonathan y Rick.*

*A todos mis profesores y compañeros, aquellos que han dado su tiempo y dedicación con la finalidad de brindarme sus conocimientos.*

*A la Universidad Nacional Autónoma de México, la máxima casa de estudios de nuestro país, y la Escuela Nacional de Música; a todos los que laboran en esta institución, profesores y administrativos... todo un honor formar parte de esta comunidad universitaria.*

*A mi familia*

# PROGRAMA

- 1. Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57 (1928)** **Carl Nielsen (1865-1931)**

Allegretto un poco

Poco adagio

Allegretto non troppo - Poco più mosso - Adagio

Allegro vivace
  
- 2. Fantasie, para Clarinete Solo (1993)** **Jörg Widmann (1973)**
  
- 3. Quinteto en Si menor, Op. 115, para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas (1891)** **Johannes Brahms (1833-1897)**

Allegro

Adagio

Andantino - Presto non assai, ma con sentimento

Con moto



# INTRODUCCIÓN

*“Musik er Liv, som dette uudslukkelig”*

Carl Nielsen (1865-1931)

*(La música es vida, y es inextinguible como eso)*

He sido una persona afortunada al hacer que la música forme parte primordial de mi existencia, y vivo disfrutando de ésta a cada instante. A lo largo de mi desarrollo como instrumentista, he tenido la oportunidad de acercarme a obras de diferentes compositores, con estilos variados y grados de dificultad diversos, cada una con su propio temple y con su encanto singular. Del mismo modo, he tenido la dicha de trabajar y convivir con artistas extraordinarios, aprendiendo mucho de ellos.

Mi deseo permanente de aprender (aunado a mi curiosidad) influyó en gran medida a la creación de este escrito. El programa está conformado por tres obras: el Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57, de Carl Nielsen, la *Fantasie*, para Clarinete Solo de Jörg Widmann y el Quinteto en Si menor, Op. 115, para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas de Johannes Brahms.

Las obras de Nielsen y Brahms tuvieron una particularidad en su creación: ambas composiciones se originaron tras el enamoramiento, por parte de los compositores, hacia la sonoridad del clarinete, conjuntamente con la enorme capacidad de los instrumentistas, la admiración mutua y la amistad que se tenían. Aunque esto no fuese ninguna novedad, las obras reflejan el potencial artístico de sus creadores, y al mismo tiempo retratan las personalidades de los intérpretes para quienes fueron creadas. Por otro lado Widmann, compositor, director de orquesta y por supuesto gran clarinetista, conociendo a profundidad la sonoridad del clarinete, la técnica, su funcionamiento y sus amplias posibilidades, aporta nuevos conceptos en el clarinete hacia la música contemporánea.

En el presente escrito ofrezco información sobre la situación social y política en la época en que cada una de las obras abordadas fueron creadas; y después, ya de manera particular, datos sobre sucesos trascendentales que cada compositor vivió y como se fueron desarrollando, que si bien no es lo que define completamente su obra, influye claramente en el desarrollo de su producción y estilo.

Adentrándonos en las tres obras que nos conciernen, sigue un análisis estructural, en el cual se brinda un estudio sobre éstas, dando las pautas para una mejor comprensión de las características y particularidades de cada composición.

Como última parte, se ofrece una serie de recomendaciones, como resultado de la experiencia y conocimientos adquiridos a lo largo del desarrollo profesional y personal del autor de este trabajo.

**CARL NIELSEN**

(1865-1931)



**Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57**

## 1.1 Contexto histórico

Desde finales del siglo XIX, el mundo estaba colonizado por el imperialismo europeo. Tras la victoria alemana en la guerra franco-prusiana (1870-1871), Europa vivió un período de paz aparente marcado por la diplomacia de Otto von Bismarck, basada en un sistema de alianzas para impedir cualquier enfrentamiento aislado. Sin embargo, Europa no era un conjunto homogéneo, atravesaba momentos de tensión social que provocaron un proceso armamentístico colosal.

En las artes, durante la segunda mitad del siglo XIX, el Romanticismo, que buscaba la pasión y las emociones, seguía muy presente, aunque también se originaban otras corrientes artísticas. Entre esas nuevas tendencias destacaban el Realismo, que se pronunciaba en contra de la exageración emocional prefiriendo acontecimientos reales, y el Impresionismo, que cuestionaba al arte como anécdota rechazando las emociones extremas. El movimiento impresionista inició en la pintura, sus precursores aseguraban que el realismo compete a la cámara fotográfica y que la pintura debe buscar nuevas propuestas en la luz y el color.

Por otro lado, las obras de Pablo Picasso, pintor español de un talento excepcional, inauguran una nueva manera de expresión artística: el cubismo, estilo que comienza con el cuadro de las *Señoritas de Avignon* en 1907<sup>1</sup>, y que consiste en la expresión de nuevas ideas a través de la descomposición de la naturaleza en planos geométricos. No obstante, como renovador incansable, Picasso produjo gran cantidad de obras con diversos estilos, las cuales tenían cierta relación con cada periodo de su vida, como Figurativo, Azul, Rosa, Surrealista, y Expresionista. Otra gran aportación a la pintura del siglo XX, fue la de la Escuela de Muralistas, donde sus principales representantes fueron los mexicanos David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera. Este movimiento buscaba sacar el arte de los museos y de los círculos burgueses para socializarlo<sup>2</sup>, su fin era crear un arte para el pueblo, y la forma de conseguirlo fue usando las grandes superficies de los edificios públicos.

De la misma forma que los pintores impresionistas cuestionaron el concepto de su época de que la línea potenciaba las texturas, los colores y la luz, los músicos impresionistas cuestionaron el valor de la

---

<sup>1</sup> GÓMEZ, González, López, Pastoriza, Portuondo, “*Historia universal*”. Pearson Educación. México. 2008. p. 375.

<sup>2</sup> *Ídem*, p. 375.

\* *Todas las traducciones al idioma español han sido realizadas por el autor, a menos que se indique lo contrario.*

línea melódica para potenciar las texturas armónicas, los timbres y las dinámicas. Así es como con el estreno del poema sinfónico *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Preludio a la Siesta de un Fauno) de Claude Debussy, en 1894, se origina una ruptura en los lenguajes musicales del XX, surgiendo el Impresionismo en el terreno musical.

Durante ese periodo, el desarrollo de todas las ramas del conocimiento conservaba su tendencia de crecimiento. Sigmund Freud fundó a través de la observación de pacientes neuróticos el Psicoanálisis, modelo teórico descriptivo y explicativo de los mecanismos, procesos y fenómenos implicados en la vida anímica humana. A finales del año 1901, el físico e inventor italiano Guglielmo Marconi unió a Europa y América a través de la radio. En 1903, los hermanos Wilbur y Orville Wright realizaron el primer vuelo a motor. En 1905 fueron publicados los artículos del *annus mirabilis* (año prodigioso) del científico más importante del siglo XX, Albert Einstein, quien con 26 años irrumpió en el mundo de la física, publicando cuatro importantes artículos científicos: el efecto fotoeléctrico, el movimiento browniano, la relatividad especial y la equivalencia masa-energía; y para 1921, fue galardonado con el Premio Nobel de Física “Por sus servicios únicos a la física teórica y en particular por su explicación de la ley del efecto fotoeléctrico”<sup>3</sup>.

En 1910 estalla la Revolución mexicana, conflicto armado encabezado por Francisco I. Madero contra el presidente Porfirio Díaz, quien había asumido el poder en 1876, pero después se reafirmaría de manera ininterrumpida durante décadas por medio del fraude electoral. Este conflicto armado trajo como consecuencia la consumación del periodo conocido como el *Porfiriato*.

El 29 de mayo de 1913, fue estrenado en el *Théâtre des Champs-Élysées* de París el ballet *Le Sacre du Printemps* (La Consagración de la Primavera) del compositor ruso Igor Stravinsky. Este ballet fue una de las obras más revolucionarias en la historia de la música, y tan grande fue su complejidad que no pudo ser entendido por los asistentes al estreno; por lo que además de haber sido un fracaso, propició conflictos dentro de la misma sala de conciertos. Años antes, en 1910, el compositor había obtenido renombre tras la presentación de su ballet *L'Oiseau de Feu* (El Pájaro de Fuego), al igual que con *Petroushka* al año siguiente. También revolucionaria para el lenguaje musical lo fue *Pierrot Lunaire* de Schönberg, quien introdujo en su composición atonal el estilo *Sprechstimme* (“voz hablada”) en la voz solista de soprano, que consiste en una mezcla entre hablar y cantar.

---

<sup>3</sup> Nobelprize.org. Nobel Media AB 2013. “*The Nobel Prize in Physics 1921*”. Web. (18 de abril de 2014) [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/physics/laureates/1921/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1921/index.html)

Durante el siglo XX, el uso intensivo de las máquinas aceleró el ritmo de vida en todo el mundo, sin embargo, el aumento de la riqueza, el gran desarrollo de la industria y del comercio provocaron serios conflictos entre las naciones capitalistas que trataban de alcanzar la hegemonía material mundial<sup>4</sup>.

La llamada “Paz Armada”, fue una época de bonanza, con un gran crecimiento de la economía europea. Sin embargo, llegó al borde de la crisis con el enfrentamiento franco-alemán en Marruecos (en 1905 y 1911) y el conflicto austro-ruso en los Balcanes, donde Austria-Hungría se anexionó Bosnia-Herzegovina. Fue en su capital, Sarajevo, donde saltó el detonante: el heredero del Imperio austrohúngaro, el archiduque Francisco Fernando, fue asesinado junto con su esposa por un joven nacionalista serbio, y en 1914 inicia uno de los conflictos más devastadores de la historia: la Primera Guerra Mundial. Fue una pugna de grandes dimensiones que comenzó en Europa y en el que terminaron implicadas 32 naciones. En la guerra estaban involucrados dos grandes alianzas militares: de un lado los denominados *Aliados*, entre los que estaban principalmente Francia, Rusia y Gran Bretaña; y del otro las *Potencias Centrales*, que incluían a Alemania y Austria-Hungría. Al término de la Gran Guerra (nombre con el que también es conocida la Primera Guerra Mundial) en 1918, habían muerto aproximadamente 10 millones de soldados y otros 21 millones habían resultado heridos.

En medio de la Primera Guerra Mundial se dio otro conflicto bélico: la Revolución Rusa. De hecho, este conflicto había iniciado desde 1905 con el “domingo sangriento” y culminaría hasta octubre de 1917, y fue propiciada, entre otras razones, por la entrada de Rusia a la ya mencionada Primera Guerra Mundial en contra de la voluntad del pueblo, por lo que 2 millones de soldados de todas partes del imperio ruso fueron obligados a ir a la batalla. También influyeron el levantamiento y las huelgas después de que el Gobierno Zarista llevara a Rusia a una guerra contra Japón en 1904, la cual terminó al año siguiente con una humillante derrota. Esta revolución trajo como resultado que el colosal Imperio Ruso, gobernado por un autócrata, se transformara en república federal socialista.

Mientras Alemania era obligada a reparar los estragos producidos en la Primera Guerra Mundial, se iban poco a poco haciendo del poder los protagonistas de la Segunda Guerra. Para 1921, Adolf Hitler era ya líder del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, mejor conocido como Partido Nazi. Por otro, en Italia, la debilidad del gobierno favoreció el auge del fascismo, y el 3 de enero de 1925 Mussolini proclamó la dictadura y clausuró el Parlamento. Y en la URSS, Vladimir Lenin, principal dirigente de la Revolución Rusa y nombrado presidente en 1922, murió a causa de una apoplejía en 1924, por lo que Iósif Stalin ascendió al poder en 1927.

---

<sup>4</sup> APPENDINI y ZAVALA. “*Historia Universal Moderna y Contemporánea*”. Porrúa. México. 1996. p. 456.

En 1929 se funda la Ciudad del Vaticano, constituido por el Tratado de Letrán entre la Santa Sede y el Estado italiano, firmado el 11 de febrero. Dicho acuerdo estableció la personalidad del Vaticano como Ente soberano de derecho público internacional, y su objetivo fue asegurar a la Santa Sede, en su condición de suprema institución de la Iglesia Católica, “la absoluta y visible independencia garantizándole una soberanía indiscutible también en el campo internacional”<sup>5</sup>.

Tras las consecuencias económicas de la Gran Guerra, Estados Unidos financió la reconstrucción europea, con grandes inversiones. Al mismo tiempo, los elevados intereses de la banca estadounidense atrajeron los capitales europeos. La sociedad americana vivió un período de esplendor, sin embargo, en octubre de 1929 estalló la crisis en *Wall Street*. El mundo entró de lleno en la Depresión de los años treinta.

---

<sup>5</sup> VÉRGEZ, Fernando. “*Historia Estado de la Ciudad del Vaticano*”. (17 de abril de 2014)  
<http://www.vaticanstate.va/content/vaticanstate/es/stato-e-governo/storia/la-citta-del-vaticano-oggi.html>

## 1.2 Aspectos biográficos

Carl Nielsen nació el 9 de junio de 1865 en Nørre-Lyndelse, dentro de la región conocida como “el Jardín de Dinamarca”, un pueblo ubicado a 15km al sur de Odense en Fionia. Fue el séptimo de 12 niños nacidos de la relación entre Niels Jørgensen, pintor y músico amateur, y su esposa Maren Kirstine.

Siempre de libre espíritu, Carl Nielsen es uno de los músicos daneses más famosos y uno de los más importantes compositores de los siglos XIX y XX<sup>6</sup>. Aunque Nielsen compuso prácticamente en todos los géneros principales de la época, es más conocido por sus seis sinfonías, que contribuyeron significativamente a la renovación de este género en el siglo XX, sobre todo por la estructura folklórica y la tendencia de usar una sola nota como centro tonal. En Dinamarca fue igualmente reconocido por su gran producción de canciones estróficas populares, ayudando a redefinir la tradición de la canción nacional. Sus actividades como director de orquesta, profesor y escritor lo convirtieron en el músico danés más importante e influyente de su tiempo<sup>7</sup>.

Así es como Carl Nielsen comienza sus memorias de infancia, publicadas en 1927 bajo el título de *Min fynske Barndom* (Mi infancia en Fionia): “El 9 de junio de 1865 fue un día difícil para mi madre, pero también feliz. Mis padres vivían en una pequeña cabaña en medio del campo en Nørre-Lyndelse en Fionia. La comunidad más cercana se llama Sortelung. Mi madre estaba sola en casa con algunos de sus hijos más pequeños, cuando sintió los primeros dolores de parto. Fue muy doloroso, ella salió de la casa, puso sus brazos alrededor de un árbol y se golpeó la cabeza contra el tronco. Por eso creo que ella debió haberse sentido muy feliz y aliviada cuando finalmente hice mi arribo a este mundo”<sup>8</sup>.

Todos sus hermanos llevaban el apellido Nielsen (patronímico de su padre, Niels). Niels Jørgensen trabajaba como peón en granjas vecinas y también como pintor, motivo por el cual era conocido como *Niels Maler* (el Pintor Niels), incluso cuando desempeñaba funciones como músico. Niels viajaba frecuentemente, lejos y durante varios días seguidos, en esos momentos la madre de Carl, Maren Kirstine, se quedaba sola a cargo de la familia. En una ocasión, esta responsabilidad se prolongó por un

---

<sup>6</sup> FANNING, David. “Nielsen, Carl” *Grove Music Online*. Oxford Music Online. (14 de marzo de 2014) [www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19930](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19930)

<sup>7</sup> *Ídem*.

<sup>8</sup> KETTING, Knud. “Funen childhood” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen. (10 de marzo de 2014) <http://carlnielsen.dk/pages/biography/funen-childhood.php>

período más largo, ya que *el Pintor Niels* fue reclutado desde diciembre de 1863 hasta agosto de 1864, como consecuencia de la guerra con Prusia y Austria<sup>9</sup>.

Un día, su madre le dio a Carl el violín de 3/4 que colgaba en la pared, y de manera inmediata aprendió unas cuantas melodías que tocó para su padre cuando éste regresó a casa. Este fue el primer acercamiento de Nielsen con la experiencia de hacer música, y se produjo cuando tenía seis años. Su padre lo escuchaba en silencio, después tomó el violín, lo afinó y se lo devolvió a su hijo (este es el único testimonio de una escena de enseñanza musical entre el padre y su hijo)<sup>10</sup>. Cabe destacar que ambos padres tenían dotes musicales, Niels Jørgensen era un excelente violinista (aunque era mejor trompetista), mientras que a su madre, Maren Kirstine, le agradaba cantar<sup>11</sup>.

Se cree que el pequeño Carl comenzó la escuela el 1 de mayo de 1872. Tuvo la suerte de que un nuevo profesor asistente, Emil Petersen, fuera nombrado al año siguiente. Nielsen se expresó así de Petersen: “Era un hombre de talento, y estoy muy agradecido con él, porque me enseñó después a tocar el violín correctamente, desde la notación”<sup>12</sup>. Nielsen pronto comenzó a tocar en los bailes con su padre. Ahí también comenzó a componer pequeñas canciones, las cuales anotaba como podía.

Al igual que los hijos de otros jornaleros, Nielsen tenía que realizar diversos trabajos siendo remunerado desde temprana edad. Tuvo sólo algunas semanas para descansar antes de que lo mandaran fuera, a la edad de catorce años. Obviamente ninguno de sus padres creía que tenía algún futuro como músico, por lo que fue enviado como ayudante de un comerciante de Ellinge, pueblo que se sitúa a dos kilómetros de distancia de su casa. Sin embargo, el tendero pronto se fue a la quiebra y Carl tuvo que regresar a casa con sus padres.

Nielsen describió el hecho así: “Entonces volví a casa de mis papás, y como mi padre se enteró que había una vacante para un músico en el XVI Batallón en Odense, acordamos que estudiaría la trompeta intensamente y me registraría para la audición que iba a tener lugar en julio o agosto 1879”<sup>13</sup>. Todo resultó bien, y Nielsen tomó posesión de su nuevo cargo el 1 de noviembre de 1879.

---

<sup>9</sup> KETTING, Knud. “*Funen childhood*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen. (10 de marzo de 2014) <http://carlnielsen.dk/pages/biography/funen-childhood.php>

<sup>10</sup> *Ídem*.

<sup>11</sup> MEYER, Torben “*A Biographical Sketch*” en “*Carl Nielsen: Symphonist*”. Taplinger Publishing Company. New York. 1979. p. 226.

<sup>12</sup> KETTING, Knud. “*Funen childhood*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen. (10 de marzo de 2014) <http://carlnielsen.dk/pages/biography/funen-childhood.php>

<sup>13</sup> KETTING, Knud. “*Military musician in Odense*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen. (11 de marzo de 2014) <http://carlnielsen.dk/pages/biography/military-musician-in-odense.php>



Nielsen no había abandonado el violín, pero sólo lo tomaba cuando iba a Nørre-Lyndelse a tocar en las fiestas con su padre. En 1881, al regresar a Odense, comenzó a estudiar el violín de manera más sistemática, tomando lecciones con Carl Larsen, sacristán de la Catedral de Odense<sup>14</sup>.

Una persona importante para Nielsen fue Klaus Berntsen, director de la escuela secundaria y político. Entre otras cosas, ayudó al joven Nielsen para llegar a Copenhague presentándolo con Niels Wilhem Gade, célebre compositor y director del Conservatorio de Música de Copenhague (más tarde la Real Academia Danesa de Música). Carl Nielsen viajó a Copenhague en mayo 1883, con su violín y una nueva copia de su Cuarteto de Cuerda en Re menor, con la esperanza de hacer también una visita al reconocido violinista Valdemar Tofte, que daba clases en el Conservatorio.

Fue bien recibido tanto por Gade como por Tofte, así es que de regreso a Odense se aseguró de poder ser liberado lo más rápido posible de la banda militar. En diciembre se fue a Copenhague de nuevo y realizó el examen de ingreso al Conservatorio de Música. El examen fue satisfactorio, y fue admitido con beca<sup>15</sup>.

Carl Nielsen comenzó sus estudios en el Conservatorio de Música de Copenhague a principios de 1884, a los 18 años de edad. Nielsen no era un estudiante destacado y componía obras relativamente pequeñas. En la composición, era Gade quien estaba a cargo, su estilo musical conservador dejó su marca en la enseñanza. Bajo la tutela de Tofte, Nielsen hizo grandes progresos como violinista. Recibió bases sólidas de teoría estudiando con Johan Peter Emilius Hartmann (integrante del jurado en su examen de ingreso, junto con Gade y Tofte), quien a pesar de tener sesenta años de edad era de los más abiertos a nuevas tendencias. Con el compositor y teórico Orla Albert Vilhelm Rosenhoff estudió contrapunto, y es probablemente el maestro que influyó más en su desarrollo. Dada la avanzada edad de Hartmann, Nielsen no tuvo contacto profundo con él, por lo que Rosenhoff fue el único maestro que le ayudó tener acercamiento con las nuevas corrientes musicales, como la impuesta por la música de Wagner<sup>16</sup>.

A finales de 1886 Carl Nielsen, entonces ya con 21 años, se había graduado del Conservatorio con buenas, pero no sobresalientes, calificaciones. Ahora tenía que forjar su propio camino en el amplio mundo musical, sin embargo, la idea de ganarse la vida exclusivamente como compositor no era realista.

---

<sup>14</sup> No se conoce con certeza la cantidad de obras que compuso durante su estancia en la banda militar de Odense, se sabe por *Min fynske Barndom* que escribió algunos tríos y cuartetos para metales, aunque todas esas obras se han perdido, y sólo sobreviven alrededor de diez piezas de música de cámara (KETTING, Knud).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> KETTING, Knud. "Study years" *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen. (11 de marzo de 2014) <http://carlnielsen.dk/pages/biography/study-years.php>

Después de graduarse, Nielsen se fue a vivir al edificio No.18 de la calle *Slagelsegade* con una pareja de jubilados, Jens Georg Nielsen<sup>17</sup> y su esposa Marie. Ellos eran de Odense y se hicieron cargo de él como padres adoptivos. En general, su situación económica seguía siendo mala, pero el reconocimiento no tardaría en llegar.

Cuando estudiaba en el conservatorio era invitado con frecuencia como músico reemplazante, y en 1888 se convirtió en miembro la *Tivolis Symfoniorkester* (Orquesta Sinfónica de Tivoli), al mismo tiempo que daba clases particulares. Asimismo, continuaba con su formación tomando clases privadas con Rosenhoff, quien le daba consejos sobre sus nuevas composiciones. Fue a Rosenhoff a quien Nielsen dedicó su Suite para Cuerdas, Op. 1, y la cantata *Hymnus Amoris*, Op. 12.

La idea principal de Carl Nielsen al estudiar en el Conservatorio fue ser violinista, pero hacia el final de su formación debió darse cuenta que la composición era su verdadero interés. Su debut oficial como compositor tuvo lugar en la *Tivolis Koncertsal* (Sala de Conciertos Tivoli) el 17 de septiembre de 1887, donde formando parte de la orquesta, se estrenó su *Andante tranquillo e Scherzo* para Orquesta de Cuerdas.

El 8 de septiembre de 1888, la *Tivolis Symfoniorkester* estrenó la Suite para Cuerdas, Op. 1, de Carl Nielsen. Balduin Dahl, director de la orquesta, “casi arrastró” a Nielsen de la sección de violines para que recibiera la ovación del público. El éxito fue tan grande que el segundo movimiento, un vals seductor, tuvo que ser repetido<sup>18</sup>. El 16 de octubre del mismo año, Carl Nielsen dirigió personalmente esta misma obra en el primer concierto de la temporada en la Sociedad de Música de Odense, lo que significó su debut como director de orquesta.

En agosto de 1889, tres años después de su graduación, ganó el concurso que se llevó a cabo para cubrir vacantes en *Det Kongelige Kapel* (la Orquesta de la Capilla Real). El hecho de haber obtenido el puesto de los violines segundos le originó una gran frustración<sup>19</sup>, pero por otro lado no era posible para él ganarse la vida sólo componiendo. Tres oboístas sobresalientes se encontraban entre sus colegas de la Capilla Real, Christian Ludvig Adolph Schiemann, Peter Brøndum y Olivo Krause, los últimos dos se convirtieron en grandes amigos de Nielsen, en ellos se inspiró para escribir sus Dos Piezas de Fantasía para Oboe y Piano, Op. 2.

---

<sup>17</sup> Jens Georg y Marie Nielsen. Estos personajes no tenían relación de parentesco con Carl Nielsen, hay que recordar que el apellido de Carl surgió del patronímico del nombre de su padre: Niels Jørgensen.

<sup>18</sup> KETTING, Knud. “*Young and promising*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen. (13 de marzo de 2014) <http://carlnielsen.dk/pages/biography/young-and-promising.php>

<sup>19</sup> Orquesta de la Capilla Real. Es importante recalcar, que era una costumbre colocar a los violinistas recién ingresados en el grupo de violines segundos.

Desde 1890, año en que entró a la Orquesta de la Capilla Real, la reputación de Nielsen iba en aumento, por lo que sus servicios como compositor adquirieron más demanda, sobre todo la música para teatro y cantatas, de esa manera también creció la popularidad de sus obras programáticas y sinfónicas. Al mismo tiempo su renombre como director de orquesta se acrecentaba y, después de algunas apariciones esporádicas hacia 1890, en 1905 fue invitado regularmente para asistir a los dos directores principales de la Orquesta de la Capilla Real, Johan Svendsen y Frederik Rung, y para 1908 sucedió a Svendsen como segundo *kapelmester* (Director de orquesta).

Antes de que todo el reconocimiento llegase la vida de Nielsen no era fácil, y aunque estaba totalmente capacitado como músico, deseaba viajar y conocer la vida cultural en las grandes ciudades de Europa; además sabía que como compositor eso era necesario para adquirir más conocimientos y ampliar sus horizontes. Al no tener una buena situación económica, recurrió a las pocas becas culturales que había. Una de las oportunidades disponibles fue la Beca Ancker (*Det Ancker'ske Legat*), fundada con el dinero legado por el acaudalado Carl Andreas Ancker, que Nielsen obtuvo y que le permitió conseguir su deseo.

Dejando la Orquesta de la Capilla Real para toda la temporada 1890/91, y con la financiación de la Beca Ancker, Carl Nielsen partió hacia Alemania. Antes, pasó un día con Gade, de quién tomó recomendaciones, sería desgraciadamente el último encuentro con su maestro. En Dresde presencié las cuatro óperas que forman la tetralogía *Der Ring des Nibelungen* (El Anillo del Nibelungo) de Richard Wagner, tan fuerte fue la impresión que expresó: “El músico que no crea en la grandeza de Wagner es muy pequeño”<sup>20</sup>. Después de un viaje a Leipzig, Nielsen partió el 18 de octubre hacia Berlín, donde continuó asistiendo a conciertos y óperas con diligencia. Conoció a varios músicos, entre ellos, compositores como Jean Sibelius y Christian Sinding, y el famoso violinista alemán Joseph Joachim, quien accedió a escuchar su nueva composición: el Cuarteto de Cuerdas en Fa menor, Op. 5.

El 22 de diciembre Carl Nielsen recibió la noticia de que Gade había muerto el día anterior. En su diario expresó su dolor: “¡La oscuridad y el vacío! ¡Terrible!. Estoy muy triste, y tampoco puedo comer ni dormir”<sup>21</sup>.

En los meses siguientes Nielsen dividió su tiempo entre Berlín, Leipzig y Dresde, donde asistía a los conciertos y las óperas que más le atraían, y a finales de enero se trasladó a Francia. El jueves 26 de febrero de 1891 Carl Nielsen llegó a París. Allí tuvo la oportunidad componer sus Cinco Piezas para Piano, Op. 3, para la Asociación Escandinava, donde fue un éxito.

---

<sup>20</sup> KETTING, Knud. “*Young and promising*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen. (13 de marzo de 2014) <http://carlnielsen.dk/pages/biography/young-and-promising.php>

<sup>21</sup> *Ídem*.

Formando parte de la vida social escandinava local, conoció y se enamoró de la escultora danesa Anne Marie Brodersen, quien se encontraba de viaje también por una beca, siendo igualmente correspondido. El 2 de marzo escribió en su diario: “Anoche hubo una fiesta en casa de los Bendix, donde me la pasé bien. La Srta. Brodersen es realmente muy bonita. Llegué a casa a las 2 a.m.”<sup>22</sup>. A partir de ese día todo fue cambiando para el compositor: “No puedo recordar lo que hice hoy, excepto que por la noche me encontré con ella, por quien todo este tiempo he tenido una serie de sentimientos, queremos pasar toda la vida juntos y ser felices, nada puede hacerme dudar de ello” (16 de marzo)<sup>23</sup>. “No he escrito en mi diario en los últimos quince días, es como si estuviese embriagado de felicidad. He visto mucho al lado de Marie y me siento definitivamente más vivo con su compañía” (30 de marzo)<sup>24</sup>.

Los dos jóvenes eran demasiado impacientes como para esperar que los documentos necesarios llegaran de Dinamarca, y el 10 de abril celebraron su boda sin documentación alguna, junto a sus amigos daneses, en un restaurante donde Carl Nielsen y Anne Marie Brodersen habían decorado las mesas ellos mismos<sup>25</sup>.

Anne Marie y Carl partieron a Italia, y el 10 de mayo 1891 se casaron legalmente en Florencia. La mayor parte del tiempo de su estadía en Italia fue dedicado al estudio de las artes visuales, algo que a Nielsen no le incomodó, por el contrario, una de las pinturas lo inspiró a componer la cantata *Hymnus Amoris*.

El 9 de diciembre 1891 nació Irmelin Rose, la primera descendiente de la relación entre Carl Nielsen y su esposa Anne Marie. El 4 de marzo 1893 nació su segunda hija, bautizada bajo el nombre de Anne Marie Frederikke. El niño que tanto esperaban nació el 5 de septiembre 1895, y fue llamado Hans Børge.

En otoño de 1894 Nielsen se despidió nuevamente de su trabajo como violinista de la Orquesta de la Capilla Real. Esta vez su motivo para salir al extranjero era diferente: promover su propia música. Anne Marie se quedó en casa al principio, pero se reunió con él un mes y medio más tarde. El maestro conoció entre otros a Ferruccio Busoni, Richard Strauss (de quien expresó: “es una persona muy antipática, un arribista que ya está tratando de jugar el gran hombre”)<sup>26</sup>, y Johannes Brahms. Brahms se comprometió a estudiar más a fondo tanto la Sinfonía en Sol menor como el Cuarteto de Cuerdas en Fa menor, y unos años más tarde el maestro de Hamburgo le envió saludos a través de un conocido en

---

<sup>22</sup> KETTING, Knud. “*Love and marriage*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen. (14 de marzo de 2014) <http://carlnielsen.dk/pages/biography/love-and-marriage.php>

<sup>23</sup> *Ídem.*

<sup>24</sup> *Ídem.*

<sup>25</sup> *Ídem.*

<sup>26</sup> KETTING, Knud. “*Symphonist and opera composer*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen. (14 de marzo de 2014) <http://carlnielsen.dk/pages/biography/symphonist-and-opera-composer.php>

común, junto con palabras elogiosas acerca de aquella sinfonía. El viaje de Carl Nielsen tuvo un resultado positivo, el 18 de marzo de 1896 dirigió él mismo su Primera Sinfonía<sup>27</sup> en Dresde con gran éxito<sup>28</sup>.

Nielsen y su esposa viajaron a Grecia juntos otra vez en 1904, con el apoyo de la Beca Ancker. Allí, Nielsen tuvo la oportunidad de desarrollar sus conocimientos en lo que desde hace tiempo atrás estaba interesado: la cultura de la Grecia Antigua. El resultado de ese viaje, en el ámbito artístico, fue la creación de la obertura *Helios*, Op. 17. En esta obra, Nielsen plasma la aurora y el crepúsculo sobre el mar Egeo.

Cabe mencionar que Anne Marie era una artista con gran talento y exitosa, decidida a forjar su propia carrera; además, su reputación nacional estaba en aumento, por lo que pasaba largos periodos trabajando fuera de casa, dejando a Nielsen a cargo de sus tres pequeños hijos al mismo tiempo en que él debía componer para la Orquesta de la Ópera. Esta situación, entre otros motivos más, le provocó a Nielsen tal disgusto y frustración que pidió el divorcio en marzo de 1905<sup>29</sup>, siendo la primera de las constantes separaciones y reconciliaciones que se produjeron.

Desde sus primeros días como compositor en 1908, Nielsen admitía ser “la manzana de la discordia... Porque quería protestar contra los típicos daneses débiles y suaves. Quería los ritmos más fuertes y la armonía más avanzada”<sup>30</sup>. Debido a su genio creativo y personalidad, atrajo seguidores leales y vociferantes en círculos no sólo musicales, sino también intelectuales; no obstante también hubo quienes no estaban tan a favor de Nielsen, aunque fueron más como resultado de las críticas de la prensa. Un aumento enorme para su reputación se dio entre 1906 y 1907, con su ópera cómica *Maskarade*. Y fue a su vez, cuando sus ensayos más influyentes comenzaron a publicarse, uno sobre Mozart (1906) y otro llamado “*Words, Music and Programme Music*” (Palabras, Música y Música de Programa) (1909).

Las contradicciones de los críticos se dieron desde que Nielsen comenzó sus actividades como director. Sus interpretaciones eran elogiadas por la energía y espíritu que le imponía a cada una de ellas, pero también era cuestionado por la “ausencia de cuidado”, pues no era tan excepcional en el ámbito técnico<sup>31</sup>. No obstante, se encontraba en la cumbre de sus capacidades físicas e intelectuales en esos años, y como resultado de su talento creativo y autoconfianza compone, en 1911, su Tercera Sinfonía

---

<sup>27</sup> En algunos de los borradores, a partir de 1892, la Primera Sinfonía de Carl Nielsen (Op. 7 en Sol menor) se llamaba Sinfonía en Do (KETTING, Kund).

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> FANNING, David. *Op. cit.*

<sup>30</sup> *Ídem*.

<sup>31</sup> *Ídem*.

*Expansiva*, Op. 27 y el Concierto para Violín, Op. 33, convenciendo de esta manera a los críticos antes discrepantes.

Cuando Rung murió en enero de 1914, a Nielsen no le fue ofrecido el puesto de primer *Kapelmester*, por lo cual se sintió ofendido y propició su renuncia, y para finales de junio dejó de trabajar en la Capilla Real, proyectándose en su carrera como músico independiente por primera vez en 25 años.

Nielsen y su familia se mudaron varias veces en Copenhague antes de establecerse de manera definitiva en 1915. Pero antes de que pudieran disfrutar de esa estabilidad, una nueva crisis se interpone.

En la segunda mitad de 1914, los daños de sus constantes separaciones y sus demandantes profesiones llegaron a un punto crítico. Anne Marie oyó hablar de un niño que Nielsen había procreado con una de sus estudiantes (para ese tiempo, él ya había tenido más de una aventura extramarital y había procreado al menos a un hijo ilegítimo más, del que ella nunca pudo haber sabido). Cuando la verdad de su más reciente falla salió a la luz, involucrando a una institutriz de niños, precipitó la ruptura del matrimonio, que solo pudo ser sanada ocho años después. Durante la mayor parte de ese tiempo la pareja vivía separada<sup>32</sup>. Este hecho aceleró el encuentro de Nielsen con una crisis creativa, la cual le impuso una profunda auto-revaloración. Era una influencia muy fuerte, añadiendo el inicio de la Primera Guerra Mundial (en la que Dinamarca se declaró neutral) y el desarrollo de su vida profesional. Estos tres factores tuvieron un impacto sobre la Cuarta Sinfonía *Det uudslukkelige* (La Inextinguible), Op. 29, y Quinta Sinfonía, Op. 50<sup>33</sup>, posiblemente sus más grandes obras.

Pese a todo, el rol positivo de Anne Marie, en la mejora de la actitud de Nielsen en su vida, no puede ser subestimado. Ella le ayudó a definir sus inquietudes estéticas principales con el movimiento, la claridad, el valor, y la fuerza de la naturaleza humana, y fue precisamente la fuerza multifacética la que le ayudó a hacer frente a esta difícil situación.

Aislado de la familia y de los lazos profesionales que le habían dado estabilidad antes, Nielsen diversificó sus actividades. En marzo 1915 sucedió a Franz Neruda como dirigente del *Musikforening* (Sociedad de Música de Copenhague), donde fue contratado para dirigir tres o cuatro programas de concierto por temporada, de 1915 a 1927. Además de esto, tenía intervenciones principalmente en Suecia, como director huésped de la *Stenhammar* y de la *Göteborg Orchestral Society*, en octubre de 1918. Más tarde, cuando su salud se deterioró, entregaba ocasionalmente la batuta a su yerno Emil Telmányi, esposo de su hija Anne Marie.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Quinta Sinfonía, Op. 50. La única de las seis sinfonías de Nielsen que no tiene nombre.

También en 1915 sucedió a Otto Malling en el Consejo Directivo del Conservatorio de Copenhague, enseñando teoría y composición. En general, siguió los principios que había recibido de Rosenhoff (implicando ejercicios en estricto contrapunto de Fux y Bellermann) y en composición siguiendo los modelos clásicos. Apoyaba el estudio del contrapunto “no para llegar a ser aprendido y complicado, sino por el contrario para obtener una fuerza más grande al mismo tiempo que la sencillez”<sup>34</sup>.

En 1925, cuando Nielsen estaba en la cima de su fama, su cumpleaños número 60 fue motivo de celebración nacional. En ese momento dijo a un periodista que nunca había sido capaz de tener una vida segura para sí mismo como un compositor. Este comentario, aparentemente anormal, causó una consternación generalizada, y condujo a una ruptura con sus editores, quienes habían estado bajo graves presiones económicas desde la guerra. No obstante, a largo plazo, esto pudo haber contribuido para mejorar las condiciones de las generaciones posteriores de compositores daneses.

Al siguiente año, Nielsen tuvo un ataque serio de angina de pecho, una situación que había forzado la disminución de sus actividades desde principios de 1922. Aunque en cuestiones religiosas, Nielsen nunca fue un fiel creyente (no creía en la vida después de la muerte, y fue criticado por atreverse a escribir cantos religiosos sin ser un devoto regular de la iglesia) tenía un respeto profundo por los textos religiosos, y recurrió a ellos a menudo en épocas de crisis. Este impulso estaba relacionado con su compromiso estético, hacia la pureza y la sencillez, y los dos argumentos produjeron frutos en sus obras tardías como los Tres Motetes, Op. 55 y 29 Preludios para Órgano, Op. 51, culminando con el grandioso *Commotio* para Órgano, Op. 58, tomando como modelo la tocata barroca. Finalmente, la afección cardíaca que padecía Nielsen acabó con su vida el 3 octubre 1931. Su funeral fue motivo de luto nacional.

Desde su muerte, la música y la influencia de Nielsen se han vuelto a evaluar por muchos artistas, críticos y estudiosos. Algunos están de acuerdo con Vagn Holmboe<sup>35</sup>, quien afirmó que la nueva música danesa, como la de Nielsen, es parte de la tradición europea, mientras que otros dan la razón a Nils Schiørring<sup>36</sup>, quien fue un defensor de la música de Nielsen considerándola como rejuvenecedora de la música danesa. Sin embargo, otros más creen que sólo seguía el estilo de composición danés<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> FANNING, David. *Op. cit.*

<sup>35</sup> Vagn Holmboe (1909-1996). Compositor danés, fue también profesor del Conservatorio de Copenhague. Considerado el sinfonista danés más importante después de Carl Nielsen

<sup>36</sup> Nils Schiørring (1910-2001). Musicólogo danés, profesor en la Universidad de Copenhague. Se especializó en la música danesa.

<sup>37</sup> MILLER, Mina. “Introduction” en *The Nielsen Companion*. Amadeus Press. Ed. Mina Miller. Portland. 1994. p. 20.

Aunque las obras de Nielsen son mucho más populares hoy en día, su música se interpretaba frecuentemente por toda Europa Central, e incluso en Estados Unidos, durante su vida. Sin embargo, sus obras no recibieron tanto éxito fuera de Escandinavia después de su muerte, a diferencia de la música de su contemporáneo, el compositor finlandés Jean Sibelius, que nació el mismo año que Nielsen<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> SIMPSON, Robert. “*Carl Nielsen: Symphonist*”. Taplinger Publishing Company. New York. 1979. p. 11.



### ***1.3 Análisis estructural***

“El clarinete es un instrumento extrañamente interesante, tiene un registro más extenso que la mayoría. Un clarinete puede sonar tan histérico como, mis disculpas, una mujer, y tan paradisiaco como el viento del oeste sobre las praderas del Señor”<sup>39</sup>.

El Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57, fue compuesto de abril a agosto de 1928, durante la etapa de madurez de Carl Nielsen, su primera obra destinando al clarinete como protagonista fue una de las piezas creadas durante su periodo como compositor en el Conservatorio de Música de Copenhague, titulada Fantasía para Clarinete y Piano. El carácter expresivo de este instrumento se dio en el Quinteto *Serenata in Vano* para clarinete, fagot, corno francés, violoncello y contrabajo, compuesto en 1914, donde cada uno de los instrumentos de viento habla con un lenguaje propio en un proceso musicalmente gracioso, con las dos cuerdas sirviendo como acompañamiento; y en 1922, en su último opus para conjunto de cámara, el Quinteto de Vientos, Op. 43, trató de expresar el carácter de los diferentes instrumentos.

El Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57, muestra el alma y el potencial expresivo del clarinete, con una orquesta pequeña y un tambor tocando con y contra el clarinete.

### **Armonía**

El dominio más grande y más trascendental de Nielsen es el de tonalidad<sup>40</sup>. Él veía la tonalidad como un vehículo de movimiento en la música, estaba convencido que pasar de una tonalidad a otra era la esencia de la vida musical. El compositor se expresaba de esta manera: “Si mi música tiene algún valor, entonces está en una cosa, que tiene una cierta energía, un cierto movimiento, y si eso se rompe, ya no es bueno”<sup>41</sup>.

El estilo armónico de Nielsen incluye modulaciones frecuentes, muchas de las cuales son a tonalidades distantes. El uso de modulaciones abruptas pudo haber facilitado a Nielsen, con la idea de

---

<sup>39</sup> FELLOW, John (Ed.). “*Carl Nielsen til sin samtid*”. Gyldendal. Copenhagen. 1999. p. 513.

<sup>40</sup> SIMPSON, Robert. “*Carl Nielsen: Symphonist 1865-1931*”. J. H. Dent & Sons Ltd. London. 1952. p. 4.

<sup>41</sup> *Ídem*. p. 186.

crear una oposición a los centros tonales, desarrollar un sentido de conflicto emanado de la armonía en sus composiciones. En sus últimas obras, Nielsen definía una meta en forma de un centro tonal principal, y después construía su sinfonía alrededor de dicho proceso para así alcanzar ese objetivo. Él hace uso de lo que Simpson llamó “tonalidades contradictorias”<sup>42</sup>.

## **Melodía**

La música tradicional danesa tiene un gusto muy particular: es sencilla, usando a menudo métricas irregulares; sus melodías son esencialmente de estilo teutón pero menos pesadas, aunque con cierta brusquedad, sin embargo, pueden ser también suaves y calmadas. Una cualidad que no es muy común en esta música es el sentimentalismo, y por su libertad tiene más en común con la música nórdica que con la música folklórica sueca o alemana<sup>43</sup>.

La música que se describe arriba es aquella con la que Carl Nielsen creció y fue influenciado por primera vez. Las canciones que su madre le cantaba, las fiestas en las que tocaba con su padre y la banda militar de la que fue miembro, fomentaron un pasado en la música popular danesa, que Nielsen siempre consideró como el sustento básico de su obra.

Una característica de la música tradicional danesa que influyó en gran medida a Nielsen, fue el estilo modal. El modo mixolidio<sup>44</sup> se utiliza con mucha frecuencia en la música popular, y uno puede ver esa influencia en Nielsen, en el uso del séptimo grado descendido presente en las melodías durante sus diversos períodos de composición. La capacidad de Nielsen para cambiar el carácter bruscamente se debe en gran medida a la mutabilidad de sus melodías.

## **Ritmo**

El estilo rítmico de Nielsen es también un elemento de su música que no puede ser separado tan fácilmente de sus otras características estilísticas. Él utiliza el ritmo para comunicar sus ideas musicales a los intérpretes y a los oyentes, de tal manera que contribuyan al progreso de su música. Con solamente algunas excepciones, la música de Nielsen está siempre en movimiento.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*. p. 59.

<sup>43</sup> *Ibidem*. p. 2.

<sup>44</sup> Modo mixolidio. Modo griego derivado de la escala mayor con el séptimo grado descendido.

El Concierto para clarinete llama la atención por su contenido rítmico, sobre todo por el uso del tambor. Hay muchos pasajes en los que el clarinete y el tambor están rítmicamente contradiciéndose entre sí. Del mismo modo, en numerosas ocasiones las secciones líricas son interrumpidas por los ritmos disruptivos del tambor.

## Forma

Cuando se habla de la música de Carl Nielsen, es importante entender que la forma de su música se define completamente por la estructura armónica. El Concierto para Clarinete y Orquesta está elaborado en un movimiento continuo, que puede dividirse en cuatro secciones principales.

El primer movimiento, Allegretto un poco, abarca los primeros 217 compases del concierto. El Poco adagio del compás 218 es el comienzo del segundo movimiento, el tercer movimiento inicia con el Allegretto non troppo del compás 314, y el Allegro Vivace del compás 547 marca el inicio del último movimiento.

En gran parte de su obra, Nielsen hace uso de la forma Allegro sonata, pero posteriormente decide fusionar el desarrollo y la re-exposición en uno solo. Él creía que la re-exposición nunca debía retrasar la fluidez de la idea principal<sup>45</sup>.

Nielsen creía también que la forma era la expresión del contenido. El sentido y las ideas las expresaba en la parte central de su música, alrededor de la estructura tonal y el conflicto en la obra. Es a través de esta vía que el intérprete debe comprender la forma en las obras de Nielsen<sup>46</sup>.

## Contrapunto

Fue con la banda de su padre que Nielsen aprendió a romper intencionalmente el ritmo, y a tocar variaciones libres y contracantos de las melodías. Después, Nielsen comenzó a tomar clases de piano introduciéndose a la música de Bach. Al principio, aquella música era confusa porque no se parecía a la

---

<sup>45</sup> *Ibidem*. p. 14.

<sup>46</sup> RIFE, Jerry Edwin. “*Carl Nielsen's Clarinet Concerto, Opus 57: a performer's examination of stylistic and idiomatic characteristics*”. Kansas State University. Manhattan, Kansas. 1972.

música con la que él estaba acostumbrado. El estudiar e interpretar el *Clave Bien Temperado* de Bach, le proporcionó un conocimiento básico de las técnicas contrapuntísticas<sup>47</sup>.

En el Concierto para Clarinete se hace uso de la imitación, en la que la orquesta suele anunciar un tema que el clarinete reafirmará más adelante. El primer tema de la obra es un buen ejemplo de esta técnica.

Waterhouse consideró al Concierto para Clarinete como “una sorprendente prueba de que [Nielsen] había encontrado un nuevo equilibrio espiritual en el nivel más profundo”<sup>48</sup>. El hecho de que toda la estructura orquestal está implicada en la turbulencia disonante, y no sólo el clarinete y el tambor, muestra que Nielsen pudo haber alcanzado una madurez estilística en esta obra. Las breves secciones líricas serían consideradas sólo como momentos de reposo, que darán paso a las penetrantes secciones disonantes que se presentarán enseguida.

## **Análisis**

El primer tema del concierto es una reminiscencia de las canciones populares, y se encarga de establecer el tono para toda la obra. Es justo el tipo de tema que Leonard Ratner analizó en la música de los compositores clásicos en su libro *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Sostiene que los compositores de principios del siglo XVIII “desarrollaron un tesoro de figuras características [temas], formando un abundante legado para compositores clásicos”<sup>49</sup>.

El primer tema del concierto de Nielsen es realmente una reminiscencia de la música popular de Dinamarca.

El clarinetista Eric Nelson dice esto sobre el tema: “El motivo más importante de la obra se enuncia al principio. Es fuerte melódicamente como lo es una quinta justa, pero la mayor parte de esa energía se deriva de su ritmo pesado. El peso está en el ritmo, muy tosco, pasos masculinos de una danza campesina. Una evasión flagrante de cualquier tipo de fraseo distingue el motivo. Hay lodo en las botas: largo - corto - largo, pisar - puntear - pisar. El motivo que constituye el tema se repite incesantemente

---

<sup>47</sup> *Ibidem*. p. 21

<sup>48</sup> WATERHOUSE, John. “Nielsen Reconsidered, 3,”. *Musical Times*, 106. (August, 1965). p. 194.

<sup>49</sup> RATNER, Leonard. “*Classic Music: Expression, Form, and Style*”. Macmillan. New York. 1985. p. 9.

en muchas formas melódicas, pero el ritmo es tan singular que sobresale en cada pasaje (muy simple), disponiendo de timbres toscos”<sup>50</sup>.

Como el concierto fue escrito para Oxenvad, virtuoso clarinetista de carácter temperamental, es relacionado consecuentemente con su personalidad. Sobre esto David Davenport dijo: “El concierto retrata el carácter franco, brusco y poco sentimental del artista para el que fue escrito”<sup>51</sup>. Hay una relación evidente de este tema con Oxenvad, pero igual de importante es su relación con el propio Nielsen, ya que los dos compartían personalidades y orígenes. Ambos fueron criados en el campo por padres jornaleros que eran músicos también, por lo que fueron adentrados al ambiente de la música tradicional danesa. Cuando sus profesiones los obligaron a mudarse a Copenhague, ambos extrañaban igualmente los placeres de la vida de campo<sup>52</sup>.

Nielsen sometió el “motivo folklórico” a un proceso de transformación temática, en el que éste adquiere nuevas y diversas formas, y aparece transformado radicalmente en los momentos clave de la obra. El tema cambia constantemente de carácter a lo largo de la pieza, pero este elemento de transformación temática, es también quizá el recurso unificador más fuerte de la música. Este motivo está presente de una forma u otra en cada uno de los movimientos y proporciona la cohesión de la música. En el *Tradition and Growth in the Concertos of Carl Nielsen* Ben Arnold declaró: “El uso más importante de los materiales cíclicos se produce en el Concierto para Clarinete, la más seria e intensa de estas obras [los conciertos]. El tema de apertura, que se encuentra incesantemente al principio, aparece en el resto de la obra, y sufre varias transformaciones *Lisztianas*.... Nielsen también transformó este motivo en algunos otros fragmentos reconocibles, particularmente un patrón aislado de dos notas que comienza el tercer movimiento”<sup>53</sup>.

Clarinet Solo in A

Allegretto un poco (♩ = 72)

17 mp

69 fz

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo I: c. 17-18. c. 69-73.

<sup>50</sup> NELSON, Eric. “The Danish Performance Tradition” en “Carl Nielsen’s Concerto for Clarinet og Orkester, Op. 57 (1928)”. Clarinet 14, no. 2. 1987. p. 32.

<sup>51</sup> DAVENPORT, David. “Carl Nielsen’s Use of the Snare Drum (Part I)”. Journal of the Percussive Arts Society 32. Indianapolis. 1993. p. 56.

<sup>52</sup> MONROE, Douglas. “Conflict and meaning in Carl Nielsen’s Concerto for Clarinet and Orchestra, Op. 57 (1928)”. The Ohio State University. Athens, Ohio. 2008.

<sup>53</sup> ARNOLD, Ben “Tradition and Growth in the Concertos of Nielsen” en “The Nielsen Companion”, MILLER, Mina. Amadeus Press. Ed. Mina Miller. Portland. 1994. p. 374.

**Cadenza**

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo II: Cadenza I. c. 133.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo III: c. 173-174. c. 235-237.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo IV: c. 274-277. c. 674-677.<sup>54</sup>

El recurso que Liszt utilizaba para combinar las secciones divergentes de sus formas, era lo que Alfred Heuss llama la técnica de “transformación motívica”: la práctica de derivar temas y motivos opuestos y aparentemente sin relación, de las estructuras elementales comunes de tono y el ritmo. Los pasajes que parecen más separados y distintos, en virtud de sus *tempi* y estados de ánimo contrastantes eran estrechamente los más relacionados internamente<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> CARL NIELSEN (1865-1931). *Koncert For Klarinet Og Orkester*. Carl Nielsen Udgaven. The Royal Library, Copenhagen. 2003.

<sup>55</sup> DAHLHAUS, Carl. “*Nineteenth Century Music*”. University of California Press. Berkeley. 1989. p. 240.

## Allegretto un poco

El primer compás del concierto inicia directamente con este tema popular, sin introducción alguna. La primera frase es de ocho compases, pero el “motivo folklórico” (largo-corto-largo), la esencia del primer y segundo compás, es el material que Nielsen utiliza en su transformación.

Allegretto un poco (♩ = 72)

Violoncello  
Contrabbasso

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.1: c. 1-8.<sup>56</sup>

Diecisiete compases después del inicio, el clarinete hace su aparición exponiendo este tema popular, con los violines y fagotes elaborando un contrapunto.

Fg. 1 2  
Cl. solo (A)  
VI. 1  
VI. 2  
Va.  
Vc.  
Cb.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.2: c. 17-22.

<sup>56</sup> CARL NIELSEN (1865-1931). *Koncert For Klarinet Og Orkester*. Carl Nielsen Udgaven. The Royal Library, Copenhagen. 2002.

En el compás 27 se presenta el primer cambio drástico en el carácter del tema, desfasándolo medio tiempo más tarde.

Nielsen/*Koncert for Klarinet*. Ejemplo 1.3: c. 27-30.

Esto sirve para alterar su estabilidad, pues ya no es un “ritmo cuadrado y pesado”, además pierde, hasta cierto punto, la esencia de danza folklórica. Al haber alterado su estabilidad, esta presentación del tema sugiere al oyente que no todo está bien. También es un hecho significativo que este pasaje se produzca unos cuarenta y cinco segundos en una pieza que dura veintiocho minutos, pues desde este punto hasta el final de la obra no habrá alivio<sup>57</sup>.

El motivo rítmico-melódico con el que el clarinete finaliza su primera aparición es retomado de manera progresiva por los primeros violines, después los segundos violines seguido de las violas, al mismo tiempo que los violocellos y los contrabajos continúan repitiendo incesantemente el “motivo folklórico”, desplazado medio pulso después.

El pasaje que va del compás 57 al 61 da estabilidad rítmica de nuevo al tema, al situar el “motivo folklórico” otra vez en los tiempos fuertes. Al igual que en el ejemplo del compás 27, este pasaje también es canónico, con las entradas separadas por un tiempo.

<sup>57</sup> MONROE, Douglas. *Op. cit.*, p. 28.



Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.4: c. 57-61.

En el compás 58, el clarinete toca un Fa# sobreagudo, es un “grito”, un pasaje con carácter agresivo en forma de escala descendente, que ascenderá de nuevo. El trino del compás 60 se adhiere a este carácter frenético en la búsqueda infructuosa de un punto cadencial.

La primera entrada del tambor se produce en el compás 63, creando un contrapunto rítmico contra la ágil línea melódica del clarinete solo.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.5: c. 63-68.

La intervención de este instrumento de percusión es muy rítmica, enfatizando tanto los tiempos fuertes como débiles, como si fuese una cadencia militar. Aparece también material contrastante, que podríamos incluso llamarlo “argumentativo”, como en el compás 65 por ejemplo, cuando cada voz interrumpe a la otra. Es muy significativo que Nielsen haya elegido una postura agresiva para la primera aparición del tambor, ya que introduce la relación hostil entre los dos personajes.

El “motivo folklórico” reaparece de nuevo, del compás 69 al 76, pero esta vez lo hace con otra personalidad, pues ahora no es tan agresivo a pesar de estar en *forte*. El tema se vuelve cada vez más estable, y sirve como transición de aquel monumental ímpetu del clarinete y el tambor, en el compás 63, a la calma del segundo tema del primer movimiento. El “motivo folklórico” se toca ocho veces, en una secuencia cuyo patrón descendente se rompe sólo una vez. La repetición y el descenso gradual proporcionan al oyente un cierto estado relajación después de la intensidad que prevaleció en la sección anterior.

Nielsen/Konzert for Klarinet. Ejemplo 1.6: c. 69-74.

El segundo tema, con nuevo material, es melancólico; una línea lírica que se desarrolla en una tercera menor: Sol, La, Sib, (Sib, Do y Reb para el clarinete). La relación del intervalo de semitono entre el Sib y La del compás 79 al 82 ocupa un lugar predominante para producir esa melancolía; después este intervalo será utilizado transpuesto en las siguientes presentaciones del tema.

Nielsen/Konzert for Klarinet.  
Ejemplo 1.7: c. 79-82.

Como se había mencionado sobre los cambios de carácter de cada personaje, en el compás 102 se presenta un tema con una diferencia estética muy notoria con respecto a lo ya expuesto, este tema tiene la indicación *grazioso* (elegante), con *pizzicato* de dieciseisavos en el acompañamiento de todas las cuerdas, y los fagotes con notas tenidas sobre cada pulso. Es interesante notar como el tema *cantabile* del clarinete es opuesto al carácter de su acompañamiento, aunque no interfiere una con la otra.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.8: c. 101-106.

A pesar de que el tambor representa un oponente hostil, no todas las intervenciones del tambor son tan agresivas. Hay ciertos lugares en donde se presenta de una forma más sutil y tranquila. Por ejemplo, en la sección precedente a la primera *cadenza*, del compás 118 al 132, el tambor tiene un estricto patrón militarista repetitivo, enfatizando los tiempos débiles de octavo al principio. Luego se mueve en espiral en un *rallentando* rítmico, con figuras de notas cuya duración se va ampliando gradualmente junto con la energía integral de todo ese pasaje. A pesar de aquella enorme intensidad se calma, sin embargo, nos da un recordatorio discreto, contra la melodía *cantabile* del clarinete, manifestando que todavía está ahí.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.9: c. 128-132.

En el compás 133 se presenta uno de los pasajes prominentes del concierto, la primera *cadenza*. El conjunto de las tres notas desempeña un papel importante como centro de esta *cadenza*. El “motivo folklórico” suena seis veces: las primeras cuatro apariciones están escritas con acentos y con la indicación *marcato*; las dos presentaciones siguientes presentan un contraste extremo, con la dinámica *pianissimo*, discrepando con todo el material que los rodea en *fortissimo*. En cada fragmento, las tres notas son seguidas por agresivos arpeggios en tonalidades ajenas.

Cl. solo (A) Cadenza  
pp cre - scen - do f

Cl. solo (A) p marcato

Cl. solo (A) tenuto fz

Cl. solo (A) quasi rall. fz

Cl. solo (A) di - mi - nu - en - do pp ff passionato pp

Cl. solo (A) ff passionato

Cl. solo (A) ral - len - - - - - do  
di - - - - - mi - - - - - nu - - - - - en - - - - - do pp > ppp

Nielsen/Koncert for Klarinet.  
Ejemplo 1.10: Cadenza 1.

La *cadenza* es muy conflictiva, aunque en la última parte se retoma la melodía expuesta en el compás 102; pese a que la dinámica y la agógica en este pasaje no difieren mucho de su primera aparición, el carácter ahora es más nostálgico que *grazioso*, y con el uso de este motivo, la *cadenza* va sucumbiendo poco a poco. Esta última sección de la *cadenza* sirve de transición para la recapitulación del primer movimiento.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.11:  
Cadenza 1 (Continuación). c. 133-142.

Cl. solo (A) ♩ = 72  
pp

Cl. solo (A) poco ral - len - - - - - do  
di - - - - - mi - - - - - nu - - - - - en - - - - - do > ppp

En el pasaje que va desde el compás 143 al 166, el tema inicial del concierto regresa, y con ella la estabilidad del inicio del concierto, el peso está sobre el ritmo y la “danza masculina burda” que Eric Nelson había descrito. El tema en *pianissimo* es producido suavemente por la orquesta, con adornos ligeros de treintaidosavos del clarinete. El tambor tiene un pasivo acompañamiento *ostinato*. En esta sección comienza la recapitulación, este es el único lugar en el concierto, además del principio, donde se manifiesta todo el tema.

The image displays a page of a musical score for Nielsen's Concerto for Clarinet, measures 143-156. The score is written for a full orchestra and a solo clarinet. The tempo is marked 'Tempo I'. The dynamics are 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score includes parts for Fagot (Fg.), Violonchelo (Vc.), Contrabajo (Cb.), Tambor piccolo (Tamb.picc.), Clarinete solista (Cl. solo (A)), Violines 1 y 2 (VI. 1, VI. 2), Vaja (Va.), and Contrabajo (Cb.). The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a steady drum accompaniment.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.12: c. 143-156.

La estabilidad no durará mucho, pues se transforma rápidamente en ira que va acrecentándose. En el compás 167 se produce el “motivo folklórico” de nuevo, expuesto en *fortissimo* por los fagotes y los cornos; algunos compases posteriores el clarinete desarrollará aún más esta furia. Las cuerdas agregan contrapuntos de dieciseisavos, el *ostinato* rítmico impulsa a esta sección a ir hacia adelante.

En el compás 173, el clarinete toma las tres notas del “motivo folklórico” y las repite violentamente una y otra vez, en su registro más alto. El timbre del clarinete en este registro es muy estridente por naturaleza, por lo que aumenta aún más la vehemencia al pasaje.

**poco a poco accelerando** **Allegro non troppo**  
(♩ = 112)

Clarinetto (A) *ff*

**poco accel.** **più allegro**

Nielsen/Konzert for Klarinet. Ejemplo 1.13: c. 173-182.

El clarinete grita desesperadamente este “motivo folklórico” en siete ocasiones durante nueve compases, finalmente la orquesta cede en el compás 182. A partir de este punto, el clarinete toca un pasaje virtuoso que se extienden por toda la tesitura del instrumento. Son acordes interrumpidos con agresividad, y articulaciones repetidas sobre mismas notas antes del acorde siguiente, por todo el registro del clarinete. A lo largo de esta sección, no hay reposo o resolución aparente.

**più allegro**

Fig. 1 2

Cor. (A) 1 2

Tamb. picc. *ff* *p* *ff* *mp*

Cl. solo (A)

Fig. 1 2 *a2*

Cor. (A) 1 2 *a2* *marcato*

Tamb. picc. *f* *p* *f* *p* *ff* *f*

Cl. solo (A)

Nielsen/Konzert for Klarinet. Ejemplo 1.14: c. 182-190.

En el compás 198 se expone uno de los pasajes que demandan un alto dominio técnico. Es una muestra de la destreza técnica del instrumento basado en un incesante *ostinato* rítmico y con *staccato* continuo. El pasaje sirve como conclusión del primer movimiento.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.15 : c. 196-205.

Del compás 205 al 218, la tormenta se va calmando, la transición al segundo movimiento se logra utilizando una vez más el “motivo folklórico” de una manera progresivamente más tranquila hasta la llegada al segundo movimiento en el compás 219. Aunque la calma no es tan pacífica realmente, pues no hay una clara resolución tonal ni temática; el *diminuendo* de cuatro compases, del 215 al 218, y el *rallentando* en esos últimos dos compases sugieren el renacimiento surgido de la extenuación, pues hasta este punto, la música ha utilizado gran parte de su energía para expresar ira.

CARL NIELSEN. Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57

1. Allegretto un poco.

Tempo	Compases	Material
<b>Allegretto un poco</b>	1-8	El concierto inicia con el tema A construida con el “motivo folklórico”, expuesto por los violonchelos y contrabajos. La tonalidad es Fa mayor.
	<i>Exposición</i> 9-16	El tema A es expuesto ahora por los fagotes y las violas. Los contrabajos crean una melodía contrapuntística. La tonalidad es Do mayor.
	17-26	Entrada del clarinete con el tema A. Los fagotes, y violines tocan una melodía contrapuntística. La tonalidad es de nuevo Fa mayor.
	27-38	Primer cambio drástico en el carácter del tema desfasándolo medio pulso más tarde, presentado además de manera canónica.
	39-62	Pasajes técnicos del clarinete. Predomina la alternancia de motivos musicales entre el clarinete y la orquesta.
	63-78	Primera entrada del tambor creando un contrapunto rítmico contra la línea melódica del clarinete.
<i>a tempo, ma tranquillo</i>	79-95 <i>Desarrollo</i>	Aparición del tema B, es una línea lírica y melancólica que se desarrolla en una tercera menor: Sol, La, Sib. El acompañamiento es más pasivo al igual que la dinámica.
<i>a tempo</i>	96-100	Transición hacia el tema siguiente.
	101-116	Tema <i>grazioso</i> del clarinete, el acompañamiento de la cuerda con <i>pizzicato</i> de dieciseisavos, y los fagotes con notas tenidas sobre cada pulso.
	117-132	Melodía lírica del clarinete con <i>staccato</i> en el acompañamiento, y la intervención rítmica del tambor.
<i>Cadenza I</i>	133-142	Primera <i>cadenza</i> del clarinete. El conjunto de las tres notas (“motivo folklórico”) desempeña un papel importante en su desarrollo.
<i>Tempo I</i>	143-158	El tema A en <i>pianissimo</i> es producido suavemente por la orquesta, con adornos ligeros de treintaidosavos del clarinete. El tambor tiene un pasivo acompañamiento <i>ostinato</i> .
	<i>Re-exposición</i> 159-166	El clarinete re-expone la melodía central del primer movimiento: el tema A. La tonalidad es Mi mayor.
	167-172	El “motivo folklórico” es presentado de manera sucesiva por la cuerda.
	173-181	El clarinete repite violentamente una y otra vez en su registro más alto el “motivo folklórico”.
	<i>più allegro</i>	182-197
<i>Tempo I</i>	198-204	Pasaje del clarinete con incesante <i>ostinato</i> rítmico y <i>staccato</i> , y con participación del tambor.
	205-218	Transición al segundo movimiento utilizando el “motivo folklórico” de una manera progresivamente más tranquila.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Tabla 1: c. 1-218



## Poco adagio

El protagonista de este segundo movimiento es un hermoso tema bitonal. La melodía de los cornos se desarrolla en la dominante de Fa mayor, mientras que el acompañamiento de los fagotes está en Mi mayor. Cuando el clarinete se incorpora en el compás 227, la sensación de aislamiento se incrementa, ya que esta melodía es acompañada lúgubrememente por las violas, los violoncellos y los contrabajos, empleando aún el recurso de la bitonalidad.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.16: c. 219-222.

El segundo movimiento presenta un nuevo giro en el desarrollo del “motivo folklórico”. En los compases 235-236 y 245-246, el motivo se invierte, creando un estado de ánimo evocando la soledad. La inversión del “motivo folklórico”, ahora en un *tempo* más lento, transmite una sensación de introspección y ternura; un cambio incuestionable de carácter en comparación de la presentación original en el tema expuesto al mero principio. Las únicas veces en el concierto en que el “motivo folklórico” se invierte son momentos íntimos y tiernos, trayendo a la mente un sentimiento de nostalgia y recuerdo.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.17: c. 235-236.

c. 245-246.

El *sforzando* del tambor en el compás 249 no transmite alegría de ninguna manera, es más una amenaza para el sentido melancólico de esta sección. Es el tambor con este único golpe impulsa a la música hacia la siguiente sección en el compás 253.

La sección B de este movimiento es estilísticamente muy diferente a la parte lenta. El clarinete expone un tema de grandes frases, por encima del *ostinato* del tambor, el ritmo punteado de los violines primeros y los tresillos de los segundos. El tema principal del primer movimiento se hace evidente del compás 274 al 277, con el “motivo folklórico”. La tonalidad predominante de la sección B es Mi.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.18: c. 275-277.

Luego de esta sección B, el ímpetu vuelve a calmarse regresando al Adagio. A partir del compás 309 el clarinete se queda solo, tocando durante 5 compases una larga frase cadencial, que sirve como conclusión del segundo movimiento.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.19: c. 309-314.

CARL NIELSEN. Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57.

2. Poco adagio.

Tempo	Compases	Material
<b>Poco adagio</b>	219-226 <i>Sección A</i>	Tema bitonal. La melodía de los cornos se desarrolla en Do menor (Fa menor para el corno), pero el acompañamiento de los fagotes está en Mi mayor.
	227-252	Incorporación del clarinete acompañado lúgubrementemente por las violas, los violoncellos y los contrabajos, empleando aún el recurso de la bitonalidad. Las tonalidades son: La menor en el tema del clarinete (Do menor para el clarinete) y Do# mayor en el acompañamiento.
<b>Più mosso</b>	253-273 <i>Sección B</i>	El clarinete expone un tema de grandes frases, por encima del <i>ostinato</i> rítmico del tambor, las figuras punteadas de los violines primeros y los tresillos de los segundos.
	274-278	Presentación del “motivo folklórico” por el clarinete.
	279-285	Pasaje técnico del clarinete alternando rítmicamente con el tambor.
	286-291	Transición cadencial creada por el clarinete.
<b>Poco adagio</b>	292-295 <i>Sección A'</i>	Insinuación del tema bitonal, primero por el corno, después por los violines.
	296-308	Tema bitonal del Adagio por el clarinete.
	309-313 <i>Coda</i>	Larga frase cadencial del clarinete, que sirve como conclusión del segundo movimiento.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Tabla 2: c. 219-313

## Allegretto non troppo - Poco più mosso - Adagio

Unido al Adagio, da inicio en el compás 314 el tercer movimiento con nuevo material. Es una especie de vals con carácter de ensueño, precedida de 14 compases de introducción, que no fijan de ninguna manera una clara referencia tonal. La tonalidad se alterna entre Mi y Fa, haciendo desplazamientos a los relativos de estas tonalidades. La primera frase de la melodía, en el compás 328, está en Si menor, la dominante de Mi; la segunda frase, en el compás 336, comienza en Fa menor pero modula inmediatamente a Si menor para la entrada del clarinete en el compás 344.

This musical score excerpt shows measures 328 to 334. It features a Clarinet (Cl.) part at the top with a first ending bracketed and marked '1.'. Below it are the Violin I (VI.1) and Violin II (VI.2) parts, both marked 'p' and 'senza sord. arco'. The Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.) parts are also present, with the lower strings marked 'pp'. The tempo is indicated as 'a tempo'.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.20: c. 328-334.

This musical score excerpt shows measures 336 to 343. It features a Clarinet (Cl.) part at the top with a first ending bracketed and marked '1.'. Below it are the Violin I (VI.1) and Violin II (VI.2) parts, both marked 'p' and 'f'. The Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.) parts are also present, with the lower strings marked 'p' and 'f'. The tempo is indicated as 'a tempo'.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.21: c. 336-343.

En los compases 356 al 361 se rompe la sensación del vals, con una hemiola<sup>58</sup>, dándonos la impresión de una “disputa” que va en incremento entre el solista y las cuerdas, intercambiando frases cortas y ascendiendo mediante progresiones armónicas, el incremento se hace notar también en la dinámica.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.22: c. 358-361.

En el compás 362 se presenta una transición hacia el segundo tema de esta sección (que inicia en el compás 386). Este segundo tema inicia en Do menor, con un carácter sombrío y un *tempo* más calmado a diferencia del vals anterior. Una melodía tranquila es expuesta por el clarinete, mientras que el fagot y la viola tocan juntos una sutil melodía contrapuntística.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.23: c. 386-390.

<sup>58</sup> Hemiola. En términos de ritmo, se refiere al uso de tres notas del mismo valor en el tiempo normalmente ocupado por dos notas (RANDEL, Don Michael. “*The Harvard Dictionary of Music*”. p. 389).

Sirviéndose de la técnica del contrapunto, Nielsen emplea, en el compás 406, la melodía serena de esta sección con otra melodía contrastante expuesta por el clarinete.

Nielsen/Konzert for Klarinet. Ejemplo 1.24: c. 406-409.

Con esta herramienta contrapuntística y las constantes imitaciones entre el clarinete y la orquesta, como en los compases 398 y 410, la tensión se va incrementando poco a poco.

Nielsen/Konzert for Klarinet. Ejemplo 1.25: c. 398-403.

Nielsen/Konzert for Klarinet. Ejemplo 1.26: c. 410-415.

Como en toda la obra, la presencia agresiva del tambor crea otro contraste, como en el compás 442. La tensión es creada, además de su dinámica, por el uso de tres unidades independientes: la orquesta, el clarinete y el tambor. Asimismo, este pasaje funciona como una pequeña coda para pasar a otra sección.

Musical score for Nielsen's Concerto for Clarinet, measures 448-453. The score includes parts for Tamb. picc., Cl. solo (A), VI. 1, VI. 2, Va., Vc., and Cb. The music is in 3/4 time and features a strong rhythmic pattern with dynamic markings like *ff* and *f*.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.27: c. 448-453.

A partir del *poco più mosso*, del compás 466, se presenta algo interesante: el acompañamiento de las cuerdas está escrito en Mi mayor, pero el tema interpretado por el fagot, del compás 471, comienza abruptamente en Fa Mayor, lo que deriva en algo que podría llamarse “contrapunto tonal”.

Musical score for Nielsen's Concerto for Clarinet, measures 466-481. The score includes parts for Fig. 1, Tamb. picc., VI. 1, VI. 2, Va., and Vc. The music is in 3/4 time and features a *poco più mosso* tempo. The score includes dynamic markings like *pp*, *mp*, and *ff*, and includes a *solo mp espressivo* section for the bassoon.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.28: c. 466-481.

En el compás 494 el clarinete repite el tema recién expuesto por los fagotes. Después, en el compás 520 el tambor se encarga de marcar cada pulso, que es respondido a su vez por el *pizzicati* en contratiempo de toda la cuerda; agregado a esto, se expone la línea virtuosa del clarinete se extiende a través de toda la tesitura del instrumento, mientras que los fagotes tocan una melodía contrapuntística.

En seguida se presenta la segunda *cadenza*. En esta prodigiosa *cadenza* abundan los contrastes, con las dos primeras notas de cada motivo acentuadas claramente, sugiriendo una imitación del rol antagonista que presentaba el tambor a lo largo de todo el concierto, de hecho, la existencia de plicas anexadas a las ya escritas fortalece esa idea. Después de las primeras dos notas agresivas, se produce una serie de ágiles notas, esta idea rítmico-melódica se va comprimiendo al desarrollarse la *cadenza*. Auxiliados por el *rallentando* y el *diminuedo* se logra obtener la calma al final del pasaje.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.29:Cadenza 2. c. 528.



Después de la *cadenza*, el “motivo folklórico” del concierto aparece de manera invertida (lo que fuera la esencia del segundo movimiento). Primero es únicamente una reminiscencia expuesta por el clarinete solo, seguido de un pasaje virtuoso en el cual cada nota se articula dos veces (lo que caracterizó a la segunda *cadenza*). Después de esta pequeña irrupción, el “motivo folklórico” es expuesto claramente con las cuerdas, en *forte* y en la dominante de Mi. Este pasaje sirve como transición hacia la última parte del concierto, finalizando así el tercer movimiento.

520 Adagio *p* *espressivo* *più vivo* *f*  
 Cl. solo (A) *cre - - - - do*

533 Adagio *f* *ff*  
 Cl. solo (A)

Adagio *f* *molto espressivo* *arco*  
 VI. 1 *div.* *unis.*

Adagio *f* *molto espressivo* *arco*  
 VI. 2

Adagio *f* *molto espressivo* *arco*  
 Va.

Adagio *f* *molto espressivo* *arco*  
 Vc.

Adagio *f* *molto espressivo* *arco*  
 Cb.

Nielsen/Konzert for Klarinet. Ejemplo 1.30: c. 533-538.

CARL NIELSEN. Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57.

3. Allegretto non troppo - Poco più mosso - Adagio.

Tempo	Compases	Material
<b>Allegro non troppo</b>	314-326	Introducción al tercer movimiento. Es una especie de vals con carácter de ensueño.
	328-335	Primera frase de la melodía A en Si menor (dominante de Mi) por los primeros violines.
	<i>Tema A</i>	
	336-343	Segunda frase de la melodía A en Fa menor por todos los violines.
	344-355	Modulación a Si menor para la entrada del clarinete con el tema.
	356-361	Se rompe la sensación del vals con una hemiola entre el solista y las cuerdas.
	362-373	Los violines primeros y las violas exponen la melodía A con un carácter más agresivo, acompañados por toda la orquesta.
	374-385	Clímax de la sección, con intervenciones agresivas del tambor. Es la transición hacia la segunda parte del este tercer movimiento.
<i>meno</i>	386-401	Tema B en Do menor. Posee un carácter sombrío y un <i>tempo</i> más calmado. Una melodía tranquila es expuesta por el clarinete, mientras que el fagot y la viola tocan juntos una sutil melodía contrapuntística.
	<i>Tema B</i>	
	402-441	Línea melódica de los primeros violines, derivado del tema B. La serena melodía B de esta sección es expuesta al mismo tiempo que el clarinete produce un temas más ágil.
	442-465	El clímax está compuesta de tres unidades independientes: la orquesta, el clarinete y el tambor.
<b>Poco più mosso</b>	466-493	Comienza con el acompañamiento en <i>pizzicato</i> de las cuerdas en Mi mayor. El tema C, interpretado por el fagot, comienza abruptamente en Fa Mayor seis compases después.
	<i>Tema C</i>	
	494-519	El clarinete repite el tema C recién expuesto por los fagotes.
<i>un poco meno</i>	520-527	Una línea virtuosa del clarinete se desarrolla a través de toda la tesitura del instrumento, mientras que los fagotes tocan una melodía contrapuntística. El tambor se encarga de marcar cada pulso, que es respondido a su vez por el <i>pizzicati</i> en contratiempo de toda la cuerda.
<b>Cadenza 2</b>	528	Las dos primeras notas de cada motivo acentuadas claramente, sugiriendo una imitación del rol antagonista del tambor, seguido de una línea melódica mucho más ágil.
<b>Adagio</b>	529-530	El clarinete expone el “motivo folklórico” (de manera invertida, como en el segundo movimiento).
<i>più vivo</i>	531-532	Pasaje virtuoso del clarinete, en el que cada nota se articula dos veces (característica de la segunda <i>cadenza</i> ).
<b>Adagio</b>	533-546	El “motivo folklórico” es expuesto claramente por las cuerdas, en <i>forte</i> y en la dominante de Mi. Este pasaje sirve como transición hacia la última parte del concierto
	<i>Coda</i>	

Nielsen/Koncert for Klarinet. Tabla 3: c. 314-546

## Allegro vivace

El último movimiento es un rondó, que inicia con la marcación del ritmo por el instrumento de percusión. A partir de esta sección, el tambor toma un rol “militar”, pues ya no lucha contra el clarinete como lo hacía en los pasajes anteriores, ahora se encarga de volver más rítmica la sección. El tema A del rondó está en la tonalidad de La (subdominante de Mi), sin embargo, cuando este tema regresa en el compás 682, lo hace en Si (dominante de Mi).

rall. Allegro vivace

Fig. 1 2

Cor. (F) 1 2

Tamb. picc.

Cl. solo (A)

*pp* *pp* *p* *p* *pp* *mp*

*Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.31: c. 546-554.*

El tema B del rondó es expuesto en el compás 567 por el clarinete. Este tema es mucho más ágil que el tema A, y está constituido básicamente de rápidas figuras de dieciseisavos, implementando un carácter alegre.

Fig. 1 2

Cor. (F) 1 2

Tamb. picc.

Cl. solo (A)

VI. 1

VI. 2

Va.

Vc.

Cb.

*mp* *p* *mp* *f* *pizz.* *mp* *pizz.* *mp* *pizz.* *mp* *pizz.* *mp*

*Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.32: c. 567-571.*

Un pasaje de transición inicia en el compás 618. En su registro agudo, el clarinete toca una melodía triste, es el mismo rango que Nielsen había utilizado para gritos y lamentos del clarinete en las secciones anteriores. Esta vez la melodía no es agresiva, ahora es mucho más tenue estando además en su modo menor. Las cuerdas crean una atmósfera armónica estable, mientras que los fagotes presentan un contrapunto respondiendo al tema del clarinete.

molto tranquillo

molto tranquillo

*Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.33: c. 618-625.*

En el compás 631 los violines presentan el tema A del rondó serenamente, como consecuencia del *tempo* más calmado y el contexto. Sólo cuatro compases más tarde el clarinete entra de nuevo surgiendo de la nada, y con un *poco a poco accelerando* se logra regresar al Allegro vivace del rondó.

po - - - co a po - - - co ac - - - ce - - le - - ran - - - do

po - - - co a po - - - co ac - - - ce - - le - - ran - - - do

pp cre - - - scen - - - do

*Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.34: c. 631-639.*

El retorno al *Tempo I* se logra como resultado del *crescendo* y *accelerando* anterior. Los violines retoman el tema A del rondó en el compás 643, mientras que las figuras ternarias acentuadas sobresalen. Este regreso es reforzado por el tambor, que adquirió de nuevo su personalidad agresiva, contraponiéndose al tema binario, con tresillos de negra muy marcados.

**39**  
Tempo I

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.35: c. 643-646.

A partir del compás 654 se reitera la melodía triste del clarinete (expuesta en el compás 618), que antecede al Adagio. En esta nueva aparición del Adagio, se retoma el “motivo folklórico” invertido como en el compás 533 (preámbulo del rondó). Al igual que en su aparición anterior, la melodía es tierna y suplicante; en esta ocasión Nielsen agregó además el tema A del rondó como contrapunto.

Poco adagio (♩ = quasi ♩)

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.36: c. 674-677.

Impulsado por la rítmica del tambor, el tema A vuelve retomando su *tempo* rápidamente, pero en esta ocasión está transpuesta un tono arriba, Si (dominante de Mi). En la segunda parte del compás 685 el *Tempo I* es ya estable, con las cuerdas exponiendo un motivo derivado del tema B del rondó, que el clarinete manifestará plenamente cuatro compases después, en el compás 689.

Allegro (♩ = quasi ♩) po - co a po - co in Tempo I (Allegro vivace)

682

Tamb.picc.

Cl. solo (A)

VI. 1

VI. 2

Va.

Vc.

Cb.

Allegro (♩ = quasi ♩) po - co a po - co in Tempo I (Allegro vivace)

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.37: c. 682-688.

A partir del compás 698 se presenta un pasaje creado a partir de la estructura rítmico-melódica del tema B del rondó, que al desarrollarse, va descendiendo progresivamente.

En el compás 706, se expone una vez más el tema A del rondó por el clarinete, con sus notas más graves, el tema está en la tonalidad de Fa. El acompañamiento es muy básico, y su característica más notable es la nota pedal Fa en las cuerdas graves, y la conclusión con una cadencia plagal. El aplastante final se desarrolla con maestría; la expectativa de un final de tónica en Mi es destruida completamente. Este tranquilo desenlace del concierto podría sugerir muchas cosas, menos paz.

708 rall.

43 poco meno

mf

dim.

717 poco a poco calando

lunga

dim.

p

dim.

dim.

pp

pppp

Nielsen/Koncert for Klarinet. Ejemplo 1.38: c. 708-728.

Las relaciones entre las dos tonalidades principales en el Concierto para Clarinete de Nielsen crean una tensión dinámica y una sensación de conflicto a lo largo de toda la obra. Nielsen toma las tonalidades de Fa y Mi, y utiliza también sus tonalidades relativas, de tal manera que se enfrentan una contra la otra. El único punto medio de esas tonalidades es Do, dominante de Fa y mediante de Mi. Nielsen utiliza esta relación clave para expresar diferentes estados de ánimo. Dependiendo de su contexto, este contraste clave puede parecer solitario, argumentativo, maniático, salvaje, o triste, en todos los casos se aumenta la sensación de conflicto que impulsa a la obra. El conflicto tonal apoya a las otras formas de conflicto musical en el concierto, y refuerza el poder de la música para sugerir dolor, angustia y otras emociones negativas. Conjuntamente, con la ausencia de la tonalidad progresiva, la impresión general es por tanto una lucha sin éxito, de esfuerzo sin triunfo. Esta lucha transmite algunas de las emociones comunes del proceso de duelo al final de la vida<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> MONROE, Douglas. *Op. cit.*, pp. 34-35

CARL NIELSEN. Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57.

4. Allegro vivace. Poco adagio. Allegro.

<b>Tempo</b>	<b>Compases</b>	<b>Material</b>
<b>Allegro vivace</b>	547-548	Inicia con la marcación del ritmo del tambor, adquiriendo un rol “militar”.
	<i>Sección A</i> 549-554	Tema A del rondó expuesto por el clarinete, que está en la tonalidad de La (subdominante de Mi).
	555-	Tema A del rondó retomado por la orquesta y expuesto en dos ocasiones. La primera en Fa mayor, la segunda en Mi mayor.
	567-600	El tema B es presentado por el clarinete, constituido básicamente de dieciseisavos.
	601-617	Transición hacia la sección B del cuarto movimiento producida por la orquesta, con un disminuyendo gradual.
<b>Molto tranquillo</b>	618-630	Tema C (derivado del tercer movimiento). El clarinete toca una melodía triste en su registro agudo. Las cuerdas crean una atmósfera armónica estable, mientras que los fagotes presentan un contrapunto respondiendo al tema del clarinete.
	<i>Sección B</i> 631-642	Los violines presentan el tema A del rondó serenamente, en un <i>tempo</i> más calmado, sin embargo, poco a poco se va retomando el tempo del rondó.
<b>Tempo I</b>	643-653	Los violines retoman el tema A del rondó en el compás 643, mientras que los restantes tocan figuras ternarias acentuadas.
	654-673	Se reitera el tema melancólico del clarinete (expuesta en el compás 618).
<b>Poco adagio</b>	674-681	Se retoma el “motivo folklórico” invertido. La melodía es tierna y suplicante, agregando el tema A del rondó como contrapunto.
<b>Allegro vivace</b>	682-688	Impulsado por la rítmica del tambor, el tema A reaparece retomando su <i>tempo</i> rápidamente, pero transpuesta un tono arriba: Si (dominante de Mi).
<b>poco meno</b>	689-709	El tema B es presentado por el clarinete. El pasaje siguiente es derivado de este mismo tema, conduciendo a la coda.
	710-728	Se expone una vez más el tema A del rondó por el clarinete en su registro más grave, en la tonalidad de Fa. Hay un pedal Fa en las cuerdas graves y discretas intervenciones del tambor.

Nielsen/Koncert for Klarinet. Tabla 4: c. 547-728



## 1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Simpson (1952) propone dividir estilo compositivo de Nielsen en cuatro períodos. Él clasifica todas las obras de Nielsen compuestas hasta 1903 como parte del primer período, el segundo periodo se centra en la Tercera Sinfonía (Sinfonía Expansiva, Op. 27), el tercero culminando con la Sonata N ° 2 para Violín y Piano, y el cuarto periodo comienza en 1923 y termina con la muerte de Nielsen en 1931<sup>60</sup>.

El Concierto para Clarinete y Orquesta de Nielsen fue escrito en 1928, por lo que formaría parte del último período de composición propuesto. Herbert Rosenberg afirma: debido a que el Concierto para clarinete fue escrito al final de la carrera de Nielsen, la música es a menudo más difícil de entender debido a la desintegración de la tonalidad creada por compositor<sup>61</sup>.

El concierto para clarinete de Carl Nielsen presenta enormes complicaciones técnicas al igual que expresivas, aunque lo más atractivo son sus constantes cambios en el estado de ánimo. Para llevar el concierto a buen término, recomiendo agregar al estudio cotidiano de notas largas, escalas y ejercicios de técnica, una práctica íntegra de estudios atonales. Tras la práctica constante de este tipo de estudios, el afrontar una obra con retos técnicos de esta magnitud no será tan difícil como aparenta.

Asimismo, considero necesario tener entre las herramientas de estudio una tablatura de digitaciones para clarinete, como la que se encuentra en las primeras páginas del *Méthode Complète de Clarinette* de Hyacinthe Klosé (Alphonse Leduc. Paris) o *Tablatures*, digitaciones propuestas por Philippe Cuper (International Music Diffusion. Paris). Como es bien sabido, en el clarinete existen varias digitaciones para una misma nota, y por lo regular, cada digitación presenta propiedades particulares, ya sea para optimizar la afinación, la velocidad, la ligadura, la emisión o inclusive el timbre. De este modo, al trabajar la obra podremos elegir la digitación que corresponda a nuestras posibilidades.

En lo que refiere a la musicalidad, hago hincapié en que, para mí, la expresividad estará siempre por encima de lo meramente técnico. Para ello, hay que trabajar intensamente para tener bajo nuestro dominio esa enorme cantidad de notas, pero sobre todo durante los pasajes líricos, no hay que olvidar que podemos sacar máxima expresividad de cada pasaje.

---

<sup>60</sup> SIMPSON, Robert. “*Carl Nielsen: Symphonist 1865-1931*”. J. H. Dent & Sons Ltd. London. 1952.

<sup>61</sup> ROSENBERG, Herbert. “*The Concertos*”. En *Carl Nielsen: Centenary Essays*. Ed. Jürgen Balzer. Dennis Dobson. London. 1965. p. 47.

Además, el acercamiento a la música del compositor es indispensable para comprender su estilo y sus rasgos propios. Como no es de extrañarse, los compositores cuentan con una amplia producción, y Carl Nielsen no es la excepción. El concierto fue terminado en 1928 aunque su inicio data de una década atrás, ya que su creación fue interrumpida en varias ocasiones, por lo que sus obras tardías serían una buena referencia para familiarizarse con el estilo de este compositor.

En su Quinta Sinfonía, Nielsen otorga a la percusión una línea como instrumento sólo, siendo algo nuevo para aquellos tiempos, con la finalidad de aumentar el dramatismo. El tambor se vuelve parte importante de esa sinfonía cuando al percusionista se le pide improvisar durante nueve compases, como si tratara de detener el avance de la orquesta, efecto que es utilizado a lo largo del Concierto para Clarinete. Así, al abordar su concierto, conocer la Quinta Sinfonía se vuelve en una acción necesaria. Asimismo, es importante adentrarse a otras de sus obras, como el Quinteto Serenata in Vano y el Quinteto de Vientos, Op. 43, donde Nielsen plasma sus ideas específicas hacia el clarinete en un conjunto reducido.

**JÖRG WIDMANN**

(1973)



**Fantasia, para Clarinete Solo**

## 2.1 Contexto histórico

En plena guerra fría, Estados Unidos creó una red exclusivamente militar, con el objetivo de que, en el hipotético caso de un ataque ruso, se pudiera tener acceso a la información militar desde cualquier punto del país. Así fue como esa red inició alrededor de los 60's cambiando al mundo: Internet. Fue indiscutiblemente un gran aporte a la humanidad, no sólo para la comunicación sino también para el desarrollo de la sociedad. Cabe mencionar que los aparatos electrónicos habían ya cambiado la forma de vida, como la radio que llevaba los sonidos a la mayoría de los hogares del mundo; y la televisión, que mostraba además imágenes en movimiento, siendo para ese entonces artefactos universales.

Sin duda, los avances tecnológicos no dejaban de sorprendernos. Hay que recordar que la llegada de Neil Armstrong, Michael Collins y Edwin “Buzz” Aldrin a la luna el 16 de julio de 1969, marcó el inicio de la era espacial, por lo que en años posteriores, fueron enviadas más expediciones, en las que destacan la sonda espacial *Mariner 10*<sup>62</sup>, cuyo destino era Venus, y las *Viking I*<sup>63</sup> y *II*, a Marte, en 1973 y 1975 respectivamente<sup>64</sup>.

En 1981 se da otro salto más en materia de tecnología. La compañía estadounidense IBM (*International Business Machines*) crea la *IBM PC*, la computadora personal de más éxito de todos los tiempos, y predecesora de las computadoras actuales<sup>65</sup>. En ese año también, el célebre director de orquesta austríaco Herbert von Karajan, promueve en el Festival de Salzburgo los recién creados discos compactos, llevándolos así al éxito.

Gabriel García Márquez, escritor colombiano, autor de la famosa novela *Cien Años de Soledad*, es galardonado con el Premio Nobel de literatura en 1982, “por sus novelas e historias cortas, en las que lo fantástico y lo real son combinados en un tranquilo mundo de imaginación rica, reflejando la vida y los conflictos de un continente”<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> LIMB, Peter. “*Solar System Exploration, Missions, Mariner 10*”. National Aeronautics and Space Administration NASA.

<http://solarsystem.nasa.gov/missions/profile.cfm?Sort=Alpha&Letter=M&Alias=Mariner%2010>

<sup>63</sup> LIMB, Peter. “*Solar System Exploration, Missions, Viking 01*”. National Aeronautics and Space Administration NASA. <http://solarsystem.nasa.gov/missions/profile.cfm?Sort=Alpha&Letter=V&Alias=Viking%2001>

<sup>64</sup> LIMB, Peter. “*Solar System Exploration, Missions, Viking 02*”. National Aeronautics and Space Administration NASA. <http://solarsystem.nasa.gov/missions/profile.cfm?Sort=Alpha&Letter=V&Alias=Viking%2002>

<sup>65</sup> IBM Company. [http://www-03.ibm.com/ibm/history/history/decade\\_1980.html](http://www-03.ibm.com/ibm/history/history/decade_1980.html)

<sup>66</sup> Nobelprize.org. Nobel Media AB 2013. “*The Nobel Prize in Literature 1982*”. Web. (18 de abril de 2014) [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1982/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/index.html)

El 19 y 20 de septiembre de 1985, dos grandes terremotos sacudieron a la Ciudad de México creando devastaciones superiores a la que sufriera la metrópolis en 1957. Aunque el gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado fue rebasado en su capacidad de reacción ante esos fenómenos inesperados, la generosidad y el apoyo internacional se vio reflejado tras el desastre. Otra desgracia de grandes dimensiones se da al año siguiente: al realizar una prueba con la intención de aumentar la seguridad del reactor, ocurre un accidente en la central nuclear de Chernóbil, Ucrania el 26 de abril. Esa explosión provocó la mayor catástrofe en la historia de la explotación civil de la energía nuclear.

En lo concerniente a la política, el mundo de los años noventa carecía de cualquier sistema o estructura internacional. El hecho de que después de 1989 aparecieran decenas de nuevos estados territoriales, sin ningún mecanismo para determinar sus fronteras, y sin siquiera una tercera parte que pudiese considerarse imparcial para actuar como mediadora, habla por sí mismo<sup>67</sup>. Así, durante la noche del jueves 9 al viernes 10 de noviembre de 1989, el *Muro de Berlín* caía, 28 años después de su construcción, propiciando así la reunificación de Alemania en 1990. En la Unión Soviética, la reestructuración (*Perestroika*) del anquilosado sistema soviético, emprendida por Mijaíl Gorbachov condujo a la desaparición de la URSS en 1991, sustituida por la Federación Rusa, la desmembración del bloque del Este y la independencia de los países bálticos y las repúblicas del Cáucaso y Asia central. Durante otros conflictos que surgían por aquellas épocas, Estados Unidos ejercía su papel de “gendarme mundial”, secundado por la comunidad europea, como en la Guerra del Golfo contra Irak en 1991, y en la Guerra de Bosnia-Herzegovina, de 1992 a 1995, y para mediar en el largo conflicto árabe-israelí, iniciado con la independencia de Israel (en 1948).

Por otra parte, frente a la hegemonía económica de Estados Unidos y Japón, los líderes europeos habían iniciado la integración en un espacio común con el tratado de Roma, celebrado en 1957. Esto representaba el primer intento de integración económica después de los diversos esfuerzos de cooperación. Los Estados europeos occidentales se daban cuenta de que si querían representar algo en el mundo, tanto en el terreno económico como en el político, tenían que unirse, es decir, crear un mercado común que favoreciera las grandes producciones, lo que fue el origen de la Comunidad Económica Europea (CEE) o “mercado común”. Después, tras el Tratado de Maastricht, recibió el nombre de Unión Europea (UE), con el que se le conoce desde 1993. Su divisa, el euro, fue creada en 1999 como moneda virtual, y los billetes y monedas se introdujeron el 1 de enero de 2002<sup>68</sup>.

Mientras tanto, los proyectos de integración económica en el área norteamericana tuvieron sus primeros frutos en el Tratado de Libre Comercio (TLC) entre Canadá y Estados Unidos, en 1988.

---

<sup>67</sup> HOBBSAWM, Eric. “*Historia del Siglo XX*” (*Extremes. The short Twentieth Century 1914-1991*). Trad. Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells. Crítica Grijalbo Mondadori. Buenos Aires. 1998. p. 552.

<sup>68</sup> UE. Unión Europea. [http://europa.eu/about-eu/basic-information/money/euro/index\\_es.htm](http://europa.eu/about-eu/basic-information/money/euro/index_es.htm)

México, durante el gobierno de Miguel de la Madrid, se había mostrado dispuesto a tener relaciones más cercanas y estables con Estados Unidos en el campo económico, con el propósito de preparar el camino para una relación institucional libre<sup>69</sup>. De esta manera, en agosto de 1992, México se integra al TLC, formando el complejo comercial más grande del mundo<sup>70</sup>.

Todo parecía indicar que con el TLC, México entraría de lleno en el Primer Mundo. Sin embargo, un acontecimiento inusitado terminó con ese optimismo. En los primeros minutos del 1 de enero de 1994, al sureste del país, en el estado de Chiapas, se levantó la voz de los indígenas diciendo: “Ya basta”, como protesta a la entrada en vigor del TLC que amenazaba con empobrecerlos más de lo que estaban<sup>71</sup>.

A mediados de 1994, en Europa inicia el servicio de pasajeros a través del *Eurotunnel*, un proyecto monumental, que consiste en un túnel que atraviesa el Canal de La Mancha, comunicando vía terrestre a Francia e Inglaterra.

El talento musical, que siguió dando frutos abundantes, tendió a abandonar las formas tradicionales de expresión, aunque éstas seguían dominando abrumadoramente en el “gran arte”<sup>72</sup>. Algunas variantes de la música del siglo XX están representadas por Olivier Messiaen, compositor francés, místico y católico, que se dedicó a investigar y pautar el canto de los pájaros, tomando como base sus patrones rítmicos, melódicos y explorando sus posibles usos. Dentro de la línea del serialismo europeo se encuentra Boulez, quien efectuó intenciones con instrumentos *midi* y computadoras: *Explosant-fixe*, concluida en 1993. Por su parte, Leonard Bernstein prefirió un género menos formal como el teatro musical<sup>73</sup>, ejemplo claro es *West Side Story*, entre otras obras suyas influenciadas por el *jazz*, que hoy en día es considerado como una de las principales aportaciones de Estados Unidos a la música del siglo XX<sup>74</sup>. En 1997 el compositor alemán Karlheinz Stockhausen, con su virtualismo de la vibración, puso dramatismo en su obra *Helikopter-Streichquartett*, en donde cada uno de los instrumentistas del cuarteto de cuerdas fue situado cada un helicóptero diferente, para interpretar la mencionada obra en pleno vuelo.

En el año 2000, Vicente Fox, candidato del Partido Acción Nacional (PAN), ganó las elecciones en México, tras más de 70 años de que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) ejerciera el poder.

---

<sup>69</sup> CASTRO, Pedro. México y Canadá en el TLC. “México y Canadá: la búsqueda de una nueva relación”, en Foro internacional, núm. 4, vol. XXXIV, oct.-dic. 1994.

<sup>70</sup> GÓMEZ, González, López, Pastoriza, Portuondo. “Historia universal”. Pearson Educación. México. 2008, p.495.

<sup>71</sup> *Ídem.* p. 531.

<sup>72</sup> HOBBSAWM, Eric. *Op. cit.*, p. 503.

<sup>73</sup> *Ídem.* p. 506.

<sup>74</sup> *Ídem.* p. 188.

Asimismo, en votaciones no muy claras, se eligió como presidente de Estados Unidos a George W. Bush, quien anunció al poco tiempo, una ofensiva contra enemigos que respalden el terror con armas de destrucción masiva. No obstante, en 2001 el *World Trade Center* de Nueva York, símbolo del poder económico estadounidense, fue destruido en un ataque terrorista el 11 de septiembre, responsabilizando a la red *Al-Qaeda* y a Osama Bin Laden, y para el 7 de octubre, se inició el ataque a Afganistán para capturar a Bin Laden. En 2003, Estados Unidos e Inglaterra invadieron Irak para derrocar al dictador Saddam Hussein, quien fue acusado de poseer armas de destrucción masiva.

En el año 2005, en México, el huracán *Wilma* dañó la infraestructura turística de la Riviera Maya, y en Estados Unidos, el huracán *Katrina* dejó a su paso 1209 muertos en los estados de Louisiana y Mississippi, afectando principalmente a la ciudad de Nueva Orleans. Los estragos causados por los daños a la naturaleza no sólo se dieron en América, pues en Europa las fuertes lluvias causaron inundaciones en Rumania, Alemania y Suiza; y en Pakistán, Afganistán e India murieron 73 mil personas y otros 2 millones se quedaron sin hogar, como consecuencia de las intensas precipitaciones que azotaron esas regiones.

En Estados Unidos se discutía la ley para regularizar un millón de inmigrantes ilegales, y para conseguir un mejor control de los emigrantes, se aprobó en 2006 la construcción de un muro de 1200 kilómetros en la frontera con México.

En 2007, el célebre tenor italiano Luciano Pavarotti moría a causa de un tumor en el páncreas a la edad de 71 años, en la tierra que lo viera nacer, Módena, Italia, dejando al mundo su sonrisa y su hermosa voz.

La historia del mundo que estamos viviendo es tan rápida, tan llena de acontecimientos, de información, que no ha podido ser evaluada por los historiadores contemporáneos. El mundo se globaliza y se moderniza, el mercado se intensifica, y la ciencia y la tecnología avanzan en forma sorprendente. Se profundizan los fundamentalismos, en tanto que la explosión demográfica se hace preocupante, lo mismo que el desempleo. Se dan grandes movimientos migratorios. El medio ambiente y los recursos naturales se deterioran. Se lucha por los derechos humanos. La riqueza crece para unos cuantos y la pobreza aumenta para millones<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> GÓMEZ, González, López, Pastoriza, Portuondo. *Op. cit.*, p. 517.

## 2.2 Aspectos biográficos

Jörg Widmann nació el 19 de junio 1973 en Múnich, Alemania. Sus estudios musicales los realizó en el *Hochschule für Musik* (Conservatorio Superior de Música) en Múnich con Gerd Starke, y después con Charles Neidich en la *Juilliard School* en Nueva York.

A la edad de once empezó a tomar sus primeras lecciones de composición, comenzando con Kay Westermann; continuó sus estudios posteriormente con Wilfried Hiller y Hans Werner Henze, y más tarde con Heiner Goebbels Helmut Lachenmann y Wolfgang Rihm<sup>76</sup>, dos compositores a quienes admira y respeta mucho<sup>77</sup>.

Como clarinetista, la gran pasión de Widmann está consagrada a la música de cámara. Él toca regularmente a lado de grandes artistas, como Tabea Zimmermann, Heinz Holliger, András Schiff, Christine Schäfer, Gidon Kremer y Hélène Grimaud. Jörg Widmann estará trabajando con los cuartetos *Hagen*, *Arcanto* y *Minguet*, con Tabea Zimmermann, Antoine Tamestit y Francesco Piemontesi en Nueva York, en el festival de Salzburgo, en el *Concertgebouw Amsterdam*, en el *Singel Antwerp* y en el *Heidelberg Spring Festival*.

Se ha presentado con gran éxito como solista con orquestas de Alemania y de otros países, destacan ellas sus actuaciones con la *Gewandhausorchester* de Leipzig, *Deutsches Symphonie Orchester* Berlín, la *SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg*, la *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks*, la *Royal Philharmonic Orchestra*, la *Irish Chamber Orchestra*, entre otros, trabajando con directores como Christoph von Dohnanyi, Sylvain Cambreling, Christoph Eschenbach, David Zinman, Peter Ruzicka, Francois-Xavier Roth y Kent Nagano<sup>78</sup>.

Varios conciertos de clarinete han sido dedicados a Widmann e incluso estrenados por él. En 1999, Widmann interpretó *Musik für Klarinette und Orchester* de Wolfgang Rihm, como parte del festival “viva-Konzerte” (Música Viva), y en 2006 *Cantus para Clarinete y Orquesta*<sup>79</sup> de Aribert Reimann con

---

<sup>76</sup> Aunque después haya decidido continuar sólo con Lachenmann, considera a los dos unos auténticos intelectuales con quienes intercambia impresiones continuamente.

<sup>77</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Marina. “Entrevista con Jörg Widmann”. International Clarinet Association. Madrid. 2013.

<sup>78</sup> PAVIC, Vladimir. “Jörg Widmann - Klarinetist Komponist”. (12 de abril de 2014) <http://www.joergwidmann.com/index-en.html>

<sup>79</sup> *Cantus para Clarinete y Orquesta*. Una obra hecha por encargo dedicada a Jörg Widman, estrenada el 13 de enero de 2006, en la Sala Grande de la WDR en Colonia, en presencia del compositor, que declaró que la obra se inspiraba en las composiciones de clarinete de Claude Debussy (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2013).



la *WDR Sinfonieorchester*. En 2009 protagonizó el estreno mundial de *Rechant* de Heinz Holliger en el Festival de Lucerna. El hecho de que compositores de gran prestigio le dediquen obras le llena de satisfacción, ya que años antes compositores como Mozart les dedicaban sus obras a clarinetistas de gran talento, como era el caso de Anton Stadler<sup>80</sup>.

En 2004 y 2005, fue compositor en residencia de varios festivales y orquestas, entre ellos la *DSO* de Berlín, *NDR das neue werk* y el Festival de Salzburgo. Ha participado en el Festival de Lucerna, la *Cologne Philharmonic Orchestra* y la *Vienna Konzerthaus*, además de haber sido invitado por *The Cleveland Orchestra* durante toda la temporada 2010/11.

El trabajo como compositor de Jörg Widmann está en el centro de sus actividades musicales. En esta temporada se dio el estreno de su nueva ópera *Babylon*, con la *Bavarian State Opera* bajo la batuta de Kent Nagano y con un ensamble de primer nivel, con cantantes como Claron McFadden, Anna Prohaska y Gabriele Schnaut. *Frankfurt Alte Oper* presenta a Jörg Widmann dentro de su Festival de *Auftakt*, con interpretaciones de sus obras hechas por la *HR-Sinfonieorchester* y Paavo Järvi, y la *Berliner Philharmoniker* bajo la batuta de Sir Simon Rattle<sup>81</sup>.

Además de esto, Jörg Widmann intensificará su trabajo como director con la *Irish Chamber Orchestra*, donde es actualmente conductor invitado principal, con presentaciones en Irlanda, en la *Konzerthaus* de Berlín y en el Festival de Música de Rheingau.

Por sus logros como compositor ha recibido diversos reconocimientos, como el *Belmont-Preis* para la música contemporánea de la *Fundación Forberg Schneider* en 1999, el Premio *Schneider-Schott* en música y el Premio *Paul Hindemith* en 2002. En 2003 le fue otorgado uno de los premios de la Fundación de música *Ernst von Siemens* y el premio honorario del Festival de Ópera de Múnich. Su ópera *Das Gesicht im Spiegel* (El Rostro en el Espejo) fue seleccionada por el jurado de especialistas de la revista *Opernwelt* como el estreno mundial más importante de la temporada 2003/04. En 2004 Widmann recibió el Premio *Arnold Schoenberg* otorgado por la *Vienna Arnold Schoenberg Centre* y la *Deutsches Symphonie Orchester Berlin*. En 2006 Widmann recibió el premio de composición de la *SWR Symphony Orchestra Baden-Baden und Freiburg*; así como también el Premio de Composición *Claudio Abbado* de la *Berlin Philharmonic Orchestra Academy*. En 2009 le fue otorgado el Premio *Elise L. Stoeger* de *The Chamber Music Society of Lincoln Center*.

---

<sup>80</sup> “*Vioworld trifft...Jörg Widmann*”. (Entrevista en línea). Youtube. 19 de Enero de 2011. Respuesta a la pregunta: ¿Le gusta que otros compositores le dediquen obras? (14 de marzo de 2014) <http://www.youtube.com/watch?v=20KIMRbOwbA>

<sup>81</sup> PAVIC, Vladimir. *Op. cit.*

Jörg Widmann compuso una trilogía para orquesta, basada en el principio de la transferencia de formas vocales a la escritura orquestal. La trilogía se compone del *Lied* (estrenada en 2003 y grabada por la *Bamberg Symphony Orchestra* y Jonathan Nott), *Chor* (estrenada en 2004 por la *DSO Berlin* y Kent Nagano) y *Messe* (estrenada por la *Münchener Philharmonikern* bajo la dirección de Christian Thielemann en junio de 2005). En 2007, Pierre Boulez y la *Wiener Philharmonikern* hicieron la primera interpretación de su obra para Armónica y Orquesta, asimismo, Christian Tetzlaff y la *Junge Deutsche Philharmonie* estrenaron su Concierto para Violín. En 2008 se tocó por primera vez su obra *Antífona*, con Paavo Järvi dirigiendo a la Orquesta de la Radio de Frankfurt, y del ciclo de piano *Eleven Humoresques*, encargado por el *Carnegie Hall* de Nueva York para Yefim Bronfman; seguido del estreno de *Con brio*, con Mariss Jansons y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera<sup>82</sup>.

Financiado por el Programa de *Siemens Arts* y el Instituto Goethe, Widmann vivió y trabajó en Dubái en marzo y abril de 2008. Este proyecto trajo como resultado la creación de su obra *Dubairische Tänze*, cuya primera interpretación se realizó en mayo de 2009, en Berlín. En el marco del 20 aniversario de la Ópera de la Bastilla de París, se estrenó, en julio de 2009, *Am Anfang* (Al principio), obra que es en parte instalación artística<sup>83</sup> y en parte ópera. Colaborando con el artista visual Anselm Kiefer, Jörg Widmann actuó compositor, clarinetista y realizó su debut como director. La *Cleveland Orchestra*, bajo la batuta de su director musical Franz Welser-Möst, estrenó su concierto *Flauta en Suite*, en mayo de 2011, seguido de su estreno en Europa por la *Berliner Philharmoniker* y Sir Simon Rattle, teniendo como solista a Emmanuel Pahud. Varios cuartetos de cuerda como *Artemis*, *Vogler*, *Pacifica* y *Minguet Quartets* interpretan regularmente sus obras.

En 2001 fue nombrado catedrático de clarinete en el *Freiburger Hochschule für Musik*, y a partir del año 2009, comenzó su trabajo también como maestro de composición.

---

<sup>82</sup> PAVIC, Vladimir. *Op. cit.*

<sup>83</sup> Instalación artística. Género perteneciente a las artes plásticas en el cual el artista utiliza, como parte de la composición, el propio medio (como paredes, piso, luces e instalaciones) además de objetos diversos, el espectador es invitado a moverse alrededor de la obra o interactuar con la pieza, en esos casos el espectador mismo se vuelve parte de esa obra en ese preciso momento y ese preciso tiempo.

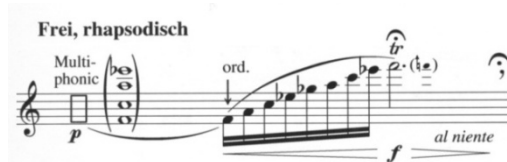
## 2.3 Análisis estructural

“Empecé mis estudios musicales con el clarinete. Yo tenía siete años y siempre, cuando practicaba en casa, improvisaba... improvisaba todo el tiempo. Así que la razón por la que empecé a componer fue porque no podía recordar al día siguiente lo que había improvisado el día anterior, así es que tuve que encontrar el modo de hacerlo, por eso comencé a escribir esta pieza. La *Fantasie* para Clarinete Solo fue casi una improvisación, algunas secciones surgen precisamente de ello. Algunas partes son realmente difíciles de tocar pero esta es la razón por la que la compuse: Sólo quería escribir un Solo, una obra instrumento que amo”<sup>84</sup>.

Han pasado ya más de 20 años de la creación de esta obra; como el mismo Widmann lo indica, la *Fantasie* tiene un carácter improvisatorio, además de no tener especificado los *tempi* exactos, no posee compás alguno, inclusive, sólo cuenta con algunas pocas barras de compás exclusivamente para las repeticiones y al pasar de una sección a otra. Se pueden apreciar algunas barras punteadas, las cuales fueron escritas meramente como referencia en algunos pasajes específicos.

*Frei, rhapsodisch* es la indicación inicial (libre, rapsódico), haciendo alusión a la palabra proveniente del griego *rhapsóidos*, un cantante o recitador de poesía épica. La rapsodia es una sección de un poema épico que se recita de manera independiente<sup>85</sup>; y en música, es una obra hecha piezas, fragmentos, de partes dispares. Se trata de un discurso intermitente, espasmódico, con ritmo cambiante. Oscila sin cesar: a veces se retrasa, a veces se desboca frenéticamente llegando hasta la exaltación<sup>86</sup>.

El primer reto: comenzar con un multifónico en *piano*, es un inicio incierto y oculto. Teniendo como base la nota Fa del registro medio, se debe producir simultáneamente Do 6, La 6 y Mib 7; creando el efecto que será característico de la pieza. Partiendo de este multifónico, sigue un arpeggio disminuido en *crescendo* para llegar hasta el Fa 7, con calderón, en *forte* y con trino de cuarto de tono, agregando enseguida un *diminuendo al niente*.



Widmann/*Fantasie*. Ejemplo 2.1: sistema. 1.<sup>87</sup>

<sup>84</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Marina. *Op. cit.*

<sup>85</sup> RANDEL, Don Michael. “*The Harvard Dictionary of Music*”. Harvard University Press. 2003. p. 721

<sup>86</sup> DANGAIN, Guy. “*Debussy et la Rhapsodie pour clarinette*”. *Clarinete magazine*, N°10. Selmer. Paris. 2003.

<sup>87</sup> JÖRG WIDMANN (1973). *Fantasie*. Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. 2005.

También es necesario recalcar la importancia que tendrá el intervalo Mib-Fa a lo largo de toda la obra. Continuando en ese sistema 1, el fragmento siguiente difiere enormemente de lo anterior: notas largas y tenidas escondidas en la dinámica *pianissimo*, incluso con calderones sobre cada una de ellas. Partiendo de Fa 4 hasta Fa 6, finalizando con el intervalo Mib-Fa.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.2: s. 1.

El intervalo Mib-Fa sigue presente en el sistema 2, cuatro veces más antes de la serie de *glissandi*. Estos *glissandi* son producidos en el registro agudo del clarinete, con reguladores que impulsan el paso de una nota a otra. Hay también un trino de cuarto de tono sobre la nota Fa, presentado al principio de este sistema.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.3: s. 2.

En el sistema 3, aquel intervalo de segunda mayor (Mib-Fa) aparece de nuevo en el primer fragmento, después dicho intervalo es transpuesto a Mi-Fa#. Súbitamente el dibujo melódico desciende hasta el Sol 4, con *sforzando* y con un trino que va acelerando y creciendo de manera gradual hasta llegar al Sol 7 por medio de un arpeggio (que será retomado a lo largo de la obra), en *fortissimo*, precedente de un *glissando*.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.4: s. 2.

El sistema 4 se caracteriza por su empleo de ritmos trocaicos<sup>88</sup>. El intervalo característico, Mib-Fa, está ahora no sólo invertido, sino que también está a dos octavas de distancia.



Widmann/*Fantasie*. Ejemplo 2.5: s. 4.

El sistema 5 marca una clara diferencia con lo anterior. Finalmente es presentada plenamente una melodía, la cual es ternaria no sólo por el hecho de tener barras punteadas después de cada tercer pulso, sino también por el hecho de que los reguladores nos trasladan hacia ese primer pulso. *Tempo, grazioso* es la indicación, lo que nos obliga cambiar el carácter rapsódico del inicio por el de una especie de *Ländler*<sup>89</sup>. Una particularidad de esta obra es la utilización de cromatismos, con la peculiaridad de que no siempre son escritos por grados conjuntos.



Widmann/*Fantasie*. Ejemplo 2.6: s. 5.

A pesar de todas las herramientas empleadas propias de la música contemporánea, la obra tiende a ser muy comprensible y clara, hasta cierto punto. El mismo Jörg Widmann declaró con respecto a la *Fantasie*: “La obra la empecé a escribir cuando tenía diez años. Siendo realmente joven escribía música tonal y eso todavía puede oírse cuando suena la *Fantasie*, ese sonido, esa sonoridad viene de ahí [de la música tonal]...”<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> En la música de la Grecia Antigua, el pulso era el valor de duración de figura la más pequeña, la *breve* (U), cuyo múltiplo era la *larga* (-), que equivalía a dos breves. El ritmo *Troqueo* o *Coreo* (-U) está formado por una *larga* y una *breve*.

<sup>89</sup> *Ländler*. Danza tradicional, popular en Baviera, al sur de Alemania. Muestra marcadamente la fiereza y el pisoteo, y su compás es 3/4.

<sup>90</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Marina. *Op. cit.*

En el sistema 6 el efecto característico de la *Fantasia* aparece de nuevo, el multifónico. Este efecto da paso a una variación del *Ländler* escrito en el sistema anterior, ahora con un estilo de *Alpenländisch, tänzerisch* (danza alpina)<sup>91</sup>.



Widmann/*Fantasia*. Ejemplo 2.7: s. 6.

La danza es abruptamente irrupida en el sistema 7 por el arpeggio y el trino de cuarto de tono que había aparecido al inicio de la obra. Sin embargo, esa interrupción sólo fue momentánea, pues en el sistema 8 la danza alpina continúa, hasta que al final de ese mismo sistema, un motivo proveniente de esa misma danza irrumpe la línea melódica.



Widmann/*Fantasia*. Ejemplo 2.8: s. 7-8.

<sup>91</sup> *Alpenländisch, tänzerisch* (Con estilo alpino, como una danza). Los pastores de los Alpes practican el “canto a la tirolesa” (en alemán *jodeln*). El *jodeln* es una técnica que requiere unas disposiciones particulares y una práctica adecuada, ya que exige el paso rápido desde un registro grave a un registro medio o agudo, de la voz de pecho a la de garganta o falsete. El *jodeln*, cuya finalidad primitiva era establecer una comunicación a larga distancia entre los pastores repartidos por la montaña, se infiltró después en la música aldeana; su naturaleza sorprendente, y en cierto modo acrobática, le ha ganado amplia popularidad, y con el apelativo de tirolesa se ha convertido en el símbolo de la música de los Alpes.

El contenido del sistema 9 resulta de la unión entre la última parte del sistema 1 con la primera del sistema 3, en figuras ternarias para este segundo fragmento, lo que le otorga al nuevo pasaje más movimiento y fluidez. También es cambiada la nota que posee el *sforzando*, Sol por Mi. Partiendo de ese Mi grave, Widmann crea un efecto muy interesante: el *Klappengeräusche*<sup>92</sup> (ruido de llaves), mediante pasos cromáticos escritos. El sonido del clarinete reaparece poco a poco por medio del arpeggio que asciende hasta Re 7 y desciende inmediatamente.

The image shows two systems of musical notation. The first system is on a single staff and includes dynamics such as *pp*, *poco espr.*, and *sffz*. It features a *Klappengeräusche* effect marked as *misterioso* and *ppp sub.*. The second system is on a single staff and shows a *cresc.* from *ppp* to *mf*.

Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.9: s. 9-10.

Auditivamente, es poco perceptible el pasaje cromático presentado en el sistema 11, ya que cada nota cromática siguiente está escrita a una octava de distancia de su predecesora, sumado al *glissando* que se encuentra al final de este pasaje. El *staccato* prolongado sobre Fa, que acelera de manera progresiva, da lugar a la transición.

The image shows a single system of musical notation on a single staff. It includes dynamics such as *fp*, *f*, *pp*, and *mf*. It features a *glissando* effect and the instruction *immer schneller werdend*.

Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.10: s. 11.

<sup>92</sup> *Klappengeräusche* (Ruido de llaves) Efecto consiste en que el sonido propio del clarinete debe ser prácticamente imperceptible, destacando en su lugar el ruido producido por un golpeo excesivo de los dedos hacia las llaves,

La transición, en el sistema 12, se consigue al adherir el primer arpeggio de la pieza seguido de otro que proviene del sistema 3, finalizando con un La 7 (que proviene del Sol 7, produciendo así el recurrente intervalo de segunda mayor, originalmente presentado con Mib-Fa).



Widmann/*Fantasie*. Ejemplo 2.11: s. 12.

*Schnell, Brillant* (Rápido, Brillante) es la indicación de la segunda gran sección. Esta sección B inicia con una anacrusa de 9 dieciseisavos, extraídas de la inversión del último arpeggio del sistema anterior. Esta segunda sección es muy rítmica, además exige al intérprete un gran dominio técnico del instrumento. El gran *crescendo* que parte de *piano* para llegar al *fortissimo-piano* da también la pauta de dicha brillantez, al igual que los acentos impredecibles. Las primeras acentuaciones nos dan la falsa idea de que el pasaje está escrito en un compás binario, no obstante, como en toda la pieza, no hay aquí tampoco alguna indicación de un compás determinado.



Widmann/*Fantasie*. Ejemplo 2.12: s. 13.

Lo que llama la atención en esta parte es el *ostinato* rítmico. Al mero inicio, esta herramienta es más evidente, pues está escrita sobre una misma nota, la cual es también la más grave en el registro del clarinete.



Como en la primera parte, encontramos aquí también varios pasajes creados a partir de cromatismos, los cuales están “disfrazados”, ya que al no ser concebidos en grados conjuntos no son tan perceptibles. Es particular también el arpeggio creado a partir de intervalos en disminución, es decir, que al pasar a la siguiente figura de nota, el intervalo se va haciendo más pequeño. Este motivo se vuelve después recurrente a lo largo de toda esta sección.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.13: s. 16.

Para brindarle más espectacularidad a la segunda gran sección, en la casilla de repetición del sistema 18, Widmann escribe un largo *flutterzunge* (*frulatto*) sobre Re#, sensible de la nota central del *ostinato* inicial. Este *flutterzunge* tiene, además del regulador de *crescendo*, un cromatismo descendente al mero final, retornando así al *fortissimo-piano* del inicio de la sección B.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.14: s. 18.

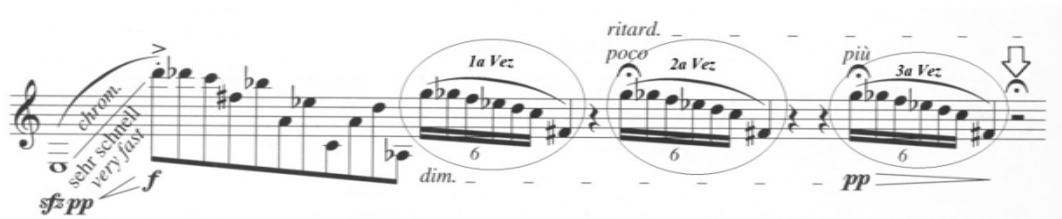
s.13.

Al pasar por mismo segmento por segunda vez, en el sistema 19, el compositor desplaza la nota del *flutterzunge* cuatro pulsos después, dejando un enorme silencio en esos cuatro pulsos. Este silencio sorpresivo, que rompe con la inercia de la intensidad y del movimiento, crea una atmósfera de tensión. Cuatro pulsos después reaparece la nota con el *flutterzunge*, ahora con un *sforzando* en *fortissimo* seguido de un *piano súbito* y *crescendo*, retomando de nuevo esa tendencia rítmica que aparentemente había desaparecido.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.15: s. 28.

El contenido del sistema 20 nos da la impresión de una coda. Seguida de una larga y veloz escala cromática, un motivo semi-cromático se expone 3 veces de manera consecutiva, cada vez con menos intensidad y con un *ritardando* gradual, finalizado con un prolongado silencio.



Widmann/Fantasia. Ejemplo 2.16: s. 20.

En el sistema 21 se rompe con esa coda “ficticia”. El regreso al *tempo* se consigue de manera progresiva. Las notas sobreagudas ascendentes con *glissando* logran crear un efecto de progresividad, y hasta podría decirse, con cierta “naturalidad”. Posteriormente llegamos a un pasaje de éxtasis total, la insistencia sobre intervalos de cuarta justa seguida de tres *glissandi*, sobre una misma nota en el registro más alto y en *fortissimo*, crean una vez más la sensación de coda. Incluso la escala de tonos enteros descendente con ritmos en aumentación refuerzan esa impresión. Una pausa prolongada producida por un silencio con calderón fortalece aún más esa conjetura.



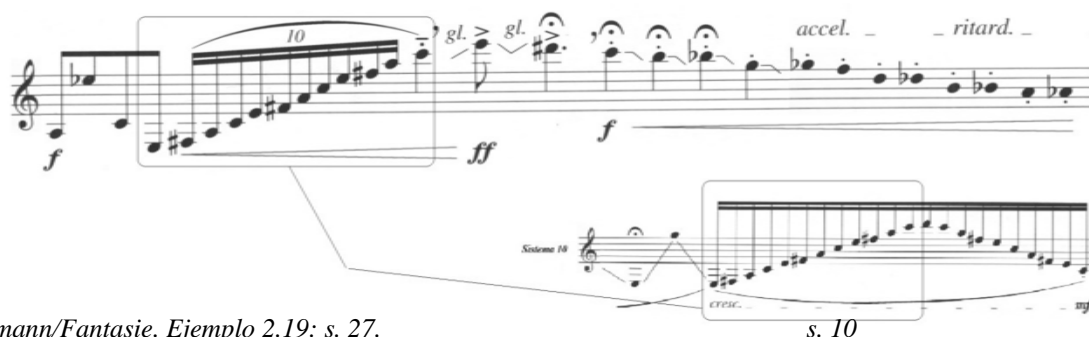
Widmann/Fantasia. Ejemplo 2.17: s. 21-22.

Sin embargo, aún faltaría para que esa coda se realizase con éxito. El sistema 23 parte con un pulso más pausado, regresando gradualmente, aunque de manera inmediata, al *tempo* brillante característico de toda esta sección B.



Widmann/Fantasia. Ejemplo 2.18: s. 23.

Este “alargamiento” es construido con algunos motivos musicales que fueron ya presentados a lo largo de la obra. Por ejemplo, en el sistema 27 la figura del diesillo, que precede a los *glissandi*, es extraída del sistema 10, para así finalmente concluir con esta sección B.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.19: s. 27.

Unida a la parte anterior, se inicia con otra sección más en el sistema 28, la cual es más pequeña que las dos anteriores. La indicación de *tempo* es *Presto posible*, pero como en toda la *Fantasie*, Widmann no establece la cifra metronómica precisa, dándonos así la libertad como intérpretes de elegir el pulso de acuerdo con nuestras posibilidades. Esta portentosa sección requiere de un gran dominio del *staccato* al igual que del registro sobregado.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.20: s. 28.

En el sistema 32, antecedido de un largo *glissando*, es presentado sorpresivamente un diminuto motivo *jazzístico*, rompiendo por cuatro segundos todo ese desenfrenado impulso rítmico. Inmediatamente el *tempo* es retomado de manera súbita.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.21: s. 31. s. 32.

Un *accelerando* frenético y progresivo seguido de un silencio abrupto, nos indica el fin de esta sección.



Widmann/*Fantasia*. Ejemplo 2.22: s. 33.

Tercera vez que aparece el multifónico, es la indicación de que la re-exposición ha comenzado. Es el mismo efecto con el que la obra inició, con la única diferencia en el matiz, pues el *mezzo-forte* propicia que el efecto se haga más presente.



Widmann/*Fantasia*. Ejemplo 2.23: s. 32.

Seguidamente reaparece la alegre danza alpina (del sistema 6), pero es interrumpida en el sistema 35 por el multifónico, que se presenta por cuarta ocasión con una variante significativa. El efecto característico se produce agregando al mismo tiempo un trino descendente de cuarto de tono. Después es seguido del arpeggio disminuido en *crescendo* para llegar hasta el Fa 7. Con este Fa 7, con trino de cuarto de tono y con un *crescendo* inconmensurable, se retoman los primeros cuatro sistemas de la *Fantasia*. En lo que refiere a las notas en sí, los sistemas 35-39 son muy semejantes al 1-4, no obstante, esta re-exposición difiere en algunos aspectos, como el mayor contraste en las dinámicas y una mayor inserción de reguladores. Inclusive sobre el grupo de *glissandi* del sistema 36, Widmann precisa: *glissando viel flüchtiger als zuvor* (*glissando* más arrebatado que antes).



Widmann/*Fantasia*. Ejemplo 2.24: s. 34. s. 35.



Widmann/Fantasia. Ejemplo 2.25: s. 36.

Del mismo modo, en el pasaje del sistema 38 se especifica: *viel flüchtiger als beim ersten Auftreten* (mucho más fugitivo que en la primera aparición), haciendo alusión al contraste que se debe crear con relación al contenido del sistema 4. El grupo de tresillos sobre Sol ha sido ahora extendido, dando tiempo así para desarrollar lo que el compositor demanda: *staccatissimo presto possibile*, junto con un *diminuendo*, para finalizar con *quasi pianissimo slaps*.



Widmann/Fantasia. Ejemplo 2.26: s. 38.

Después de la atmósfera de incertidumbre creada en el sistema anterior y reforzado por el extenso silencio al final, el sorpresivo *flutterzunge* del sistema 39 da la pauta para la presentación del *Schnell, brillant*. Como se especificó al inicio del análisis, Widmann nos daba la libertad para elegir los *tempi*, entre otros aspectos musicales más, pero en este pasaje está escrito explícitamente: *noch schneller und drängender als zuvor* (aún más rápido y empujando más que antes), para así diferenciarlo de su homólogo del sistema 13.



Widmann/Fantasia. Ejemplo 2.27: s. 39.

Este pasaje es una réplica del inicio de la segunda gran sección, y del mismo modo que en los sistemas subsecuentes, la diferencia radica en las dinámicas que son más contrastantes y en los acentos que son más marcados que en la primera aparición. Asimismo, el compositor detalla: *insgesamt steigern und cresc. bis vorletzte Zeile* (intensificar generalmente y *crescendo* hasta el penúltimo sistema).

Interesante es la función que desempeña el doble *glissando* en el sistema 43. En el desarrollo apareció el *glissando*, también sobre el mismo Sol#, pero sólo de manera ascendente. Ahora, en su reaparición, asciende primeramente para después descender, sirviendo como un recurso para “frenar” todo este desembocado pasaje, que desde el *Schnell, brillant* (sistema 39) ha estado *accelerando* incesantemente.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.28: s. 43.

Hacia el sistema 44, la repetición está completamente omitida para dar paso rápidamente al *flatterzunge* sobre Re# (como en el sistema 19, después de la casilla de repetición). Dada la propensión al *accelerando* continuo, la duración del Re# será sólo de dos pulsos.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.29: s. 44.

Con la serie de deslumbrantes *glissandos* en el registro sobreagudo, además del *crescendo* escrito y tomando en cuenta el persistente *accelerando*, se propicia un estado de desenfreno total en el sistema 46. Justo en medio de ese mismo sistema, en el punto máximo de intensidad y dinámica, hay un *moltissimo ritardando* que conjuntamente con el *diminuendo*, provocan el declive de la frase.



Widmann/Fantasie. Ejemplo 2.30: s. 46.

El último sistema de la obra, sistema 47, inicia con el multifónico, con el que la *Fantasia* había iniciado, pero ahora ya no es un misterioso *piano*, sino un *forte* reafirmando la importancia de este efecto. Enseguida reaparece por tercera vez la danza alpina, y como fue la tendencia en todas las repeticiones, con algunas modificaciones. Primeramente la dinámica difiere de las 2 primeras apariciones, esta vez tiene el matiz *fortissimo*; del mismo modo la indicación de *tempo* es cambiada, ahora por *molto più lento*; y concerniente al estilo, esta vez Widmann pide que la danza sea tocada *grotesk, komisch* (grotesco, cómico). El *crescendo* partiendo de un *fortissimo* y el *ritardando* originan el efecto de coda.



Widmann/*Fantasia*. Ejemplo 2.31: s. 47.

La obra concluye con un *sforzando* en triple *forte* y acento sobre el La más grave del clarinete con una escala cromática hasta el Sib, en registro de clarín, con un apresurado *diminuendo* hasta *pianissisimo*, finalizando con un Sib del registro *chalumeau*, precedido por un par de notas de paso cromáticas, escritas como adornos.

JÖRG WIDMANN. Fantasie, para Clarinete Solo.

	Sección	Sistema	Material
<b>Frei, rhapsodisch A</b>	a	1-4	Sección rapsódica. La dinámica predominante es <i>piano</i> . Los efectos más sobresalientes son el multifónico inicial y el trino de cuarto de tono.
<b>Tempo, grazioso. Schlicht. Quasi Ländler.</b>	b	5-8	La dinámica predominante es <i>mezzo-forte</i> . La indicación de <i>tempo</i> da cierta estabilidad rítmica. El contenido característico es el <i>Ländler</i> y la <i>Alpenländisch, tänzerisch</i> (Danza alpina).
	a'	9-11	Regresa el pasaje rapsódico. La dinámica que predomina es <i>pianissimo</i> , no obstante los contrastes de intensidad son más marcados. El efecto destacado es el <i>Klappengeräusche</i> (Ruido de llaves).
		12	La transición se obtiene con los arpeggios de los sistemas 1 y 3.
<b>Schnell, Brillant B</b>	a	13-18	Sección rítmica con acentuaciones irregulares. La dinámica más recurrida es <i>mezzo-forte</i> , aunque la mayoría de veces están de acuerdo a la altura de las notas.
	b	19-22	Sección igualmente rítmica y con acentuación irregular, predominantemente en <i>forte</i> , aunque en el clímax se llega a <i>fortissimo</i> . El <i>flutterzunge (frulatto)</i> desempeña un atractivo efecto al repetir esta sección.
	c	23-27	La tendencia rítmica se conserva en toda la sección media al igual que la dinámica. El efecto sobresaliente en esta última sección son los <i>glissandi</i> descendentes.
<i>a tempo</i>			
<b>Presto possible. C</b>	a	28-33	Sección igualmente rítmica pero más ágil. Se consigue un claro contraste entre las notas en <i>staccato</i> con los arpeggios ascendentes. El motivo <i>jazzístico</i> rompe momentáneamente con la tendencia rítmica que será retomada inmediatamente.
<i>Tempo come prima, ma un poco più mosso</i>	a	34	La re-exposición inicia con el multifónico del inicio de la obra seguidamente al <i>Alpenländisch, tänzerisch</i> .
<b>A'</b>	b	35-38	El multifónico con trino es seguido de la sección rapsódica con la que la obra había iniciado.
<b>Schnell, Brillant B'</b>	a	39-43	Un corto <i>flutterzunge</i> es el punto de partida del <i>Schnell, brillant</i> de la sección media, que contiene ahora un <i>accelerando</i> permanente hasta el penúltimo sistema.
	b	44-46	A la mitad del sistema 44 se desarrolla la segunda parte de la sección media, conservando su esencia rítmica.
<i>molto più lento</i>		47	La quinta aparición del multifónico conlleva a la conclusión, la cual finaliza con el <i>Alpenländisch, tänzerisch</i> con un carácter más cómico y grotesco.
	<i>Coda</i>		

Widmann/Fantasie. Tabla 1: s. 1-47.



## 2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Jörg Widmann adora el siglo XIX; de hecho, una de sus mayores influencias y siente una gran admiración por Robert Schumann, un ejemplo de ello es la referencia que hace a *Papillons*, del citado compositor, a lo largo de su Tercer Cuarteto<sup>93</sup>. Una de las características principales de Schumann es conjugar lo extremo, y esto mismo es lo que hace a Widmann crear un discurso moderno<sup>94</sup>.

La *Fantasie* propone en mayor proporción desafíos técnicos, aunque también se encuentran pasajes con cierta dulzura. Pocas veces es abordado el estudio de multifónicos como tal, naturalmente la razón de trabajarlos es al enfrentarnos realmente a su uso en determinada obra, lo que no ocurre con tanta frecuencia, y Widmann impone este reto al mero inicio.

La digitación sugerida por Widmann es<sup>95</sup>:



Widmann/*Fantasie*. Ejemplo I: Digitación del armónico.

Hay que remarcar que como el mismo autor lo expresa, producir un multifónico de ese tipo, con menos complicaciones en el clarinete con sistema *Oehler* que con sistema *Boehm*. Es por eso que hay que hacer un énfasis especial para superar esta primera prueba. “En mis clases, en Friburgo, he tenido alumnos que tocaban con el sistema francés y, otros, con el sistema alemán, así que he enseñado a ambos (con los dos sistemas). Yo estudié el sistema alemán en Múnich y, en Nueva York, estuve estudiando con profesores que tocaban con el sistema alemán y el sistema francés. Para mí, las tradiciones (la francesa y la alemana) son fantásticas y suenan distintas, lo cual es maravilloso, pero actualmente me preocupo más por la música que por eso [...]. Cuando escribí la *Fantasie* no pensé en

<sup>93</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Marina. *Op. cit.*

<sup>94</sup> La modernidad del discurso de Widmann radica precisamente en la dialéctica de conjugar lo extremo, tal y como hacía en su obra el propio Schumann. En esa manera casi esquizofrénica de enfocar la música es donde Widmann halla su propia voz, lo que para él constituye el verdadero reto de los creadores de su generación, que tienen libertad para expresarse en un lenguaje personal, libre de los dogmas del pasado (SANTACECILIA, María. 2012).

<sup>95</sup> El uso de esta digitación es sólo una sugerencia, por lo que cada intérprete tendrá obviamente la libertad de usar la digitación que le resulte más efectiva, y como Widmann lo dice: “Hay mucha gente que busca en tal libro, en tal página..., esto también es bueno porque puede darte ideas pero yo prefiero encontrar mis propios multifónicos. Esto es ser creativo, es excelente” (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2013).

ningún sistema. Quizá por eso el primer multifónico resulta tan difícil con el sistema francés. Lo siento”<sup>96</sup>.

Los *glissadi* presentan también una problemática parecida al de los multifónicos al no tener un espacio destinado en nuestro tiempo de estudio. Este efecto requiere de atención para desarrollar su consistencia y su calidad sonora.

La *Fantasia* es una obra contemporánea, con rasgos claros de atonalidad, poniendo a prueba la destreza técnica del intérprete. Es por ello que al igual que como en el primer capítulo, concerniente al Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57 de Carl Nielsen, recomiendo ampliamente trabajar estudios sobre ejercicios atonales, para así ir desarrollando la habilidad técnica necesaria al abordar obras de estas características.

También haciendo alusión al capítulo anterior, el empleo de una tabla de digitaciones nos ayudará mucho para superar la dificultad algunos intervalos difíciles contenidos en la presente obra, como el intervalo de tres octavas contenido en el sistema 4, o el Do 8 situado dentro del *Presto possibile* en el sistema 30.



Widmann/*Fantasia*. Ejemplo II: s.4.



s. 30

Concerniente a lo mero interpretativo, insisto en la importancia que tiene la ausencia de cifras metronómicas y barras de compás. Asimismo, el hecho que el autor le haya puesto este nombre en particular, *Fantasia*, aludiendo al carácter improvisatorio y a la libertad personal, nos brinda la oportunidad de buscar nuestra propia perspectiva. Por lo que debiéramos corresponder a la visión de Widmann: “La improvisación es algo que sigue vivo y, en ocasiones, es incluso un dilema para el compositor, cómo escribir exactamente lo que quiere, es decir, yo sería feliz si cada intérprete fuera muy estricto con el texto y aprendiera las notas, las ligaduras, la dinámica y todo lo demás literalmente, y el fraseo, como en la música clásica, qué hacer como un todo, a dónde va esta frase, de dónde viene esta otra, pero luego, al final del día hay que disfrutar eso: es tu *Fantasia*, es mi *Fantasia*. Cuando la preparas deberías ser muy estricto con el texto pero al tocarla debes ser libre”<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Marina. *Op. cit.*

<sup>97</sup> *Ídem.*

# **JOHANNES BRAHMS**

(1833-1897)



**Quinteto en Si menor, Op. 115, para Clarinete y Cuarteto de  
Cuerdas**

### 3.1 Contexto histórico

En 1830 comenzó en Francia una nueva convulsión revolucionaria. La monarquía borbónica, restaurada tras la derrota de Napoleón, tuvo que reconocer algunos progresos liberalizadores realizados entre 1789 y 1814. Las revoluciones que se produjeron a partir de la francesa, en julio de 1830, inauguraron en Europa una etapa de predominio político y económico de la gran burguesía en toda Europa, reforzando los movimientos constitucionalistas en el centro y el sur. Los países donde tuvo una mayor repercusión la agitación revolucionaria fueron Portugal, Suiza, Alemania, Italia, Polonia y Bélgica. Los movimientos de 1830 supondrían, en definitiva, la división de Europa en dos grandes bloques: el occidental, liberal y constitucional, encabezado por Gran Bretaña y Francia; y el bloque oriental, conservador, dirigido por Austria y Rusia. Tal división reflejaría también la extensión de las transformaciones sociales provocadas por la Revolución Industrial, en los países occidentales, haciendo en ellos inviable el antiguo régimen absolutista<sup>98</sup>.

En el campo de la música, Viena era un centro de gran importancia, los nombres de Ludwig van Beethoven, Franz Schubert y los Strauss dan una idea de la amplia gama de creatividad musical, desde las principales obras sinfónicas hasta los *Lieder* o canciones, pasando por los encatadores vales vieneses. En general, la música alemana de principios del siglo XIX constituía un fenómeno más secular que las cimas religiosas alcanzadas por el protestantismo nórdico de Johann Sebastian Bach un siglo antes<sup>99</sup>.

1833, año en que el mundo presencié el arribo de uno de los más grandes compositores de la historia, Johannes Brahms. En ese mismo año nace también otro gran compositor en San Petersburgo, Rusia, Alexander Borodin; mientras que el alemán Félix Mendelssohn, en pleno apogeo, estrenaba en Londres su *Sinfonía Italiana* (llamada inicialmente *Sinfonía en La*)<sup>100</sup>. En lo que referente a las ciencias, nace en Estocolmo, Suecia, el químico, ingeniero, inventor y fabricante de armas Alfred Nobel, quien creó en 1900 la *Fundación Nobel*, la cual otorga desde su creación una serie de premios anuales a las

---

<sup>98</sup> GÓMEZ, González, López, Pastoriza, Portuondo. *Op. cit.*, pp.149-150.

<sup>99</sup> FULBROOK, Mary. “*Historia de Alemania*”. (*A concise history of Germany*). Trad. Beatriz García Rios. Cambridge University Press. 1995. pp. 154-155.

<sup>100</sup> STRATTON, Stephen Samuel. “*Mendelssohn*”. J. M. Dent & Co. London. 1901. p. 82.

personas que más han hecho en beneficio de la Humanidad, en los terrenos de Física, Química, Medicina, Literatura y Paz<sup>101</sup>.

El 3 abril de 1834, se publicó el primer número del *Neue Zeitschrift für Musik*, revista musical fundada por Robert Schumann y Friedrich Wieck (padre de Clara Schumann), que tuvo como finalidad luchar contra la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Gottfried Fink. Para Schumann, la publicación de Fink alababa excesivamente a los músicos italianos y abandonaba al arte alemán, por lo que decidió crear su revista para así “combatir” a favor de Beethoven, Bach, Weber, Schubert, Chopin y Mendelssohn<sup>102</sup>.

En cuestiones políticas y sociales, fue en 1835 cuando Texas proclamó su independencia, y para el año siguiente dejó de ser territorio Mexicano. Sumado al conflicto anterior, se produjo la Primera Intervención Francesa, que inició en 1838 y finalizó en 1839, originada por diversas reclamaciones de extranjeros que se decían afectados en sus bienes y negocios por la crisis generalizada en el territorio nacional; y sobre todo por la posición especialmente exigente de los franceses, acumulando quejas y demandando, con prepotencia, solución a situaciones en muchos casos dramatizadas. El canciller francés Louis Mathie Molé ordenó a su ministro en México, Antoine Louis Deffaudis, presentar un ultimátum para el pago de una indemnización global de 600 mil pesos; cantidad impensable para las arcas nacionales que estaban permanentemente en números rojos, además de que el gobierno se resistía a reconocer tal abuso<sup>103</sup>. Se le conoce como la “Guerra de los Pasteles” porque oficiales del entonces presidente Antonio López de Santa Anna, se habían reunido en una pastelería y casa de diversión de Tacubaya, después de embriagarse y golpear al propietario francés, prendieron fuego a lo que no habían roto<sup>104</sup>. El presidente en turno Anastasio Bustamante no supo atender a las reclamaciones francesas, incluso la de los pasteles, por lo que se desató una guerra más.

En Austria, después del intento de Lachner<sup>105</sup>, la llamada *Academia Filarmónica* dirigida por Otto Nicolai, se convierte en 1842 en la *Wiener Philharmoniker*<sup>106</sup> (Orquesta Filarmónica de Viena), en el mismo año la *New York Philharmonic* es inaugurada en Estados Unidos, con Ureli Corelli Hill como

---

<sup>101</sup> Nobelprize.org. Nobel Media AB 2013. “Copyright and Trademark Information”. Web. (28 de abril de 2014). [http://www.nobelprize.org/alfred\\_nobel/](http://www.nobelprize.org/alfred_nobel/)

<sup>102</sup> MAUCLAIR, Camille. “Schumann - Les Musiciens Célèbres”. Henri Laurens. Paris. 1910. p. 14.

<sup>103</sup> AGUILAR CASAS, Elsa. “Los pasteles más caros de la historia”. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. Secretaría de Educación Pública. 2013. (28 de abril de 2014). <http://www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=pasteles-articulo>

<sup>104</sup> VASCONCELOS, José. “Breve Historia de México”. Continental, México. 1956. p. 340.

<sup>105</sup> Franz Lachner. Compositor y director bávaro fundó la *Künstler-Verein* teniendo como propósito la interpretación de música sinfónica. Sin embargo, después de tan sólo cuatro conciertos la sociedad se disolvió debido a las deficiencias de organización.

<sup>106</sup> *Wiener Philharmoniker*. <http://www.wienerphilharmoniker.at/orchestra/history>

fundador y director musical<sup>107</sup>. También en el terreno musical, se dan los estrenos de *Stabat Mater* de Rossini, la *Sinfonía Escocesa* de Mendelssohn, *Rienzi* de Richard Wagner y *Ruslán y Ludmilla* de Glinka.

En 1800 las noticias tardaban semanas en llegar a su destino; en cuanto Samuel Morse oficializa la invención del telégrafo enviando su primer mensaje desde el Capitolio de Washington en 1833, se tendieron redes telegráficas, haciendo posible la comunicación en segundos.

En 1846 Estados Unidos invadió a México. Esta guerra finalizó en 1848 con la pérdida del 55% del territorio mexicano, e inmortalizó la historia de los Niños Héroes de Chapultepec. Mientras tanto, en toda Europa estallaban insurrecciones, haciendo notar que el pueblo no estaba contento con sus gobernantes. Estas rebeliones partían de la idea de que las personas eran más importantes que el estado y debían intervenir en el gobierno. Otra causa importante fue el deseo de formar naciones independientes constituidas por todos los hablantes de una misma lengua, originándose así el nacionalismo<sup>108</sup>.

1851 es el año en que la famosa ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, es estrenada en el *Teatro la Fenice* de Venecia, mientras que el *New York Times* es fundado en Estados Unidos. En Francia, Luis Napoleón dirige el golpe de estado, y al año siguiente es proclamado emperador para iniciar así el Segundo Imperio.

Henry Bessemer, ingeniero inglés, perfeccionó el proceso de fabricación de acero, y en 1855 patentó el primer proceso de fabricación química de dicho metal, influyendo en gran medida al desarrollo de la industria pesada de astilleros, ferrocarriles y maquinaria fabril. Por otro lado, después de muchos intentos, en 1859 el “Coronel” Edwin Drake logró perforar el primer pozo petrolero en Titusville, Pennsylvania, en Estados Unidos. De ese mismo año data la publicación del libro *El Origen de las Especies* de Charles Darwin, lanzando la primera gran idea científica de la historia que habría de alcanzar la fama popular: “la supervivencia de los más aptos”, como indica Strathern (1998)<sup>109</sup>.

En 1856, en Estados Unidos triunfa el partido antiesclavista como resultado de una lucha iniciada dos años atrás; y en 1858, Lincoln fue elegido candidato al Senado por la convención estatal del Partido Republicano. El 16 de junio se dirigió a dicha convención y expresó sus ideas concernientes a los efectos perniciosos de la esclavitud y su capacidad para llegar a destruir la libertad. Dijo, citando el Nuevo Testamento (Mateo, 12:25): “Toda casa en sí dividida no subsistirá”. Y prosiguió: “Creo que

---

<sup>107</sup> *The New York Philharmonic*. <http://nyphil.org/history/main/overview>

<sup>108</sup> EVANS, Charlotte. “*Enciclopedia de la Historia- Unificación y colonización 1836-1914*”. (*Illustrated History of the World*). Trad. Alfredo Cruz Herce. Everest. León, España. 1992. p. 570.

<sup>109</sup> STRATHERN, Paul. “*Darwin y la Evolución*” (*Darwin and Evolution*). Col.: Los Científicos y sus Descubrimientos. Trad. Antón Corrient. Siglo XXI de España. Madrid. 1999.

esta nación no puede perdurar, si es permanentemente mitad esclava y mitad libre. Espero que la Unión no se disuelva, espero que la casa no caiga, pero espero que deje de estar dividida. Será totalmente una cosa o totalmente la otra”<sup>110</sup>.

En 1861, mientras Lincoln inauguraba su presidencia en Estados Unidos, se dio una expedición a México bajo las órdenes de Maximiliano de Habsburgo organizada por Francia. Al año siguiente Napoleón III convirtió a México en monarquía, de esta manera Maximiliano fue nombrado emperador en 1864, pero fue fusilado en Querétaro tres años después.

Con el célebre telegrama recibido a las 17:49 hrs. del 5 de mayo de 1862: “Las armas del Supremo Gobierno se han cubierto de gloria [...]”<sup>111</sup>, el General Ignacio Zaragoza comunicaba al presidente Benito Juárez la victoria del ejército mexicano frente al ejército francés, en una memorable lucha conocida como la Batalla de Puebla.

En 1865, en Estados Unidos entró en vigor la 13ª Reforma, que declaraba la abolición de la esclavitud. Asimismo, Lincoln comenzaba su segundo mandato, pero sería asesinado el 15 de abril de ese mismo año a causa del disparo aplicado por John Wilkes Booth<sup>112</sup>.

En 1866 comienza la fabricación del papel de pulpa de madera y dos años después se patenta la primera máquina de escribir. Durante el año siguiente Johann Strauss regala al mundo su vals *An Der Schonen Blauen Donau* (En el Bello Danubio Azul), Alfred Nobel inventa la dinamita y Estados Unidos compra el territorio de Alaska a Rusia.

Se estrena en 1870 la Rapsodia para Contralto, Op. 53 de Brahms y la ópera *Die Walküre* (la Valkiria) de Wagner. Asimismo, estalla en junio la guerra franco-prusiana que finaliza el 2 de septiembre. También en ese año se produce la unificación de Italia dirigida por Vittorio Emanuele II, y al año siguiente Otto von Bismark funge como principal gestor de la unificación alemana.

En *l'Opéra-Comique* de París se estrenó, el 3 de marzo de 1875, la ópera *Carmen* de Georges Bizet. Desafortunadamente, al no ser bien recibida por gran parte de los críticos la presentación fracasó, por lo que se cree que pudo haber influido en la muerte del compositor, ocurrido exactamente 3 meses después, el 3 de junio de 1875.

---

<sup>110</sup> JOUATJLT, Alfonso. “*Abraham Lincoln, su juventud y su vida política*”. Gaceta de Barcelona. 1876. p. 83.

<sup>111</sup> ECHENIQUE, Rafael. “*Batalla del 5 de mayo de 1862 en Puebla. Telegramas Oficiales*”. Eusebio Sánchez. México. 1894. p. 10.

<sup>112</sup> EVANS, Charlotte. *Op. cit.*, p. 584.

En el transcurso del año siguiente, 1876, Alexander Graham patenta el teléfono<sup>113</sup>, y Thomas Alva Edison crea el fonógrafo y patenta la lámpara eléctrica cuatro años más tarde.

En 1882 el médico alemán Robert Koch descubre el bacilo de la tuberculosis. También en ese año nacen Igor Stravinsky y Zóltan Kodály, además se da el estreno de la *Obertura Solemne 1812* de Tchaikovsky y de la última ópera de Wagner, el *Parsifal*, quien moriría al año siguiente. En 1883 se abre la *Metropolitan Opera House* de Nueva York<sup>114</sup> y se funda la sociedad *Concertgebouw*<sup>115</sup> de Ámsterdam<sup>116</sup>.

En 1885 Louis Pasteur descubrió la vacuna contra la rabia. Por su parte, en 1886 Heinrich Rudolf Hertz encontró la forma de producir y detectar ondas electromagnéticas. Por ese mismo periodo se erigieron dos de las construcciones más emblemáticas del mundo: *La Estatua de la Libertad* en 1886 y *La Torre Eiffel* en 1889.

En 1891, Brasil se convierte en República Federal como resultado de la revuelta militar iniciada dos años atrás, además de haber ya conseguido abolir la esclavitud en 1888. Con lo que respecta a las novedades tecnológicas, en 1895 se dan los descubrimientos del Helio y de los rayos X, por William Ramsay y Wilhelm Conrad Röntgen respectivamente, y en 1896 Antoine Becquerel descubre la radioactividad.

Prácticamente cualquier aspecto puede resultar importante para la historia del siglo XIX en particular o, de hecho, para la historia del arte en general, de la misma manera que todo puede ser muy importante en la comprensión de un ser humano.

---

<sup>113</sup> Teléfono. El aparato había sido desarrollado anteriormente por el italiano Antonio Meucci, y fue reconocido como su inventor hasta de junio de 2002.

<sup>114</sup> *Metropolitan Opera House*. <https://www.metoperafamily.org/metopera/history/chapters.aspx>

<sup>115</sup> *Concertgebouw* de Ámsterdam. <http://www.concertgebouw.nl/en/history>

<sup>116</sup> *Concertgebouw* de Ámsterdam. La sociedad fue fundada en 1883, aunque la tan esperada inauguración de la famosa sala de conciertos se realizó hasta el 11 abril de 1888.



Siempre he pensado que un día aparecería repentinamente alguien capaz de revelarnos las más altas cimas del arte, alguien capaz de aportarnos la perfección máxima. Ese joven predestinado ha llegado. Su cuna la han velado las Gracias y los Héroes. Su nombre es Johannes Brahms. Toda su persona nos transmite esos signos que anuncian: “ ¡he aquí un elegido! ”.

Robert Schumann, 1853. *Neue Zeitschrift für Musik*<sup>117</sup>.

### 3.2 Aspectos biográficos

Johannes Brahms nació en Hamburgo, Alemania, el 7 de mayo 1833. Este gran compositor fue capaz de sintetizar las prácticas de tres siglos de música. Debido al poder creativo que poseía, el cual dejó plasmado en sus obras, es considerado como el sucesor de Beethoven y Schubert en la música de cámara y orquestal, de Schubert y Schumann en las obras para piano y canciones, así como de los polifonistas del Renacimiento y el Barroco en la música coral.

Brahms fue el segundo hijo del matrimonio formado por Johann Jakob Brahms (1806–1872) y Johanna Henrika Christiane Nissen (1789–1865). Primero nació una niña, bautizada bajo el nombre de Elisabeth Wihelmine Luise, y el tercero y último fue llamado Fritz Friedrich.

Era una pareja poco convencional, Johann Jakob, joven saludable y apuesto a diferencia de Johanna Henrika Christiane, pues parecía frágil y con una pierna más corta que la otra, pero con hermosos ojos azules. Aunado a esto, también había una diferencia notable entre sus edades, mientras ella contaba ya con 41 años, él había llegado apenas a los 24. Podríamos atribuirle a ellos los dotes de Johannes Brahms: Johann Jakob dominaba varios instrumentos de cuerda, principalmente el contrabajo, y tocaba también la flauta y el corno, además contaba con una excelente salud y la determinación de hacer algo en la vida, era un “soñador”<sup>118</sup>; y de Johanna Henrika Christiane su capacidad intelectual, su bondad y su generosidad.

Si bien, la atmósfera del *Gängeviertel* (Barrio de los Pasajes), humilde sector de los suburbios en donde Brahms vivió su niñez y adolescencia, no era muy benéfico para el desarrollo de cualquier niño, sus padres hicieron todo lo posible para convertir su hogar en un lugar con paz y seguridad. A Johannes,

---

<sup>117</sup> GÁL, Hans. “*Cartas 1853-1897 – Johannes Brahms 1833-1897*”. (*Brahms Briefe*). Trad. José Aníbal Campos. Nortésur. Barcelona. 2010.

<sup>118</sup> SWAFFORD, Jan. “*Johannes Brahms. A Biography*”. Vintage Books. New York. 1999.

niño callado y sensible, le agradaba jugar con soldaditos de plomo, alineándolos sin cansancio una y otra vez, en contraparte no le agradaban los juegos ruidosos de los niños de su edad, por lo que trataba siempre de evitarlos<sup>119</sup>.

Al pasar el tiempo, era necesario comenzar con la formación académica. Pese a las limitaciones económicas de la familia, sus padres buscaron darles una educación de calidad a sus hijos. Johannes fue enviado a la escuela privada de Herr Heirich Voss. Además de sus clases habituales, “Hannes” (o “Jehann”, como su familia lo llamaba<sup>120</sup>) aprendió francés e inglés, útil para los ciudadanos de una ciudad marinera<sup>121</sup>. Al igual que Johannes, Fritz estudió en una escuela privada. Sin embargo, para Elise esto no era posible, pues la pequeña tenía migraña crónica, que incluso podía retenerla en cama por semanas, impidiéndole así estudiar<sup>122</sup>.

Con el paso del tiempo, sus actividades escolares iban perdiendo protagonismo, tanto para Brahms como para sus padres, pues era ya evidente su preferencia hacia la música. Fue así que Jakob decidió introducirlo al mundo musical, iniciándolo con los instrumentos de cuerda. Con lo que no contaba era que el pequeño “Hannes” se parecía a él, ya que sabía lo que quería; así como el joven Jakob había obligado a sus padres a que le enseñaran música, Johannes insistía en tocar el piano, hasta que, con tan sólo 7 años de edad, emprendió su camino en la música teniendo como profesor al pianista Friedrich Wilhelm Cossel, discípulo de Eduard Marxen. Fue remarcable la labor de Cossel como primer maestro de Johannes, pues sabía combinar la técnica con el sentido de cada composición, sostenía que la brillantez en la ejecución nunca era suficiente, cada frase por diminuta que fuera debía expresar su contenido exacto, cada obra de arte era sagrada y sólo con una actitud de respeto uno podía aproximarse a ella<sup>123</sup>. Por ideologías como estas, Johannes veía su profesión desde un ángulo diferente al de su entorno cotidiano.

Con 10 años de edad, Brahms dio su primer concierto privado (el cual fue organizado por su padre para recaudar dinero para los estudios de Hannes), interpretando el Quinteto Op. 16, de Beethoven y un Cuarteto para Piano y Cuerda de Mozart. A ese concierto asistió un empresario, que les ofreció “todo el oro del mundo” si decidían emigrar a Estados Unidos de América<sup>124</sup>. Cossel no estaba de acuerdo con esa proposición, ya que una gira sería la ruina para el talentoso Brahms quien estaba apenas en proceso de formación. Al darse cuenta que todos sus argumentos eran inútiles, pensó en otra idea, ésta fue

---

<sup>119</sup> GEIRINGER, Karl. *“Brahms. Su vida y su obra”*. Altalena. Madrid. 1984. p. 26.

<sup>120</sup> SWAFFORD, Jan. *Op. cit.*

<sup>121</sup> En 1846, Hannes escribió un saludo de navidad en francés: *à mes chers parents... par leur fils Johannes Brahms (a mis queridos padres...de su hijo Johannes Brahms)*. (SWAFFORD, 1999).

<sup>122</sup> *Ídem.*

<sup>123</sup> GEIRINGER, Karl. *Op. cit.* p. 28.

<sup>124</sup> *Ídem.*

insistirle a Eduard Marxen para que le diera clases a este niño prodigio. Era tan grande la influencia de Marxen que los padres de Brahms desistieron de aquel viaje.

Así fue como en 1843, Cossel y Marxsen colaborarían juntos en la educación de Brahms durante algún tiempo, hasta que Marxsen asumiría el papel completamente en la formación pianística de Johannes. Ambos eran muy buenos maestros, sin embargo, había una diferencia muy notoria, pues mientras Cossel sostenía la idea de que el joven Brahms llegaría a ser un gran pianista si abandonara la composición, Marxsen, al descubrir lo que su “mente penetrante y profundamente reflexiva” era capaz de hacer, fomentó esa pasión que ambos compartían<sup>125</sup>.

El dinero que ganaba su padre era escaso, por lo que Brahms comenzó a tocar en tabernas y restaurantes, lo que originó un conflicto entre sus clases con Marxen y el desgaste ocasionado por aquel empleo, volviéndose anémico y nervioso. Dada tal situación, para los veranos de 1847 y 1848 el joven Brahms cambió de aires, teniendo una estancia en Winsen con la familia Giesemann. A su regreso a Hamburgo en otoño, el débil muchacho se había transformado en un joven saludable y vigoroso. Así, el 21 septiembre, Brahms dio su primer recital con una Fuga de Bach, y para la primavera del año siguiente dio su segundo concierto, tocando la Sonata No. 21 en Do mayor *Waldstein*, Op. 53, de Beethoven y la *Fantasia para Piano sobre un Vals Favorito*, compuesto él mismo, aunque con este concierto finalizaba (por el momento) su carrera como pianista; pues si su éxito no fue de lo mejor, a eso habría que agregarle el hecho de que para ese entonces ya habían pianistas con un nivel incluso más alto que el de Johannes.

Finalmente se presentó una oportunidad trascendental cuando en 1853, el brillante violinista Eduard Reményi llegó a Hamburgo, asombrado por el potencial de Brahms, lo invitó a realizar con él una gira de conciertos. Después de exitosas presentaciones en diferentes ciudades, en mayo de ese mismo año visitaron Hannover, donde Reményi se encontraría con Joseph Joachim, su antiguo compañero en el Conservatorio de Viena y *Konzertmeister* del rey de Hannover. Sin embargo, Joachim se vio más interesado por su acompañante que por el mismo Reményi, por lo que intentó de atraerlo a la plática, y al estar ante un artista de fama internacional, Brahms olvidó su natural reserva y se integró a la conversación. Comenzó hablando de sus sueños y lo que había luchado para hacerlos realidad; pero después, al tocar el piano con su fuerza y originalidad impresionó a Joachim. Por la comprensión que ambos se tenían, surgió una gran amistad que duraría para toda la vida<sup>126</sup>.

Wiemar era la siguiente sede, donde reinaba el supremo Franz Liszt. Con la ya conocida disposición de éste por artistas jóvenes llegó Brahms, bajo la recomendación de su nuevo amigo Joachim.

---

<sup>125</sup> *Ibidem.* p. 29.

<sup>126</sup> *Ídem.* pp. 37-38.

Admirado por las composiciones de Brahms, Liszt mostró el interés de facilitarle el camino a la fama si se adhería a su “credo artístico”<sup>127</sup>, al cual Brahms no estaba dispuesto a comprometerse; pues además de que iba en contra de su manera de ser, le parecía vacía y sin valor. Liszt se sintió tan ofendido por dicha indiferencia que dejó de interesarse por el joven músico hamburgués.

Indignado por ese comportamiento, Reményi se negó a seguir tocando con Brahms, produciéndose así una ruptura. Sólo, sin recursos económicos y en un mundo extraño para él, solicitó ayuda a su amigo Joachim, quien sin objeción alguna lo invitó a Göttingen mientras pasaba sus vacaciones, haciendo más grande la amistad que ya existía entre ambos.

Realizando su sueño de recorrer el río Rhin, consiguió viajar al oeste de Alemania. En Bonn conoció al director de orquesta Wilhelm Joseph von Wasielewski, quien le insistió visitar a su amigo Robert Schumann en Düseldorff, Brahms se negó a pesar de que hace tiempo atrás Joachim ya le había hecho la misma sugerencia. No obstante, fue tanto el asombro que tuvo al estudiar las obras de Schumann, que originó el deseo de conocer en persona al gran maestro, olvidando el disgusto generado algunos años atrás cuando Schumann estaba de visita en Hamburgo y Brahms le dio algunos manuscritos para que los revisara, pero Schumann le devolvió esos manuscritos sin siquiera haberlos abierto<sup>128</sup>.

Fue así como Brahms visitó por primera vez la casa de los Schumann en Düseldorff, el 30 de septiembre de 1853. Con una agradable atmósfera y estando como público únicamente Robert Schumann y su esposa Clara, Brahms impactó a ambos con su asombroso talento, a tal punto que el mismo Robert Schumann escribió su famoso artículo *Neue Bahnen* (Nuevos caminos) en la revista musical *Neue Zeitschrift für Music* (como no lo había hecho desde hace años, a pesar de que él era el fundador), enunciando que Brahms era “un artista ante cuya cuna montaron guardia los héroes y las gracias, y que ha creado en Hamburgo, en el silencio y la oscuridad, sus primeras composiciones, pero está llamado en el futuro a darnos la más elevada e ideal expresión de nuestra época”<sup>129</sup>.

Con una excesiva responsabilidad, Brahms se dirigía a Leipzig, para interpretar personalmente las obras a ser publicadas por *Breitkopf & Härtel*, editora a la cual Schumann había insistido por Brahms. En Leipzig fue recibido con cierto recelo; como era habitual, esperaban ellos mismos formar sus juicios. Con un éxito considerable, el joven compositor conquistó al público, llegando después a un acuerdo con la prestigiada casa editora para la publicación de sus obras. Brahms dedicó a Joachim la

---

<sup>127</sup> El estilo de Franz Liszt consistía principalmente en dar una cierta relajación a las reglas de la tonalidad, considerando que las formas musicales debían estar dictadas por el contenido de las ideas poéticas.

<sup>128</sup> *Ibidem*. P. 43.

<sup>129</sup> *Ídem*. pp. 44 y 45.

Sonata para Piano No. 1 en Do mayor, Op. 1, y a Clara Schumann la Sonata para Piano No. 2 en Fa# menor, Op. 2<sup>130</sup>.

El 4 de marzo de 1854, los desórdenes nerviosos que tanto le pesaban a Schumann se volvieron insoportables, por lo que fue internado en un manicomio en Endenich, después de que fuera rescatado al intentar suicidarse arrojándose al Rhin.

La armonía y el mutuo enriquecimiento musical en el que los Schumann vivían se vieron profundamente alterados. Clara se quedó sola a cargo de sus seis hijos más el séptimo que nacería próximamente, aunado a las complicaciones económicas que se presentaron después. Al enterarse de la terrible noticia, Brahms acudió de inmediato a Düsseldorf, y logró “salvar” a Clara de una terrible desesperación. La compañía de Brahms le otorgó un renovado interés por la vida, y juntos realizaron una excursión por el Rhin. Clara Schumann, además de poseer una gran personalidad, era un artista inminente y una persona atractiva, por lo que la respetuosa amistad que Brahms le tenía, se fue convirtiendo poco a poco en un amor apasionado, sin importarle que ella tuviese 14 años más que él. Sin embargo, Clara era la esposa de un gran amigo a quien ella seguía firmemente aferrado, y sólo podía ser una amiga maternal. Brahms permanecía en Düsseldorf ayudando en todo lo que podía a Clara, pero simultáneamente impidiendo, él mismo, el avance de su carrera.

Cumpliendo con la petición de Clara, Johannes decidió tocar de nuevo en público, a lado de su amigo Joachim y la misma Clara, mientras tanto, dentro de sí el dilema continuaba, el amor por Clara y la lealtad a su amigo. Como consecuencia de sus conflictos interiores, Brahms crea las *Cuatro Baladas*, Op. 10, el primer movimiento de su Sinfonía en Do menor, Op. 60, y el Cuarteto para Cuerda y Piano en Do menor, Op. 60. Sobre ésta última, Brahms explicó poco después a un amigo sobre el tiempo inicial: “Imagínate ahora a un hombre que está a punto de pegarse un tiro porque ya no le queda otra cosa por hacer”<sup>131</sup>.

Poco tiempo transcurrió para que sucediera una tragedia: la muerte liberada de Schumann, ocurrida el 29 de julio de 1856. A pesar de todo el sufrimiento, Clara “seguía siendo un noble ejemplo de la fortaleza recibida de Dios”<sup>132</sup>. Estando Clara ahora libre, el conflicto interior ya no torturaba más a Brahms. A pesar de que Clara poseía todos los aspectos de una persona ideal para Brahms, éste destruyó a propósito todas esas ilusiones. Había comprendido que una vida ordenada a lado de la mujer que amaba no era para él como artista; y como tal, debería crear obras que expresaran los diversos

---

<sup>130</sup> El que no hubiera alguna obra dedicada a Robert Schumann, partía del hecho de que, para el mismo Brahms, no había ninguna obra suya digna de ser dedicada a esta eminencia musical (GEIRINGER, 1984).

<sup>131</sup> *Ibidem.* p. 52.

<sup>132</sup> *Ídem.*

altibajos de la experiencia humana: “la amarga experiencia es la que proporciona al verdadero artista al material para sus obras”<sup>133</sup>.

Los días de adolescencia de Brahms habían terminado, y en 1857 obtiene su primer puesto oficial en Delmont. Con el salario obtenido vivía modestamente, pero lo más importante era que con aquel trabajo tenía tiempo para componer, por consiguiente ese fue un periodo muy productivo para Brahms. Las obras creadas durante este periodo manifiestan una profunda serenidad, entre las cuales se encuentran principalmente, las Serenatas Op. 11 y Op. 16, y el Sexteto para Cuerdas Op. 18.

En el verano de 1858, Brahms residió en Göttingen, invitado por su amigo Julius Otto Grimm. Fue allí donde conoció a Agathe von Sielbold, una mujer adorable, sensible y con una voz mágica, motivos por los cuales Brahms quedó profundamente enamorado, siendo a su vez correspondido por la bella cantante. Una vez más, Johannes tuvo que enfrentarse a un dilema, pues Brahms se resistía a vivir unido de manera definitiva con una mujer, además estaba consciente de que sería como una “carga” desde el punto de vista de la creación artística. A pesar del amor y el entendimiento que se tenían ambos, Agathe se vio terriblemente lastimada por lo que decidió romper toda relación con Johannes.

Siendo imposible cohibir aquel sentimiento, Brahms compone el Sexteto de cuerdas No. 2 en Sol mayor, Op. 36, donde el nombre de ella es rememorado 3 veces por los violines primero y segundo durante el primer movimiento (A-G-A-D-H-E [según la notación alemana]).<sup>134</sup>

Durante la primavera y verano de 1859, 1860 y 1861, Brahms permaneció en Hamburgo dirigiendo a un coro de voces femeninas. Entre las integrantes del coro se encontraba una joven sencilla y alegre procedente de Viena, Bertha Porubszky, lo que produjo en Brahms su primer acercamiento al carácter del arte vienés. Por esas mismas fechas, a Brahms ya no le parecía la casa de sus padres como un lugar tranquilo para componer, por lo que se mudó a Hamm, a las afueras de Hamburgo. Con un entorno diferente, se produjeron y perfeccionaron gran cantidad de sus obras.

Durante el Festival de Colonia, en 1862, Brahms conoció a la famosa cantante Marie Luise Dustmann-Meyer, con quien experimentó su segundo contacto con el estilo artístico de Viena, la ciudad que estaba en la cima del mundo musical. Así, convencido de lo que la ciudad podía ofrecerle, el 8 de septiembre de 1862, el joven Brahms, a los 29 años, se desplaza a la ciudad del Danubio: Viena. Con paisajes espectaculares, gente agradable y rodeado de un ambiente intelectual, esta bella ciudad le propició una atmósfera ideal para continuar con su desarrollo artístico. Allí, Brahms entabló amistad con el director de la Ópera de la Corte de esa ciudad, Felix Otto Dessoff.

---

<sup>133</sup> *Ibidem*. p. 56.

<sup>134</sup> *Ídem*. p. 62.

Aunque Brahms seguía siendo una persona tímida, muy pronto se dio a conocer al público vienés. El 16 de noviembre de 1862, presenta con gran éxito su Cuarteto para Piano y Cuerda, Op. 25, con el mismo Brahms al piano acompañado por el Cuarteto *Hellmesberger*.

Independientemente de los problemas que había en casa de los Brahms en Hamburgo, Johannes no era completamente feliz. El puesto que tanto añoraba, el de director de la *Singakademie* y de la Orquesta de Hamburgo, fue cedido al su amigo Julius Stockhausen en lugar de otorgárselo a él, lo que posiblemente pudo originar su cambio de conducta. Reprimiendo sus sentimientos y su vulnerabilidad, se volvió más reservado, sarcástico y desconfiado.

La dirección de la *Wiener Singakademie*<sup>135</sup> fue el primer puesto que Brahms obtuvo en Viena, realizando el 15 de noviembre de 1863 el concierto inaugural, con un rotundo éxito. Desafortunadamente, en su nuevo trabajo era necesario lidiar todo el tiempo con asuntos administrativos, por lo que tras su primer año de prueba Brahms decidió renunciar, pese a que había sido elegido por un periodo de tres años.

Gracias al doctor Josef Standhartner, se produjo el 6 de febrero de 1864 un encuentro entre los dos compositores más importantes de esos momentos, Johannes Brahms y Richard Wagner. Brahms interpretó para Wagner sus *Variaciones sobre un tema de Händel*, Op. 24, impresionado por el genio de Johannes, Wagner declaró: “me doy cuenta de lo que aún puede hacerse con las formas antiguas en manos de alguien que sepa cómo tratarlas”<sup>136</sup>. Desgraciadamente, debido a una imprudencia en la publicación de un manifiesto en el *Neue Zeitschrift für Musik*, donde se protestaba contra la influencia de la “Escuela de la Nueva Alemania” (en la cual se consideraban como partidarios a Liszt y Wagner), publicado con la firma de Brahms y otros tres compositores más, Wagner rompió toda posible relación con Brahms. Este hecho provocó que Wagner escribiera en su ensayo *Ueber das Dirigieren* (Sobre la dirección), un ataque contra Brahms, y tiempo después, en sus *Bayreuther Blätter*, calificara a Brahms como “cantante callejero”, “judío tocador de *czardas*”, sólo por mencionar algunos<sup>137</sup>. Pese a que ambos se admiraban mutuamente, su enemistad fue creciendo al transcurrir el tiempo, por lo que aquel encuentro entre esos dos grandes de la música, fue el primero y el único.

Al finalizar sus actividades en la *Singakademie*, Brahms regresó a Hamburgo en junio de 1864, donde la situación se volvía cada vez más complicada; su madre estaba más débil, y por consecuencia era más intolerante, y su padre se quejaba por no tener un ambiente propicio para ensayar, ahora ya siendo músico de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. La salida inminente era la separación.

---

<sup>135</sup> *Wiener Singakademie*. Fundada en 1858, fue el primer coro mixto de Viena. Creada con la idea de establecer un *Singübungsanstalt* (una institución para facilitar la formación del voces).

<sup>136</sup> *Ibidem*. p. 81.

<sup>137</sup> *Ídem*. p. 82.

Brahms regresó a Viena en otoño de ese mismo año, sin tener idea de la desgracia que estaba por llegar. El 2 de febrero de 1865 Brahms recibió este telegrama: “Si quieres ver aún a nuestra madre, ven inmediatamente”<sup>138</sup>, era Fritz, su hermano. Brahms regresó rápidamente, aunque a su llegada a Hamburgo, encontró a su madre muerta. Una embolia dio a Johanna Henrika Christiane Nissen una muerte rápida y sin sufrimientos.

Después de haber vivido tan amargo acontecimiento, constató que había madurado como hombre y como artista. La idea de componer un Réquiem surgió, según Kalbeck<sup>139</sup>, tras la muerte de su entrañable amigo Schumann. Comenzó a trabajar duro en ese proyecto, y el 10 de abril, con la presencia de su padre, Clara Schumann con su hija mayor Marie, Joachim y su esposa, Stockhausen, los Grimm, los Dietrich, entre otras amistades, se presentó su obra maestra al fin terminada: *Ein Deutsches Requiem* (Un Réquiem Alemán). Tras un acontecimiento artístico de esta naturaleza, no había camino que el éxito total.

Instalado ya en Viena, rechazó varias propuestas de trabajo de su país, para ser precisos algunas provenientes de Colonia y Berlín, que hicieron pensar seriamente a Brahms. Como sucedía con sus relaciones sentimentales, Brahms temía siempre el estar ligado a la permanencia con éstas (o posiblemente a la rutina)<sup>140</sup>.

Iniciando el año 1872, se produjo otro acontecimiento amargo en la vida de Johannes. Luego de mudarse al centro de Viena, muy cerca de la *Gesellschaft der Musikfreunde* (la recién construida sala de conciertos y biblioteca de música), recibió una carta de Karoline Schnack, la madrastra de Johannes a quien su padre conoció meses después de la muerte de Christiane, diciendo que su padre su encontraba gravemente enfermo. Tan sólo once días después de la llegada de Johannes a Hamburgo, Johann Jakob Brahms murió a causa de cáncer de hígado. Este suceso produjo en Brahms una sensación de soledad, ya no había motivo alguno para regresar a Hamburgo, pues había cierto resentimiento hacia Fritz por haber roto sus relaciones con la familia, y a Elise le sentó bien tener un hogar propio, ya que se había casado días antes.

Después de pasar aquel trago amargo, Brahms se dio cuenta de que Viena se había convertido ahora en su hogar. Así, en otoño de 1872, Johannes Brahms se convirtió en director de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, quienes aceptaron todas las condiciones del maestro de Hamburgo para suceder a Anton Rubinstein. No obstante, luego de tres años de trabajo, reformas trascendentales, importantes

---

<sup>138</sup> *Ibidem.* p. 89.

<sup>139</sup> Max Kalbeck (1850-1921). Escritor, crítico musical y editor alemán. Fue amigo y partidario de Brahms, el escribió una importante biografía de Brahms y se editó su correspondencia. También fue un libretista y poeta.

<sup>140</sup> *Ídem.* p. 99.



aportaciones, y admiraciones y efusivos aplausos de músicos, críticos, amigos y público, Brahms presentó su dimisión.

En el verano de 1873, libre ya de las múltiples obligaciones extramusicales que por su cargo debía realizar, Brahms residió en Tuzting, al sur de Alemania, propiciándole un estado de bienestar, lo que permitió la creación de obras como los Cuartetos de Cuerda, Op. 51, No. 1 y 2, *Variaciones sobre un tema de Haydn*, Op. 56, y una gran parte de sus *Lieder*, Op. 59. Para el verano de 1875, Brahms viajó a Ziegelhausen, en Heidelberg, de la misma manera, encontraba en pequeñas comunidades la tranquilidad que tanto apreciaba. Al darse cuenta de este estilo de vida tan placentero y productivo, llegó a la conclusión que tener un puesto fijo era una gran desventaja para él. Viendo la vida desde otro ángulo, se volvió más tranquilo, equilibrado y contento; y la majestuosa barba que se dejó crecer le confirió una apariencia templada de una persona madura, tal cual lo era<sup>141</sup>.

Ya estando en la cima de su carrera, Brahms estaba continuamente viajando, ya sea interpretando o dirigiendo sus mismas obras. Desgraciadamente, su aversión al mar y su incapacidad para el aprendizaje de idiomas extranjeros le impidieron viajar más allá de sus territorios. Por ejemplo, en numerosas ocasiones fue invitado a Inglaterra, nación que jamás conoció, aunque visitó otros países como Italia, Suiza y Holanda.

En 1876 se presenta otra oferta de trabajo, ni más ni menos que el de director musical en Düsseldorf, puesto que su amigo Robert Schumann tenía. Aquella gran amistad hubiese sido una posible razón para aceptar dicho ofrecimiento; sin embargo, después de mucho reflexionar sobre el tema se negó firmemente a dejar Viena.

En el verano de ese mismo año, Brahms decidió cambiar su rutina escogiendo ahora el mar, por lo que se trasladó a Sassnitz, en el Báltico. No fue fácil para el compositor cambiar su estancia veraniega habitual, pero en lo que refiere a su actividad creadora fue magnífico. Ahí fue cuando vio luz su sueño acariciado catorce años atrás, su Primera Sinfonía, Op. 68<sup>142</sup>. El exitoso estreno se dio en Karlsruhe, el 4 de noviembre de 1876. Recibió días después una carta de Carl Will, concertino de la orquesta, agradeciéndole por haber demostrado que no se había dicho todavía la última palabra en el arte de componer sinfonías<sup>143</sup>. No bastó ni un año para que Brahms compusiera su Segunda Sinfonía en Re mayor, Op. 73, cuyo estreno se dio en Viena el 30 de diciembre de 1877, obra que había sido creada en Pörschach algunos meses atrás.

---

<sup>141</sup> *Ibidem*. pp. 108-109, 112-113.

<sup>142</sup> Primera Sinfonía, Op. 68. Fue terminada en 1876, pero los primeros bosquejos datan de 1862. Fue posponiendo su creación durante mucho tiempo, pues no creía estar capacitado para afrontar el reto que presentaba componer una sinfonía, y más aún después las nueve compuestas por Beethoven (GEIRINGER, 1984).

<sup>143</sup> *Ídem*. p. 120.

Al año siguiente Brahms recibió una invitación de su ciudad natal, dentro de las celebraciones por el 50 aniversario de la Sociedad Filarmónica. En un principio Brahms rechazó el asistir, pues no podía olvidar lo que esa organización le hizo dieciséis años atrás, pero a último momento decidió llegar a Hamburgo, donde fue recibido con un gran entusiasmo.

El día de año nuevo de 1879, se estrenó en Leipzig otra obra de grandes dimensiones artísticas, el Concierto para Violín y Orquesta en Re mayor, Op. 77. Después de décadas de amistad y colaboración, Brahms lo escribiría para Joachim. Desafortunadamente, debido a su complejidad, no fue muy apreciada al principio.

Con la libertad que tanto le gustaba tener, finalmente Brahms pudo cumplir un sueño más: Italia. Tan grandes fueron los “días mágicos” que vivió en ese país, que después realizó otros ocho viajes más, tratando de pasar el día de su cumpleaños en medio de las maravillas que aquel país posee<sup>144</sup>.

Para otoño de 1879, visitó Hungría, Transilvania<sup>145</sup> y Polonia, dando conciertos al lado de su amigo Joachim. Después de agotadoras presentaciones, era momento de sus ya acostumbradas residencias veraniegas. Esta vez visitó el “Baden-Baden austríaco”, Bad Ischl, donde entabló amistad con artistas y científicos. Allí fue donde se dio un encuentro entre dos grandes, el genio de Hamburgo con el “Rey del Vals”, Johann Strauss, entre quienes hubo siempre mutuo respeto y admiración.

La Universidad de Breslau le otorgó en marzo de 1879 el título de *Doctor Honoris Causa*, razón por la cual compuso la *Obertura para un Festival Académico* durante su estancia en Ischl. La *Obertura Trágica* fue compuesta a la par de la ya mencionada.

Como era propio de la personalidad de los genios, Brahms era de trato difícil, y sus defectos eran no intentar aclarar malos entendidos ni entender el punto de vistas de los demás. Debido a esta postura, tuvo algunas discrepancias con Joachim, lo que produjo la ruptura en sus relaciones, al igual que con Hermann Levi<sup>146</sup>. Mientras Brahms lamentaba esas pérdidas, surgían nuevas amistades, como la entablada con Hans von Bülow, un gran pianista y director de orquesta.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> Cabe mencionar que para Brahms la música de Italia era “espantosa”, lo cual sería una explicación del porqué no hay rasgos de esa música en su obra. A pesar de este hecho, sus estancias en Italia estuvieron entre las más felices de su vida, pues además de que al estar rodeado de tantos tesoros artísticos le permitía intensificar sus tendencias clásicas, allí podía dejarse llevar de una manera libre y espontánea (GEIRINGER, 1984).

<sup>145</sup> Transilvania: región actualmente ubicada en Rumania

<sup>146</sup> Hermann Levi. Director de la Ópera de Karlsruhe y admirador de las obras de Brahms.

<sup>147</sup> A pesar de que Bülow era un ferviente seguidor de las obras de Wagner calificando, años atrás, a las obras de Brahms como frías y áridas, tras un mejor trato en las obras de Brahms, se volvió en un gran admirador. De hecho, el Concierto para Piano y Orquesta en Si bemol mayor, que había sido creado por esos mismos periodos, fue estrenado bajo la dirección de Bülow y con Brahms al piano, en noviembre de 1881. Asimismo, fue Bülow quien elevó a Brahms a la santa trinidad de la música alemana, con J. S. Bach y Beethoven, “las tres B” (GEIRINGER, 1984).

Para febrero del año siguiente, en uno de los tantos recitales que Bülow organizaba, se dio un importante reencuentro en Viena, fue con Franz Liszt, a quién había conocido a principios de su carrera. Por obvias razones no fue como el primer encuentro, y aunque se respetaban mutuamente, no fue más allá de esa admiración.

Luego de seis veranos pasados en Austria, en 1883 visitó Wiesbaden, ubicado al suroeste de Alemania, a orillas del río Rin. Allí residía Hermine Spies, una joven cantante con grandes dotes artísticos, bella, alegre, espontánea y con buen humor. Aunque había una gran comprensión entre la cantante y el compositor, su relación no pasó más allá de la amistad y del trabajo artístico, por lo que Brahms renunció a ella sin grandes conflictos internos (como los que había padecido en los intentos anteriores), aunque lo más sobresaliente de aquel verano fue la creación de la Tercera Sinfonía en Fa mayor, Op. 90, la cual sirvió como medio de reconciliación con su gran amigo Joachim.

Después de pasar un confortante verano en Müzzuschlag en 1884, Brahms decide regresar al año siguiente, para completar ahí su poderosa Cuarta Sinfonía en Mi menor, Op. 98. Por esas fechas Brahms conoce a Richard Strauss, de hecho él fue quien dirigió la primera interpretación de la mencionada sinfonía. El éxito conseguido con esta última sinfonía fue tal, que Brahms, que acompañaba a la orquesta en la gira, se volvió más que un “director invitado”, como él mismo se había considerado en un principio. El compositor dirigía personalmente su obra desplazando a Bülow de su puesto, provocándole a éste un disgusto (el cual sería sólo momentáneo).

Brahms decidió pasar el verano de 1886 en Hofstetten, cerca de Berna, en Suiza, donde vivía un amigo suyo, el escritor Joseph Victor Widmann<sup>148</sup>. Las obras compuestas durante ese periodo tenían un carácter más vigoroso y potente, pudiendo atribuir la relación con los impresionantes paisajes suizos. Dada la relación entre estos dos personajes, se rumoraba de la posible creación de una ópera de Brahms basado en algún texto de Widmann. Sin embargo, eso fue solamente un rumor, pues Brahms profesaba la música pura o absoluta, además siempre encontraba “defectos” en los libretos, sin contar que pese a sus grandes dotes como compositor, no tenía un verdadero sentido de la escena<sup>149</sup>.

Al paso de los años, Brahms adquirió una regularidad en sus actividades cotidianas, lo que tal vez le proporcionó cierta estabilidad para suplir la vida de familia. Aunado a esto, se convirtió en el presidente honorario de la *Wiener Tonkünstlerverein* a partir de 1886, asociación que tenía como fin, ayudar en la formación de las nuevas generaciones musicales. Allí conoció a Eusebius Mandyczewski, que había obtenido recientemente el puesto de bibliotecario del museo de la *Gesellschaft*, y quien se volviera

---

<sup>148</sup> Joseph Victor Widmann. Escritor, editor y crítico suizo. Cabe aclarar que este personaje no tiene relación de parentesco con el segundo compositor tratado en este escrito, Jörg Widmann.

<sup>149</sup> *Ibidem*. p. 149.

después indispensable en la vida de Brahms. “Mandy”, como Brahms lo llamaba, compartía el sentido de humor del compositor y poseía una amplia cultura musical y literaria.

Brahms trataba siempre de evitar los viajes, así es que el verano de 1889 decide pasarlo otra vez en Ischl. Ahí fue notificado de que se le habían conferido dos distinciones. El emperador de Austria le concedió la *Orden de Leopoldo*, y la más importante para Brahms, la “Ciudadanía de Honor” de Hamburgo, acontecimiento que le causó mucha alegría. Aunque con esa sensación de que la distinción le era otorgada demasiado tarde, Brahms presenció la ceremonia que se realizó el 14 septiembre, ofreciendo para su ciudad natal, la obra coral *Fest- und Gedenksprüche*, Op. 109 (Versículos para fiestas y conmemoraciones).

Durante el año de 1890, no hubo grandes acontecimientos. Sin embargo, el verano de ese año, en Ischl, terminó su Quinteto para Cuerda, Op. 111, obra con la cual Brahms tuvo la sensación de que ya se habían agotado sus posibilidades, por lo que decidió no componer nada después del mencionado quinteto. El sostenía firmemente que nadie debía componer una línea carente de inspiración<sup>150</sup>.

Considerando que merecía paz y tranquilidad, a los 57 años y con un brillante camino recorrido, se retiró de la composición. Fue en ese periodo cuando decidió también revisar todo lo que había compuesto, destruir todo lo que para él no tuviera valor, y terminar lo que había iniciado con éxito.

Gracias a un artista, que producía con el clarinete un sonido excepcionalmente dulce, el genio creador de Brahms emergió de nuevo. Brahms visitó la corte ducal en marzo de 1891, ahí conoció al eminente clarinetista de la Orquesta de Meiningen, Richard Mühlfeld. Tomando como inspiración ese instrumento, Brahms compuso el Trío para Clarinete, Violoncello y Piano en La menor, Op. 114, y el Quinteto para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas en Si menor, Op. 115, y para el 12 de diciembre de 1891, con el Cuarteto Joachim, se estrenaron ambas composiciones logrando un éxito monumental.

Siguiendo con la vida personal del compositor, éste debió superar un suceso completamente inesperado. Después de una amistad que había durado casi cuarenta años, surgió un descontento entre él y su querida amiga Clara, originado por la publicación tomada del primer manuscrito de la Sinfonía No. 4 en Re menor, Op. 120, de Robert Schumann, como iniciativa de Brahms. Aunque también puede atribuirse al hecho de que ella se consideraba desplazada por las nuevas amistades de Brahms, como Elisabeth von Herzogenberg y Billroth<sup>151</sup>. Tras esos acontecimientos, Brahms reflexionó y se dio cuenta de cuánto había afectado a la relación su conducta, por lo que buscó la reconciliación, la cual fue bien lograda.

---

<sup>150</sup> *Ibidem*. p. 158.

<sup>151</sup> Christian Albert Theodor Billroth (1829-1894). Recordado como uno de los médicos cirujanos más innovadores del siglo XIX y como amigo íntimo y confidente de Johannes Brahms.

Después de este hecho, surgieron una serie eventos tristes, pues varios de sus amigos iban perdiendo la vida. Iniciando el año de 1892, Elisabeth von Herzogenberg había muerto a causa de una afección cardiaca. También su hermana Elise falleció en ese mismo año.

En 1893 en Ischl, Brahms compuso una serie de piezas para piano, Op. 118 y 119, completándolas así con las Op. 116 y 117 del año anterior. Pero lo más importante fue que comenzó la revisión de la colección que había hecho sobre canciones populares alemanas, a las cuales agregó un acompañamiento de piano imprimiendo su magistral estilo.

El 6 de febrero 1894 fallece su amigo Billroth, y seis días después lo hace también su “fiel batuta” Hans von Bülow. En abril de ese mismo año, llegó una carta a sus manos desde Hamburgo, ofreciéndole el puesto que anhelaba en su juventud, la dirección de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. La nueva administración trataba de enmendar el agravio, sin embargo, Brahms rehusó el mencionado puesto.

Los años anteriores fueron difíciles en la vida del compositor, pero en 1895 fue el protagonista de numerosos festivales. En uno de esos festivales se estrenaron las Sonatas para Clarinete y Piano, Op.120, también con Mühlfeld en el clarinete y nada menos que con el mismo Johannes Brahms al piano.

Al año siguiente otra desgracia más aquejó a Brahms, la salud de Clara estaba decayendo, y el 26 de marzo sufrió una apoplejía, por lo que la resignación y el sufrimiento del compositor eran inevitables. Como todo artista, con su mismo arte comunica sus sentimientos, y Brahms los plasmó en los *Vier ernste Gesänge*, Op. 121 (Cuatro Cantos Serios). Su amiga que “había sido la más hermosa experiencia de su vida, la de mayor riqueza y más noble contenido”<sup>152</sup> falleció el 20 de mayo de 1896. Al enterarse de la triste noticia, Brahms se desplazó inmediatamente de Ischl a Frankfurt, sin embargo, debido a una confusión con los trenes, no alcanzó asistir al funeral. Y como Clara iba a ser enterrada en Bonn, Brahms tuvo que viajar aproximadamente cuarenta horas para arrojar un puño de tierra a la tumba de su amiga.

Después de todos aquellos sentimientos encontrados y con un desgaste físico y emocional, Brahms regresó a Ischl. Sin embargo, ya no era el mismo, su apariencia física alarmó al joven compositor Richard Heuberger y lo convenció para que visitara a un médico. En Ischl, el Dr. Hertzka le diagnosticó ictericia y le recomendó una cura de sales minerales, pero no completamente satisfecho con este argumento, Brahms buscó la opinión del médico vienés Schrötter. Éste se dio cuenta que el compositor

---

<sup>152</sup> *Ibidem.* p. 171.

tenía cáncer de hígado (al igual que su padre). Como Brahms siempre fue una persona sana, bromeaba sobre su estado de salud, pero pronto tuvo que aceptar que, efectivamente, se iba deteriorando.

Como lo hacía frecuentemente, a través de su música expresaba lo que sentía. Así, durante el verano de 1896 compuso una serie de Once Preludios para Órgano<sup>153</sup>. La última pieza de estos preludios es una fantasía sobre el coral “*O Welt, ich muss dich lassen*”, (“Oh mundo, debo abandonarte”), como prediciendo su propio fin.

Las fuerzas de Brahms iban acabándose con tal rapidez, que para el otoño de ese mismo año estaba ya irreconocible. A pesar de que luchó contra su enfermedad, sus energías no fueron suficientes para evitar transformarse en un hombre envejecido y enfermo. Aun así, el 2 de enero de 1897 asistió al concierto del *Joachim Ensemble*, que interpretó el Cuarteto en Sol mayor, con cálidos aplausos hacia Brahms después de la ejecución. Un par de meses después, el 7 de marzo, presenció la última interpretación pública de una obra suya, esa fue la Cuarta Sinfonía. Fue conmovedor, el público y la misma orquesta saludaban, gritaban y lloraban, brindando así su cariño al gran compositor. A la semana siguiente, el 13 de marzo, fue al estreno de la ópera *Die Göttin der Vernunft* (La Diosa de la Razón), de su querido amigo Johann Strauss. El 24 de marzo escribió a Joachim: “Ya estoy cuesta abajo, cada palabra hablada o escrita, es ya un esfuerzo”<sup>154</sup>. Al día siguiente almorzó en casa de los Miller, con “*Mandy*” y “*Fräulen Klarinette*”<sup>155</sup> como invitados. El 26 de marzo, ya no tuvo fuerzas para levantarse de la cama, entrando en periodos de inconsciencia.

A las ocho y media de la mañana del 3 de abril de 1897, Johannes Brahms, uno de los más grandes artistas de la música dejó este mundo para trasladarse al de los inmortales.

---

<sup>153</sup> Once Preludios para Órgano. Obras publicadas después de su muerte y que corresponden al Op. 122.

<sup>154</sup> *Ibidem*. p. 174.

<sup>155</sup> “*Fräulen Klarinette*” (*Señorita Clarinete*). Era como Brahms llamaba al clarinetista Richard Mühlfeld.

### 3.3 *Análisis estructural*

Es una de las piezas más bellas de música de cámara que se hayan escrito jamás. Tiene el aire sereno y tierno e irradia la apacible alegría de un hombre que ha sobrevivido a las tormentas de la vida, y quien, creyendo extinguido el poder creador en él, descubre de pronto que aun posee dicho poder en su interior, más lozano y fuerte que nunca<sup>156</sup>.

La mezcla que hizo Brahms del clarinete con las cuerdas fue un logro importante en sí mismo, creado para transmitir una refinada musicalidad, expresión íntima y un hermoso timbre, con menos oportunidades para una ejecución brillante.

Su amplia tesitura, su flexibilidad tímbrica y su impresionante rango dinámico, permiten al clarinete adherirse a las cuerdas de diversas maneras, teniendo al mismo tiempo la posibilidad de destacar claramente como solista. La fineza del timbre del clarinete en *La* le permite resaltar el color sombrío de su registro grave y la dulzura de su registro agudo.

El carácter de este quinteto está considerablemente influido por la tonalidad principal: Si menor. A pesar de que el Adagio está escrito en Si mayor, transmite una sensación de tonalidad menor, además tiene una sección central con énfasis en ese modo. El tercer movimiento comienza en Re mayor, aunque después modula a Si menor. El Presto, tiene forma sonata y está en Si menor, regresando a Re mayor sólo al final. El cuarto movimiento también está en modo menor, dentro de este movimiento sólo hay un cambio de modo en la variación 5, a Si mayor. Otra característica extraordinaria y encantadora de esta obra, es que cada movimiento finaliza en una dinámica tranquila.

Al ser tan grande la influencia que tuvieron para el clarinete el Quinteto de Mozart y el de Brahms, es inevitable hacer comparaciones, sobre todo en la forma: el característico primer movimiento en forma sonata, el movimiento lento ternario, y las variaciones en el último movimiento. Aunque Mozart haya sido el primero en asignarle al clarinete la voz principal formando parte de un cuarteto de cuerdas, es obvia la capacidad que tenía Brahms para crear una obra de estas dimensiones. Ambas composiciones requieren de extensos conocimientos técnicos del clarinete al igual que su dominio; además, exigen cierta madurez en el pensamiento interpretativo.

---

<sup>156</sup> GOSS, Madeleine y Robert HAVEN SCHAUFFLER. *“Brahms, un maestro en la música”*. Espasa Calpe. Buenos Aires. 1947. p. 185.

## Allegro

Este primer movimiento ilustra perfectamente la naturaleza compleja de los procesos mentales de Brahms. Sobre esto, Hadow dijo: “por su propio genio [Brahms] ha hecho las formas amplias y más flexibles, y ha demostrado, una vez más, que no son recursos artificiales, sino que es más bien la personificación orgánica de la vida artística”<sup>157</sup>.

Ambigüedad tonal es una característica presente desde el principio del Quinteto, pues los primeros dos compases no dan ninguna indicación de cuál será la tonalidad principal<sup>158</sup>. Los primeros cuatro compases son de gran importancia, pues en esos compases están los motivos que regresarán más adelante en numerosas ocasiones: el “motivo de bordados”, compases 1-2, seguido del “motivo descendente”, compases 3-4.



1. Violine

2. Violine

Motivo de Bordados

Motivo Descendente

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.1: compás 1-4.<sup>159</sup>

La entrada del clarinete se presenta en el compás 5, exponiendo con dulzura el tema de apertura de las cuerdas. Precisamente este pasaje fue descrito por Heuberger, durante la vida de Brahms, como “un personaje designado debidamente para liderar al conjunto de cuerdas, aparentemente probando su fuerza en cada parte de su tesitura para luego descender a la meditación sobre un Fa sostenido grave”<sup>160</sup>.



Allegro

Klarinette in A

f

p

f

1

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.2: c. 1-14.

<sup>157</sup> HADOW, William Henry. “*Studies in Modern Music, Second Series*”. London. 1895. Citado en LAWSON (1998).

<sup>158</sup> LAWSON, Colin. “*Brahms: Clarinet Quintet*”. Cambridge University Press. Cambridge. 1998. p. 49.

<sup>159</sup> JOHANNES BRAHMS (1833-1897). *Klarinettenquintett*. Edition Peters, Leipzig. 1925.

<sup>160</sup> Heuberger Citado en LAWSON (1998). p. 50.



Es interesante saber que en el manuscrito de Brahms había originalmente, en estos primeros compases, una interacción entre las cuerdas y el clarinete, del compás 10 hasta la entrada del tema 1 con la viola y el violoncello. Después fue modificado, dándole al clarinete una gran libertad, hasta cierto punto cadencial, para dar paso al segundo motivo (el “motivo descendente”) del primer movimiento que, al igual que el “motivo de bordados” estará presente durante toda la obra<sup>161</sup>.

*Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo I: c. 13-15.*

Este primer movimiento, aunque es relativamente simple en cuanto a su estructura, ha dividido la opinión de los analistas. Evans<sup>162</sup> optó por considerar a los trece primeros compases del movimiento como un preámbulo al primer tema propio de la obra.

Por otra parte, el análisis de Pascall considera al primer tema como una afirmación de cuatro compases que contiene dos conceptos temáticos, que son ampliados después de orden dentro de la respuesta en el compás 20 que aparece después<sup>163</sup>.

De este modo, el pasaje que va del compás 5 al 13 representa el desarrollo de la idea expuesta en los compases 1 y 2, y el contenido del compás 14 al 24 corresponde al 3 y 4.

<sup>161</sup> *Ibidem.* p. 50.

<sup>162</sup> EVANS, Edwin. “*Handbook to the Chamber and Orchestral Music of Johannes Brahms*”. London. 1933. Citado en LAWSON (1998).

<sup>163</sup> PASCALL, Robert. “*Formal Principles in the Music of Brahms*”. University of Oxford. 1973. Citado en LAWSON (1998).

La atractiva sonoridad del compás 14 fue producida al escribir la línea melódica del violoncello por encima de la línea de la viola.

The image shows a musical score for two instruments: Bratsche (Violin) and Violoncell (Cello). The Bratsche part is written in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Violoncell part is written in the bass clef with the same key signature and time signature. Both parts are marked with a dynamic of *f* (forte) and the instruction *espress.* (espressivo). The music consists of four measures, showing a melodic line in the cello that overlaps with the violin's line.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.3: c. 14-17.

El primer acorde de tónica de Si menor se produce sólo en el compás 18. En ese punto, las líneas melódicas del violoncello y la viola, situadas cuatro compases antes, son expuestas ahora por ambos violines, incorporando un contrapunto en forma de arpeggio en el clarinete y la viola, culminando con una hemiola en el compás 24.

The image shows a musical score for five instruments: two violins (top two staves), two violas (middle two staves), and a cello/bass (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems of four measures each. The first system (measures 18-21) features a dynamic of *p* (piano) and the instruction *espress.* (espressivo). The second system (measures 22-25) features a dynamic of *f* (forte). The music is complex, with overlapping melodic lines and arpeggiated textures.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.4: c. 18-25.

Del compás 24 al 36 se presenta una transición, proporcionando un significativo contraste en el carácter, y produciendo al mismo tiempo la modulación a la relativa mayor.

En el compás 25 se introduce un nuevo elemento rítmico que brinda cierto dramatismo, y es el encargado de desarrollar los dos compases siguientes. Este mismo patrón rítmico cubre todo el pasaje de la transición, a pesar de que cuatro compases después se vuelve menos perceptible, ya que está repartido entre todos los instrumentos, pero sobre todo porque la figura de tresillos, que también está en intercalada, sobresale más que la primera.

*Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.5: c. 25-30.*

The musical score for measures 25-30 of Brahms' Clarinet Quintet shows a transition from a minor mode to a major mode. The music is marked 'f' (forte) and includes triplet figures. The score is arranged in four staves: Violin I, Violin II, Clarinet, and Bassoon.

El segundo tema está en Re mayor. A partir del compás 36 se produce una síncopa sobre un pedal de dominante. Un tema amplio y alegre comienza en la anacrusa del compás 38, el cual es presentado por el clarinete junto con el segundo violín, doblando a la octava baja, con respuestas temáticas del primer violín.

The musical score for measures 36-41 of Brahms' Clarinet Quintet shows a syncopated rhythm over a dominant pedal point. The music is marked 'f' (forte) and 'espress.' (espressivo). The score is arranged in four staves: Violin I, Violin II, Clarinet, and Bassoon.

*Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.6: c. 36-41.*

El pasaje del compás 44 con el clarinete y el primer violín, es una repetición de lo que fue producido dos compases antes por la viola y el mismo primer violín, y la importancia del este motivo es que se presentará más adelante con distintas variantes.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.7: c. 43-45.

Posteriormente, en el compás 46 se evade la cadencia de Re mayor, haciendo inmediatamente después una inflexión a Do mayor, que sirve como transición.

En el compás 48 hay un cambio de carácter. Ahora la música es suave, con pedales en el violoncello y el segundo violín, que permiten la obtención de coloridas armonías. El clarinete se incorpora con la misma delicadeza cinco compases más adelante.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.8: c. 47-54.

Al acercarse a la cadencia imperfecta de Re en el compás 58, se hace una clara referencia en el compás 56 al motivo de los compases 42 y 44.

En el compás 59, la anacrusa con *sforzando* combina el impulso rítmico del segundo tema, del compás 3, con acentuadas disonancias. Después en el compás 63, ya con un carácter notoriamente más calmado, se agrega al tema expuesto por el segundo violín, una figura tresillo con bordados superiores e inferiores del primer violín.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.9: c. 58-59.

La sigilosa entrada del clarinete en el compás 67 produce una atmósfera misteriosa. En el compás 69 se introduce hábilmente el tema inicial de la obra, y dos compases después el clarinete efectúa su entrada retornando el compás 5. La repetición de la exposición está perfectamente disfrazada, con los compases 3 y 4 ausentes pero con el flujo de la música intacta.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.10: c. 69-70.



c. 5-6

El desarrollo cuenta con una extensión mayor de lo habitual en las obras de Brahms. Ocupa un total de sesenta y cinco compases (71-135).

El inicio del desarrollo, del compás 71 al 80, funciona como una introducción de éste. Basado en el “motivo de bordados” y el arpeggio del clarinete del compás 5, se produce una pausada modulación: de Re mayor a Do# menor. Durante los compases subsiguientes, el violoncello toma el “motivo de bordados” para producirlo una y otra vez, con el resto de los instrumentos reforzando este motivo perpetuado, produciendo juntos un prolongado *crescendo*.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.11: c. 69-76.

A partir de la cadencia imperfecta del compás 87, se le concede un interés especial al ritmo, con tres notas derivadas del primer tema combinándose a través de todos los instrumentos.

La estructura rítmica empleada en el compás 25 es utilizada también en el compás 98, ahora con una dinámica suave; este hermoso efecto se logra también por la indicación *Quasi sostenuto* y la modulación a Reb mayor. El violoncello, la viola y el segundo violín emplean este ritmo trocaico como *ostinato* con un *crescendo* fragmentado, primero hasta el compás 106 y después hasta el compás 111. Mientras eso ocurre, el clarinete y el primer violín tocan un tema lírico, como una especie de diálogo.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.12: c. 98-101.

La parte final del desarrollo, en el compás 121, comienza haciendo referencia al compás 26 pero de manera invertida, y con un pedal en el violoncello. De esta forma, resalta claramente en el compás 127 una reminiscencia producida por el clarinete derivada del “motivo descendente”, de los compases 3 y 4. Un pasaje cromático derivado del “motivo de bordados”, del primer compás, es desarrollado por el clarinete y el violoncello sobre un pedal de los tres instrumentos restantes, dando paso a la recapitulación.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.13: c. 127-129.

La recapitulación se presenta claramente en el compás 136, y nos traslada de inmediato al segundo motivo de este movimiento. Al igual que el inicio de la recapitulación, la transición, que inicia en el compás 149, tiene también una longitud reducida, y modula a Sol mayor para el segundo tema en el compás 157, ahora con menos protagonismo para el clarinete.



*Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.14: c. 136-139.*

El contenido del compás 36 al 66 se reproduce transpuesto del compás 157 al 187. De la misma manera, el desplazamiento descendente de la tonalidad Re a Do, en el compás 48, es paralelo al movimiento de Sol a Fa, en el compás 169. Los últimos cuatro compases de la exposición, del compás 67 al 70, no vuelven a ser retomados; sin embargo, se sustituyen, a partir del compás 188, por un pasaje temáticamente relacionado pero mucho más agitado, que se caracteriza por trémolos rítmicos de las cuerdas, creando así una intensidad casi orquestal.



*Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.15: c. 188-190.*

El clímax comienza en el compás 195 con el “motivo de bordados”, de los primeros dos compases, armonizado con acordes de séptima. Después el clarinete toca arpeggios descendentes, que aunque acústicamente están muy presentes, no son lo más importante; pues mientras eso transcurre, el primer violín toca el otro motivo principal, el “motivo descendente”, de los compases 3 y 4.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.16: c. 195-199.

A medida que la música se calma, del compás 199 al 204, se hace referencia a varios de los elementos expuestos anteriormente. En los compases 205 y 206, un arpeggio melódico en Si menor se despliega a través de las cuerdas, para llegar a la reminiscencia de los compases 1 al 4, del compás 207 al 210, dejando al clarinete la conducción hacia un final de resignación tenue. La cadencia del clarinete es seguida por dos tranquilos acordes de tónica, donde el clarinete toca la quinta de ese acorde (F#).

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.17: c. 209-218.



JOHANNES BRAHMS. Quinteto en Si menor, Op. 115, para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas.

1. Allegro.

Tempo	Compases	Material
<b>Allegro</b>	1-4 <i>Introducción</i>	Es presentado el “motivo de bordados”, compases 1-2, seguido del “motivo descendente”, compases 3-4.
	5-13 <i>Exposición</i>	Desarrollo de la idea expuesta en los compases 1 y 2 (“motivo de bordados”) por el clarinete.
	14-24	Tema 1. Línea melódica que corresponde a los compases 3 y 4, expuesta por el violoncello y la viola.
	25-35	Nuevo elemento rítmico que produce cierto dramatismo.
	36-37	Transición hacia el segundo tema.
	38-47	Tema 2 en Re mayor, producido por el clarinete y el primer violín al complementarse uno con el otro.
	48-58	Cambio de carácter. La música es suave, con pedales en el violoncello y el segundo violín. El clarinete se agrega con la misma delicadeza cinco compases más adelante.
	59-62	La anacrusa con <i>sforzando</i> combina el impulso rítmico del “motivo descendente”.
	63-66	“Motivo descendente” expuesto por el segundo violín, con tresillos con bordados superiores e inferiores del primer violín.
	67-68	Entrada misteriosa del clarinete basado en el tema recién expuesto.
	69-70	Se produce el pasaje que sirvió como introducción de la obra, reducido a dos compases.
	71-80 <i>Desarrollo</i>	Introducción utilizando el arpeggio de la primera aparición del clarinete y el “motivo de bordados”. Modulación de Re mayor a Do# menor
	81-86	El violoncello toma el “motivo de bordados” para producirlo una y otra vez, con el resto de los instrumentos reforzando este motivo perpetuado, con un <i>crescendo</i> permanente.
	87-97	Se le concede un interés especial al ritmo, con tres notas derivadas del “motivo de bordados” pasando a través de todos los instrumentos.
	98-120	<i>Quasi sostenuto</i> . Modulación a Re mayor. Tema derivado del compás 26. Transición al segundo tema.
	121-126	El tema comienza haciendo referencia al compás 26 (de manera invertida), con un pedal en el violoncello.
	127-135	Reminiscencia producida por el clarinete derivada del “motivo descendente”.
	136-148 <i>Recapitulación</i>	Presentación del “motivo de bordados” pasando de inmediato al segundo motivo de este movimiento.
	149-156	Pasaje compuesto por el ritmo introducido en el compás 25, y figuras de tresillo. Modulación a Sol mayor.
	157-187	Tema 2 presentado igualmente por el clarinete y el primer violín. Modulación de Sol a Fa.
188-192	Pasaje temáticamente relacionado pero más agitado. Se caracteriza por trémolos rítmicos de las cuerdas.	

195-198	Clímax con el “motivo de bordados” armonizado con acordes de séptima.
199-204	Referencia a los motivos característicos del primer movimiento: el “motivo de bordados” y el “motivo descendente”.
205-210 <i>Coda</i>	Un arpeggio de Si menor se despliega a través de las cuerdas para llegar a la reminiscencia de los primeros cuatro compases de la obra, desempeñando el papel de coda.
211-218	Con la reiteración del “motivo descendente”, finaliza el primer movimiento.

*Brahms/Klarinettenquintett. Tabla 1: c. 1-218.*

## Adagio

Sin duda, el segundo movimiento de este quinteto es una de las más hermosas piezas del repertorio clarinetístico y de la música en general, manifestando las sutilezas interpretativas del clarinete y su encantadora sonoridad. La textura de los primeros ocho compases fue hermosamente concebida, con los cuatro primeros compases de la melodía en el clarinete, imitado por el violín un pulso y medio después; el acompañamiento, creado a partir de octavos y tresillos, disminuye la sensación de un pulso regular. La melodía es transferida después al primer violín, intercambiando su función con el clarinete; con una ligera modificación en el acompañamiento: tresillos sucesivos, los cuales son completados con la melodía del violín.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.18: c. 1-5.

Iniciando el movimiento se produce un efecto armónico interesante, la nota Sol del primer violín propicia que el acorde de Si mayor tenga el sexto grado descendido, nota que además constituye la base del acorde de séptima en el clímax del compás 5.

En el compás 15, el clarinete crea una línea melódica derivada del compás 5, y partir del compás 17, se agrega un contracanto octavado en los violines, tomado del compás 7. Toda esta sección culmina con saltos descendentes del clarinete, en el compás 24, seguido de un arpeggio cadencial, en los compases 25 y 26.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo .19: c. 13-17.

El contenido del compás 27 al 31 corresponde a la transición hacia el tema principal, que está basada en sus tres primeras notas ampliadas ahora a cuatro; sumado a esto, algunas líneas del acompañamiento poseen ritmos binarios mientras que en otras son ternarios, suspendiendo momentáneamente la sensación del pulso.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.20: c. 25-30.

La exquisita digresión tonal es creada con acordes napolitanos, resolviendo a acordes de séptima de Do# menor, compás 28, y Si menor, compás 30, volviendo al material de apertura, por medio de una sexta alemana en el compás 31.

Una reelaboración eficaz, del compás 1 al 4, conduce ahora a un acorde napolitano, en el compás 36, después de lo cual las cuerdas continúan con la reelaboración tenue del compás 5 al 8, incluyendo un agradable contraste con el sexto y séptimo grados ascendidos (los cuales fueron descendidos primeramente) de la escala en la melodía del violín.

En el compás 41 se produce una modulación, de mayor a menor, y a partir de ahí se inicia la transición hasta los siguientes diez compases para pasar a la sección media de este movimiento. Esta transición comienza con el matiz *piano* evocando el “motivo de bordados”.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.21: c. 38-46.

La parte media del Adagio, *Più lento*, tiene una originalidad sorprendente. Brahms recurre al virtuosismo del clarinete, con la cuerda sirviendo como acompañamiento pasivo. A pesar de su armonía relativamente simple es un pasaje muy emotivo, hace alusión a la música gitana húngara, donde a veces el clarinete toma el rol de líder. El inicio cuenta con un alto grado de expresividad, no obstante, la tensión se irá aumentando conforme se va desarrollando esta sección.

Ahora ya en 4/4, Brahms inicia este tema principal fundamentalmente con adornos, en los compases 52, 58 y 64, creados a partir de rápidas escalas y arpeggios, contrastando con los dos compases siguientes que contienen una melodía lírica, con ritmos claramente más largos, expuesta dos pulsos antes de ese mismo compás por las cuerdas.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.22: c. 52-53.

En el compás 56, el violín reproduce la idea con la que el clarinete había terminado su frase, pero ahora en aumentación.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.23: c. 56-57.

Introducido por una escala ascendente, se produce de nuevo el mismo tema de los compases 52 al 57 en los compases 58 al 63, con una modificación en el acompañamiento, esta vez iniciando directamente con trémolos.

El pasaje del compás 64 tiene una reinterpretación más florida de lo antes expuesto, ahora se emplea el registro agudo del clarinete con un rango más amplio, mientras que las armonías son menos estables, pasando, en los compases 64 y 65, a través de La mayor y menor, y Sol mayor.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.24: c. 36-38.

El material se extiende del compás 68 al 71, desarrollando la figura sincopada proveniente del compás anterior en la línea del primer violín. El acercamiento al clímax, en el compás 70, presenta un diálogo entre el clarinete y el primer violín; la tensión se ve reforzada por el acompañamiento frenético de los demás instrumentos.

El clímax es conseguido por el empleo del registro agudo del clarinete y por la dinámica *fortissimo* en cada uno de los instrumentos; éxtasis fortalecido por las síncopas simultáneas con diferentes valores rítmicos en el acompañamiento y por el trémolo incesante de la viola. El *forte-piano* del compás 72 finaliza la tensión de este pasaje, y tal como había sucedido en el compás 56, el violín reproduce el último motivo del clarinete en aumentación.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.25: c. 70-71.

El elemento de fantasía, del compás 74 al 86, está compuesto en su mayoría por el desarrollo de materiales ya presentados. Este pasaje sirve como transición hacia el tema principal del movimiento. Inicia con una reminiscencia del compás 5 de este Adagio, respondido por el clarinete con la misma idea musical pero ornamentada, estructura que se repetirá en los siguientes dos compases. El *crescendo* subyacente se intensifica por las cuerdas, en el compás 78, que conduce al segundo componente de este pasaje, del compás 79 al 84, con el ritmo de puntillo como elemento clave a través de los registros agudo y grave del clarinete. Mientras eso ocurre, en los compases 79 y 80, el violoncello toca una versión aumentada del tema del clarinete del compás 52, retomando después, en el compás 82, un trémolo al igual que todas las cuerdas.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.26: c. 74-78.

Posteriormente, en el compás 85, se presenta el reto técnico más difícil para el clarinete en toda la pieza. Este pasaje, con un completo arrebatado pasional, es creado a partir de la reelaboración del motivo gitano a través de toda la tesitura del clarinete.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.27: c. 85-86.

El acorde Mib menor, del compás 86, se convierte en su enarmónico Re# menor, que es a su vez la mediante de Si mayor, y que resuelve a la séptima de dominante en el tercer pulso del compás 87. Mientras tanto, al estar aún en 4/4, el primer violín tiene el tema principal extendido en el último pulso. Finalmente, un arpeggio en el violoncello, cedido después a la viola y tomado por el clarinete sirve como anacrusa para comenzar la re-exposición. Dado que el violín inicia con el tema en el compás 87, la recapitulación comienza en el compás 88 (que es el equivalente al compás 2), a partir de ese punto se repite el material del inicio del movimiento, con algunas modificaciones en el acompañamiento. Sólo hay una clara alteración en el acorde final en la preparación para la coda.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.28: c. 87-91.

Sobre un sereno acorde de séptima en *pianissimo*, en el compás 128, el clarinete retoma sus frases decorativas de la sección media, aunque ahora mucho más lento y en modo mayor. Posteriormente hay un eco del primer violín llevándonos al acorde final. A través de un par de arpeggios del clarinete, que descenderá precisamente en el último compás para así terminar con F#, la tercera del acorde, el encantador segundo movimiento finaliza.

Brahms/Klarinettenquintett.  
Ejemplo 3.29: c. 128-138.



JOHANNES BRAHMS. Quinteto en Si menor, Op. 115, para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas.

2. Adagio.

Tempo	Compases	Material
<b>Adagio</b>	1-8 <i>Sección A</i>	El tema A es producida por el clarinete imitado por el violín un pulso y medio después. El acompañamiento de octavos y tresillos disminuye la sensación de un pulso regular.
	9-14	El tema A lo expone el primer violín, intercambiando su función con el clarinete. Hay tresillos sucesivos en el acompañamiento, que se complementan con la melodía del violín.
	15-16	El clarinete crea una línea melódica derivada del compás 5.
	17-24 <i>Sección B</i>	Tema B en el clarinete. Se agrega un contracanto en los violines, proveniente del compás 7.
	25-26	Arpeggio cadencial del clarinete.
	27-31	Transición basada en las tres primeras notas del tema ampliadas ahora a cuatro.
	32-36 <i>Sección A'</i>	Tema A expuesto por el clarinete y el primer violín.
	37-41	Reelaboración de los compases 5 y 6 por el primer violín. Se produce la modulación de mayor a menor.
	42-51	Transición para pasar a la sección media, que se deriva del “motivo de bordados”.
	<b>Più lento</b>	52-55
56-57		El violín reproduce la idea con la que el clarinete había terminado su frase en aumentación.
58-61		El clarinete repite el tema virtuoso con trémolos en el acompañamiento y en <i>piano</i> .
62-63		Extensión del tema a cargo del violín.
64-67		Tercera vez que aparece el pasaje virtuoso en el clarinete. Ahora es más florido, empleando además el registro agudo y un rango más amplio. La armonía es más inestable.
68-69		Desarrollo de la figura sincopada proveniente del compás anterior en la línea del primer violín en forma de diálogo entre el clarinete y el primer violín; la tensión se ve reforzada por el acompañamiento frenético de los demás instrumentos.
70-71		El clímax es conseguido por el empleo del registro agudo del clarinete y por la dinámica <i>fortissimo</i> .
72-73		Extensión del tema a cargo del violín.
74-87		Pasaje con doble función: desarrolla el material de la sección B y sirve como transición a la sección A. El acorde Mib menor, del compás 86, se convierte en su enarmónico Re# menor, que es a su vez la mediante de Si mayor, y que resuelve a la séptima de dominante en el compás 87.
<b>Adagio</b>		88-94 <i>Sección A</i>
	95-100	El tema A lo expone el primer violín, intercambiando su función con el

	clarinete. Hay tresillos sucesivos en el acompañamiento, complementados con la melodía del violín.
101-102	El clarinete crea una línea melódica derivada del compás 5.
103-110 <i>Sección B</i>	Tema B producido por el clarinete. Se agrega un contracanto en los violines, proveniente del compás 7.
111-113	Arpeggio cadencial del clarinete.
114-117	Transición basada en las tres primeras notas del tema ampliadas ahora a cuatro.
118-122 <i>Sección A'</i>	Tema A expuesto por el clarinete y el primer violín.
123-127	Reelaboración de los compases 91 y 92 por el primer violín.
128-130 <i>Coda</i>	El clarinete retoma frases decorativas de la sección media, aunque ahora en aumentación y en modo mayor.
131-134	El primer violín produce un eco de la línea melódica recién expuesta por el clarinete.
135-138	Arpeggios de Si mayor del clarinete para la cadencia final.

*Brahms/Klarinettenquintett. Tabla 2: c. 1-138.*

## Andantino - Presto non assai, ma con sentimento

Siguiendo la práctica del *Scherzo* de sus predecesores pero sin seguir el mismo camino, Brahms se vio obligado a inventar un “nuevo tipo de *Scherzo*”<sup>164</sup>, presentando tres soluciones distintivas en sus tres primeras sinfonías y otro más en el Quinteto para Clarinete. El esotérico movimiento *Scherzo* se encuentra en el Presto 2/4, mientras que la introducción, Andantino 4/4, actúa como un elemento *quasi-trío*, y es también una sección cuyo material temático se desarrolla en gran parte del siguiente movimiento. El material Andantino regresa sólo en los últimos nueve compases del movimiento, pero está escrita como si perteneciera a la sección del Presto.

El carácter de la tonalidad Re mayor forma un puente perfecto entre el estado de ánimo del Adagio y del *Scherzo*. La forma de la introducción, que se puede establecer como AABA, se asemeja a la de la parte inicial del Adagio. El tema inicial es expuesto por el clarinete durante los primeros siete compases, con un acompañamiento formado por viola y violoncello; el movimiento de la línea del bajo es predominantemente contrario al de la melodía. Como tantas otras veces, la repetición de la melodía se ve modificada al agregar el violín, que toca una octava más alta que el clarinete, mientras que el acompañamiento seguirá conservando su mismo carácter. Después, en el compás 13, se crea una extensión alargando los valores rítmicos, para hacer una frase convencional de ocho compases.

Andantino

*p semplice*

senza sord.

*p senza sord.*

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.30: c. 1-6.

<sup>164</sup> LAWSON, Colin. *Op. cit.*, p. 59.

La sección media, de los compases 16 al 28, inicia como si fuese una elaboración del tema principal, agregando un acompañamiento arpegiado en el violoncello.



The image shows a musical score for Brahms' Clarinet Quintet, measures 16-18. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Clarinet, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staves and an arpeggiated accompaniment in the lower staves. Dynamics include 'dolce' and 'cresc.'

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.31: c. 16-18.

El “motivo anacrúsico” aparece en el clímax del compás 19. Este motivo es un tanto discreto, pero asumirá una importancia considerable más tarde en este movimiento (y también en el siguiente). Al igual que en muchos temas del quinteto, la melodía es presentada primeramente por el violín, y transferido enseguida al clarinete.



The image shows a musical score for Brahms' Clarinet Quintet, measures 19-20. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Clarinet, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staves and an arpeggiated accompaniment in the lower staves. Dynamics include 'f'.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.32: c. 19-20.

Posteriormente una serie de arpeggios sucesivos, del compás 23 al 28, compartidos entre la viola, el primer violín y el clarinete, sobre un pedal de tónica, nos llevan de vuelta al tema principal.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.33: c. 23-27.

Reducido a cinco compases, este retorno se inicia con el material de los compases 1 y 3 en el clarinete; mientras que los violines tocan una nota tenida en forma de pedal, decorado con referencias a los dos primeros compases de la melodía inicial del clarinete.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.34: c. 28-33.

El *Scherzo*, que inicia en el compás 34, comprende un pequeño movimiento de forma sonata, muy relacionada temáticamente con el *Andantino*; de hecho el tema principal del *Presto* es una clara transformación del primer compás de este movimiento. Esta acción nos proporciona un claro ejemplo de la capacidad de Brahms para alterar el carácter de un mismo material temático.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo II: c. 8.



c. 34

El ritmo de octavo con punto y dieciseisavo, sobre el segundo pulso, tiene un papel muy importante en todo este *Scherzo* (además de ser evocado durante el movimiento varias veces), y el acompañamiento, del segundo violín y la viola, se relaciona directamente con el pasaje del compás 19 del *Andantino* (el “motivo anacrúsico”).



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.35: c. 34-37.

La dinámica es *molto p mezza voce*, que influye claramente con el efecto misterioso del *Scherzo*. El ritmo de puntillo del segundo pulso se expande rápidamente para dar paso a la primera entrada del clarinete trasladándonos a la dominante menor.

El otro tema importante en este *Scherzo* es la línea melódica sincopada, que inicia en el compás 54, la cual es derivada también del “motivo anacrúsico” del compás 19 del *andantino*, y que debido a la transformación rítmica y el contexto, crea el efecto de ser un material nuevo.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.36: c. 54-59.

En el compás 64 se crea una reelaboración del pasaje anterior, conseguida mediante tresillos sincopados en el primer violín, sobre un pedal en el registro *chalumeau* del clarinete. Este segundo tema logra el contraste con el primero por medio del ritmo y así como también por el uso del *pizzicato* en el acompañamiento.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.37: c. 64-69.

El desarrollo, que comprende del compás 76 al 121, comienza con la recapitulación del tema principal del Presto en el relativo mayor (Re mayor). El pasaje de tresillos, desde el compás 89 hasta 91, funge como una apacible extensión cadencial.

La figura del acompañamiento que apareció en el compás 80 (el “motivo anacrúsico” proveniente originalmente del compás 19 del Andante) se convierte ahora en un significativo centro de atención, esto a partir del compás 92 al 101. Este pasaje está predominantemente establecido en Sol mayor e impregnado por adornos arpegiados, como el motivo del clarinete en su primera aparición del Presto (compás 43).



Compases 43-45



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.38: c. 92-101.



A partir del compás 102 se produce la fragmentación de las dos estructuras principales del primer tema del Presto: los dieciseisavos se extienden creando un *ostinato*, mientras que la figura del puntillo crea motivos melódicos basados en terceras y sextas, desplazándose por todos los instrumentos.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.39: c. 102-108.

La recapitulación, del compás 122 al 161, está basada fundamentalmente sobre el mismo material.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.40: c. 116-123.

Por medio del acorde napolitano, del compás 136 al 138, reaparece el tema sincopado del clarinete, a partir del compás 140, ahora en tónica y doblado a la octava por el primer violín.

La coda comienza en el compás 162, en Sol mayor. También reaparecen los arpeggios de los compases que se encontraban a partir del compás 23 hasta el 28 del Andantino. Sobre un pedal de Re mayor, se producen transformaciones y fragmentaciones de diversos elementos del primer tema, del compás 174 al 177.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.41: c. 174-175.



La reinsertión de los arpeggios propicia que, a partir del compás 178, se produzca la repetición de la última parte del tema principal del Andantino, incluyendo los tres compases que originalmente le antecedían (del compás 26 al 28).

The image shows a musical score for Brahms' Clarinet Quintet, Example 3.42, measures 178-184. The score is in 2/4 time and features five staves. The first staff is the melody, and the other four are accompaniment. The dynamics are marked as *fp* (forte piano) and *dim.* (diminuendo). The score shows a transition from a strong dynamic to a softer one.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.42: c. 178-184.

El pasaje está escrito en el compás 2/4 continuando con la tendencia del Presto, dando también una indicación esencial de la relación entre las dos secciones, cuyo pulso de cuarto puede inclusive permanecer constante durante todo el movimiento.

The image shows a musical score for Brahms' Clarinet Quintet, Example 3.43, measures 184-192. The score is in 2/4 time and features five staves. The first staff is the melody, and the other four are accompaniment. The dynamics are marked as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score shows a transition from a moderate dynamic to a very soft one.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.43: c. 184-192.

JOHANNES BRAHMS. Quinteto en Si menor, Op. 115, para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas.

3. Andantino - Presto non assai, ma con sentimento.

Tempo	Compases	Material
<b>Andantino</b>	1-7 <i>Sección A</i>	El tema es expuesto por el clarinete con el acompañamiento de la viola y el violoncello.
	8-15	Repetición del tema agregando el primer violín. El segundo violín se suma al acompañamiento.
	16-28 <i>Sección B</i>	Resultado de la re-elaboración del tema principal. Resalta el acompañamiento arpegiado del violoncello. Arpeggios sucesivos compartidos entre la viola, el primer violín y el clarinete sobre un pedal de tónica. Presentación del “motivo anacrúsico” por los violines.
	29-33 <i>Sección A’</i>	Retorno con el tema en el clarinete mientras que los violines tocan un pedal decorado con referencias de la melodía inicial del clarinete.
<b>Presto non assai, ma con sentimento</b>	34-43 <i>Sección A</i>	Tema A. Melodía relacionada temáticamente con el Andantino a cargo del primer violín. Acompañamiento derivado del “motivo anacrúsico” del Andantino.
	44-53	Reafirmación del primer tema de esta sección ornamentado con ligeros arpeggios. El clarinete presenta el “motivo anacrúsico”.
	54-63	Tema B. Línea melódica sincopada es derivada también del “motivo anacrúsico” del compás 19.
	64-75	Reelaboración del tema B conseguida por el uso de tresillos sincopados en el primer violín.
	76-79 <i>Sección B</i>	Recapitulación del tema principal del Presto en el relativo mayor (Re mayor).
	80-84	Presencia de la figura del acompañamiento proveniente del “motivo anacrúsico” por el clarinete.
	85-88	Uso reiterativo de la estructura rítmica del tema A del presto.
	89-91	El pasaje de tresillos funge como una apacible extensión cadencial.
	92-101	Pasaje predominantemente en Sol mayor. Adornos ligeros en forma de arpeggios decoran el “motivo anacrúsico”.
	102-113	Fragmentación de las dos estructuras principales del tema.
	114-121	Transición basada en ritmo de dieciseisavos (primera parte de la estructura rítmica del tema A del Presto).
	122-131 <i>Sección A</i>	Recapitulación constituida fundamentalmente sobre el mismo material del tema A del Presto.
	132-139	Reafirmación del tema A con la viola, el “motivo anacrúsico” es producido por el clarinete y el violoncello.
	140-149	Tema B. Línea melódica sincopada derivada del “motivo anacrúsico” del compás 19 por el clarinete y el primer violín.
	150-161	Reelaboración del tema B, conseguida mediante tresillos sincopados en el primer violín.
	<i>Coda</i>	162-177 <i>Sección A’</i>
178-183		Reinserción de los arpeggios sucesivos.
184-192		Repetición de la última parte del tema principal del Andantino.

*Brahms/Klarinettenquintett. Tabla 3: c. 1-192.*

## Con moto

Brahms concibió el último movimiento con el tema, cinco variaciones y coda. Además del aumento gradual de la tensión, cada variación posee cierta individualidad que es unificada en un todo. Mientras se desarrolla el último movimiento, se van produciendo poco a poco reminiscencias del primer movimiento, cuya presencia se hace más evidente en la coda. Cabe mencionar que los tres movimientos que anteceden a este último fueron creados, en gran parte, mediante la modificación de las formas tradicionales; mientras que este fue creado más por el manejo ingenioso de los materiales musicales.

La forma del tema es:

A A' | : B A'' : |

donde tanto A como B están conformados por 8 compases. Nótese que el tema principal proviene del “motivo descendente” del primer movimiento, la tercera figura surge al agregarla como nota de paso entre la segunda y la cuarta nota. En el tema, la función del clarinete se limita a hacer “ecos” de la melodía, hasta tomarlo plenamente en A''. La tonalidad de la sección B, que comienza en el compás 17, es Sol mayor, sin embargo, sólo durará por pocos compases, ya que en A'', compás 25, regresa a Si menor.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.44: c. 1-12.

### Variación 1

El protagonista de la primera variación es el violoncello: comienza tocando un solo de manera arpegiada con amplios saltos, haciendo al mismo tiempo reconocible la melodía. Al igual que en el tema, existe un “eco” ahora armonizado, el cual es presentado por todos los demás instrumentos preservando la idea musical del violoncello.



*Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.45: c. 33-37.*

En la sección B la textura se vuelve más densa a pesar de que el violoncello mantiene su mismo carácter, el cambio lo originan los demás instrumentos ya que se integran a dicho carácter mediante imitaciones.

### Variación 2

El tema ya no está tan presente como en la anterior variación, aunque conserva su estructura rítmica. Lo llamativo del pasaje es que éste contiene algunas reminiscencias de los movimientos anteriores. Por ejemplo, la síncopa perpetua, del segundo violín y la viola, es extraída del compás 3 al mero inicio del primer movimiento, mientras que la figura con puntillos, en el compás 69, tiene cierta relación con el ritmo tan recurrido en el segundo pulso del *Presto non assai*. También difiere de la primera variación, porque en ésta las armonías son más disonantes: el segundo y el cuarto compases, 66 y 68, tienen acordes de séptima disminuida, mientras que el compás 76 contiene un acorde de novena. También encontramos arpeggios que ascienden y descienden, como en los había en el movimiento anterior a partir del compás 43.



*Brahms/Klarinettenquintett.  
Ejemplo 3.46: c. 65-67.*

La sección B es muy contrastante con la sección precedente, el acompañamiento es menos incisivo al mismo tiempo que el clarinete crea una línea melódica, la cual proviene del acompañamiento en los compases 69 y 77 del primer violín.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.47: c. 81-87.

### Variación 3

El ya conocido “motivo de bordados” del primer movimiento, tan omnipresente en todos los restantes, sirve para crear la sección A de esta variación, junto con el tema del presente movimiento. La línea melódica de la variación la inicia el primer violín seguido de una respuesta del clarinete al tercer compás; la estructura del acompañamiento se limita a un *ostinato* rítmico.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.48: c. 97-101.

La sección B es protagonizada por el clarinete con arpeggios en *semi-staccato*, siempre sobre el mismo ritmo del acompañamiento, provocando así la sonoridad de una “cajita musical”<sup>165</sup>. En A’, Brahms crea un magnífico diálogo entre los dos instrumentos protagonistas de esta variación, el clarinete y el primer violín.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.49: c.113-117.

#### Variación 4

Variación en modo mayor: Si mayor, el homónimo de la tonalidad central. Esta cuarta variación revive una serie de ideas previas, pero que no son tan perceptibles ya que fueron ingeniosamente creadas. Los primeros compases exponen el motivo inicial de la variación 2 (compás 65 en la línea primer violín) y del tema principal del Adagio, mientras que en el acompañamiento se hacen referencias al “motivo de bordados” del primer movimiento, continuando con el movimiento de dieciseisavos de la variación anterior. De hecho, el ritmo de dos octavos y cuatro dieciseisavos es característico de toda la variación; el diálogo entre el clarinete y el primer violín toma importancia de nuevo.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.50: c. 129-134.

<sup>165</sup> *Ibidem*. p. 64.

El cambio de modo de esta variación afecta a las armonías de la sección B, pasando ahora a Sol# menor en el compás 148. Este pasaje desarrolla un motivo del compás 133 (de la línea del violoncello) en una melodía expresiva que se combina de forma óptima con el motivo del semitono, y con el uso de síncopas en el acompañamiento.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.51: c. 145-147.

c. 133-144

### Variación 5

De regreso al modo menor, pero trasladándonos a un compás nuevo: 3/8. Pese a tener otra métrica, el tema principal se puede comprender con cierta facilidad a través del solo de la viola, pero al mismo tiempo los saltos en *pizzicati* del violoncello crean un recuerdo de la primera variación. La línea del clarinete, a la que más tarde se une el primer violín, funciona como un adorno y es elaborada por la disminución del tema de la viola, recordando al mismo tiempo el “motivo de bordados” del primer movimiento.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.52: c.161-170.

La sección B evoca los compases iniciales del primer movimiento: 3, 4 y 14, con un notable *crescendo* a la A'', en el compás 185, donde los dieciseisavos del clarinete, provenientes de los compases 163 y 164, asumen un papel predominante.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.53: c.176-179.

### Coda

Sección magistralmente creada, la coda comienza en el compás 193. Unida a la sección anterior, comienza con un *forte-piano*; y a partir de este punto ya no habrá más material nuevo, ya que esta última sección es creada con materiales temáticos del primer movimiento. “Las referencias del primer movimiento se han preparado a través de las variaciones, de manera que la coda aparece como una consecuencia natural de lo que ha pasado antes, en lugar de cualquier sentido de interpolación”<sup>166</sup>. Inicia con el “motivo de bordados” en Mi menor, de los cuatro compases iniciales del primer movimiento, resolviendo a Sol mayor; seguido de una extensión de frase en forma de eco dispuesta en octavas. En el compás 200, el primer violín toca el tema de la viola con el que inició la variación anterior; con la entrada del clarinete exponiendo el “motivo de bordados”, en el compás 201, se crea una reinterpretación del pasaje, ahora en Do mayor.



Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.54: c. 200-205.

<sup>166</sup> *Ibidem*. p. 65.



En los siguientes compases, el tema de la variación 5 (compás 161) es retomado por el clarinete; dicho motivo melódico sirve para producir la *quasi-cadenza* del clarinete que abarca del compás 211 al 213.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.55: c. 207-213.

Ya en los últimos compases, el “motivo descendente” es presentado con aumentación rítmica. La obra finaliza con el carácter predominante a lo largo de ésta, rítmica calmada y dinámica suave, a excepción del penúltimo acorde con un repentino pero encantador *forte*. “A medida que esta obra de imponente fuerza intelectual y emocional llega a su conclusión final, el efecto se vuelve insoportablemente estremecedor”<sup>167</sup>.

Brahms/Klarinettenquintett. Ejemplo 3.56: c. 214-222.

<sup>167</sup> *Ibidem.* p. 65.

JOHANNES BRAHMS. Quinteto en Si menor, Op. 115, para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas.

4. Con moto.

	A	A'	: B	A'' :
<b>Tema</b>	Compás 1-8 <i>Si menor</i>	9-16	17-24 <i>Sol mayor</i>	25-32 <i>Si menor</i>
<b>Variación 1</b>	c. 33-40 <i>Si menor</i>	41-48	49-56 <i>Sol mayor</i>	57-64 <i>Si menor</i>
<b>Variación 2</b>	c. 65-72 <i>Si menor</i>	73-80	81-88 <i>Sol mayor</i>	89-96 <i>Si menor</i>
<b>Variación 3</b>	c. 97-104 <i>Si menor</i>	105-112	113-120 <i>Sol mayor</i>	121-128 <i>Si menor</i>
<b>Variación 4</b>	c. 129-136 <i>Si mayor</i>	137-144	145-152 <i>Re# menor</i>	153-160 <i>Si mayor</i>
<b>Variación 5</b>	c. 161-168 <i>Si menor</i>	169-176	177-184 <i>Sol mayor</i>	185-192 <i>Si menor</i>
<b>Coda</b>	193	Materiales temáticos del primer movimiento: “Motivo de bordados” y “motivo descendente”, en Mi menor.		
	200	El primer violín toca el tema de la viola con el que inició la variación anterior (Variación 5). El clarinete expone el “motivo de bordados” en el compás siguiente.		
	207	El tema de la variación 5 es retomado por el clarinete en dos ocasiones.		
	211	El clarinete produce una <i>quasi-cadenza</i> derivado del motivo de la variación 5.		
	214	El “motivo descendente” es presentado en aumentación rítmica. La obra finaliza en la tonalidad que predominó a lo largo de ésta: Si menor.		

*Brahms/Klarinettenquintett. Tabla 4: c. 1-214.*

### 3.4 *Sugerencias técnicas e interpretativas*

Las cuatro obras resultantes del estímulo provocado por el arte del clarinetista Mühlfeld en el trabajo creativo de Brahms comparten la dulce tristeza que el clarinete evoca con mayor intensidad, siempre con una nostalgia otoñal<sup>168</sup>.

En esta bella obra de música de cámara, los retos puramente “técnicos” quedan en segundo plano. Por el contrario, el quinteto está repleto de pasajes expresivos y sutilezas musicales, que son los que hacen de esta obra, una pieza con un alto grado de dificultad y de un singular encanto.

Si bien es cierto que en la partitura, los signos impresos en ella nos dan la información de qué es lo que hay que hacer, eso no es lo único. Siguiendo mi metodología de estudio, y además al tratarse de una composición con un significado profundo, insisto en la importancia de acercarse a la obra, y al compositor, ya que sólo conociendo su entorno podríamos comprender mejor al artista y a su obra. Asimismo, la producción artística de Brahms es vasta, y se ha vuelto prácticamente en una acción obligada el estar familiarizado con su música, al igual que con la de sus predecesores y contemporáneos.

La cuestión del ensamble es un aspecto fundamental, por lo que al trabajar la pieza es necesario hacerlo con la partitura al lado. En este tipo de composiciones, cada uno de los instrumentos tienen una “jerarquía” equivalente, todos se complementan entre sí; además, el color tímbrico adquiere una importancia esencial. Aún así, hay que estar conscientes de que hay pasajes en los cuales algún instrumento actúa como solista. Esto se resolverá con la práctica minuciosa, el conocimiento de la obra y con la consulta constante de la partitura.

---

<sup>168</sup> KEYS, Ivor. “*Brahms - Música de Cámara*”. Idea Books. Huelva. 2004. p. 65.

## CONCLUSIONES

“Como artistas, creo que debemos evolucionar siempre. Aunque puede resultar doloroso o incómodo, opino que deberíamos buscar todo el tiempo el desarrollo y la evolución, siempre seguir hacia delante” (Widmann).

Actualmente, podemos encontrar una gran cantidad de escritos e investigaciones con abundante información sobre temáticas diversas que pueden aportarnos ideas, y al mismo tiempo ayudarnos a reforzar el aprendizaje y solidificarlo. Por otra parte, el uso de materiales grabados se ha vuelto muy frecuente, no obstante, existe cierta tendencia a tomar dichas grabaciones como única referencia, dejando incluso a la misma *particella* en segundo plano. Para ello es muy importante contar con criterio propio para saber elegir qué grabación oír, cómo y por qué, sin restarle importancia a lo escrito sobre la partitura; del mismo modo, el acercamiento a cada autor que abordemos nos ofrecerá una perspectiva diferente. Asimismo, creo que somos afortunados al tener acceso a la tecnología, pues ésta nos ha acercado a acervos inimaginables, por lo que ahora más que nunca tenemos la oportunidad de ampliar nuestros horizontes.

Por diversas razones, uno como intérprete suele conformarse con la ejecución brillante y técnica. Claro está que la parte técnica es fundamental al abordar toda obra, pero nunca hay que tenerla como una meta en sí misma, considero que forma parte de la primera fase de un largo proceso. Existe en la música, como en las artes, elementos implícitos, y son precisamente estas sutilezas, conjuntamente con el sentido que le demos, las que le dan al arte su encanto. Del mismo modo, la personalidad que le otorguemos como intérpretes será un factor determinante para convertirlo en una obra maestra.

“El verdadero genio se alimenta de la infinita Fuente de Sabiduría, de Inspiración y Poder” (Brahms).

Sobre los análisis, debo enfatizar que son solamente los que propongo, basado en mi búsqueda y mi propia percepción, y que no hay una sola manera de llevarlos a cabo. La finalidad de elaborar el análisis es tener una concepción estructurada de la obra, que nos ayude a comprenderla y a hacerla comprensible para nuestro auditorio.

Es importante aclarar que aunque el trabajo fue elaborado en la parte final de mi carrera, es resultado del aprendizaje global de muchos años, pero es sobre todo producto de la experiencia adquirida en el ámbito personal y profesional, de aquel tipo de conocimiento que no puede ser enseñado, uno lo aprende con el paso del tiempo.

Después de mi experiencia como universitario, he confirmado la importancia de una formación completa, es tan importante para mí dominar la parte técnica del instrumento como lo es el enriquecimiento intelectual, conocer datos relevantes sobre el autor, la estructura de la obra y la manera en que se va desarrollando el acompañamiento.

Debo reconocer que, como resultado obvio, aprendí mucho durante el transcurso de la investigación y elaboración de los diferentes capítulos presentados, fortaleciendo al mismo tiempo los conocimientos que poseía, y sobre todo, disfrutando lo que hice, confirmando que la música es un arte bello, conmovedor y radiante; aunque por otro lado, comparto la idea de que las palabras están de sobra, pues la música comienza donde el habla es incapaz de expresar... la música está hecha para lo inexpresable.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELL, Arthur. “*Platicando con Johannes Brahms*”. En LAVISTA, Mario (Dir). “*Pauta*”. CEDNIIM. INBA. México. 1997.
- ARNOLD, Ben. “*Tradition and Growth in the Concertos of Nielsen*” en “*The Nielsen Companion*”, MILLER, Mina. Amadeus Press. Ed. Mina Miller. Portland. 1994.
- APPENDINI, Ida y ZAVALA, Silvio. “*Historia Universal Moderna y Contemporánea*”. Capítulo XX. El Imperialismo y las grandes guerras mundiales. Porrúa. México. 1996.
- CASTRO, Pedro. *México y Canadá en el TLC*. “*México y Canadá: la búsqueda de una nueva relación*”, en Foro internacional, núm. 4, vol. XXXIV, oct.-dic. de 1994.
- DAHLHAUS, Carl. “*Nineteenth Century Music*”. University of California Press. Berkeley. 1989.
- DANGAIN, Guy. “*Debussy et la Rhapsodie pour clarinette*”. Clarinette magazine, N°10, 3e trimestre 1986, pp. 23-30. Journal Fréquences Selmer, Supplément au N°15. Paris. 2003.
- DAVENPORT, David. “*Carl Nielsen’s Use of the Snare Drum (Part I)*”. Journal of the Percussive Arts Society 32. Indianapolis. 1993.
- ECHENIQUE, Rafael. “*Batalla del 5 de mayo de 1862 en Puebla. Telegramas Oficiales*”. Eusebio Sánchez. México. 1894.
- EVANS, Charlotte. “*Enciclopedia de la Historia- Unificación y colonización 1836-1914*”. (*Illustrated History of the World*). Trad. Alfredo Cruz Herce. Everest. León, España. 1992.
- EVANS, Edwin. “*Handbook to the Chamber and Orchestral Music of Johannes Brahms*”. William Reeves. London. 1933.
- FELLOW, John (Ed.). “*Carl Nielsen til sin samtid*”. Gyldendal. Copenhagen. 1999.
- FULBROOK, Mary. “*Historia de Alemania*”. (*A concise history of Germany*). Trad. Beatriz García Rios. Cambridge University Press. 1995.
- GÁL, Hans. “*Cartas 1853-1897 – Johannes Brahms 1833-1897*”. (*Brahms Briefe*). Trad. José Aníbal Campos. Nortedur. Barcelona. 2010.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Marina. “*Entrevista con Jörg Widmann*”. International Clarinet Association. Madrid. 2013.
- GEIRINGER, Karl. “*Brahms. Su vida y su obra*”. Altalena. Madrid. 1984. ISBN 84-7475-166-7.

- GOSS, Madeleine y Robert HAVEN SCHAUFFLER. “*Brahms, un maestro en la música*”. Espasa Calpe. Buenos Aires. 1947.
- GÓMEZ NAVARRO, José Luis; González Calvet, López Facal, Pastoriza Abal, Portuondo Pérez. “*Historia universal*”. Pearson Educación. Octava edición. México. 2008. ISBN: 978-970-26-1304-6.
- HADOW, William Henry. “*Studies in Modern Music, Second Series*”. London. 1895.
- HOBSBAWM, Eric. “*Historia del Siglo XX*” (*Extremes. The short Twentieth Century 1914-1991*) Trad. Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells. Crítica Grijalbo Mondadori. Buenos Aires. 1998. ISBN 987-9317-03-3.
- JOUATJLT, Alfonso. “*Abraham Lincoln, su juventud y su vida política*”. Gaceta de Barcelona. 1876.
- KEYS, Ivor. “*Brahms - Música de Cámara*”. Idea Books. Huelva. 2004.
- LAWSON, Colin. “*Brahms: Clarinet Quintet*”. Cambridge University Press. Cambridge. 1998. ISBN 0-521-58831-6.
- MAUCLAIR, Camille. “*Schumann - Les Musiciens Célèbres*”. Henri Laurens. Paris. 1910.
- MEYER, Torben “*A Biographical Sketch*” en “*Carl Nielsen: Symphonist*”. Taplinger Publishing Company. New York. 1979.
- MILLER, Mina. “*Introduction*” en “*The Nielsen Companion*”. Amadeus Press. Ed. Mina Miller. Portland. 1994.
- MONROE, Douglas. “*Conflict and meaning in Carl Nielsen’s Concerto for Clarinet and Orchestra, Op. 57 (1928)*”. The Ohio State University. Athens, Ohio. 2008.
- NELSON, Eric. “*The Danish Performance Tradition*” en “*Carl Nielsen’s Concerto for Clarinet og Orkester, Op. 57 (1928)*”. Clarinet 14, no. 2. 1987.
- RANDEL, Don Michael. “*The Harvard Dictionary of Music*”. Harvard University Press. 4th Ed. Cambridge. 2003.
- SIMPSON, Robert. “*Carl Nielsen: Symphonist*”. Taplinger Publishing Company. New York. 1979.
- SIMPSON, Robert. “*Carl Nielsen: Symphonist 1865-1931*”. J. H. Dent & Sons Ltd. London. 1952.
- STRATHERN, Paul. “*Darwin y la Evolución*” (*Darwin and Evolution*). Col.: Los Científicos y sus Descubrimientos. Trad. Antón Corrient. Siglo XXI de España. Madrid. 1999.
- STRATTON, Stephen Samuel. “*Mendelssohn*”. J. M. Dent & Co. London. 1901.
- SWAFFORD, Jan. “*Johannes Brahms. A Biography*”. Vintage Books. New York. 1999.

- PETERSEN, Elly Bruunshuus y Kirsten Flensborg PETERSEN. “*Carl Nielsen – Concertos*”. *Carl Nielsen 1865-1931 Works*. Series II: Instrumental Music. Volume 9. Wilhelm Hansen. Copenhagen. 2002.
- RATNER, Leonard. “*Classic Music: Expression, Form, and Style*”. Macmillan. New York. 1985.
- RIFE, Jerry Edwin. “*Carl Nielsen's Clarinet Concerto, Opus 57: a performer's examination of stylistic and idiomatic characteristics*”. Kansas State University. Manhattan, Kansas. 1972.
- ROSENBERG, Herbert. “*The Concertos*” en “*Carl Nielsen: Centenary Essays*”. Ed. Jürgen Balzer. Dennis Dobson. London. 1965.
- VASCONCELOS, José. “*Breve Historia de México*”. Continental, México. 1956.
- WATERHOUSE, John. “*Nielsen Reconsidered, 3*”. *Musical Times*, 106. (August, 1965).

### Consultas Web

- AGUILAR CASAS, Elsa. “*Los pasteles más caros de la historia*”. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. Secretaría de Educación Pública. 2013.  
<http://www.inehm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=pasteles-articulo>
- Concertgebouw de Ámsterdam. *History*. <http://www.concertgebouw.nl/en/history>
- FANNING, David. “*Nielsen, Carl*” *Grove Music Online*. Oxford Music Online.  
[www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19930](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19930)
- FELUMB, Svend Christian. “*Det Virtuelle Musikbibliotek*”. Foreningen Dansk Musik Tidsskrift.  
[http://dvm.nu/periodical/dmt/dmt\\_1944/dmt\\_1944\\_05/aage-oxenvad/](http://dvm.nu/periodical/dmt/dmt_1944/dmt_1944_05/aage-oxenvad/)
- GOLTZ, Maren. “*Richard Mühlfeld*”. Meiningen Museen.  
<http://www.meiningen.de/index.phtml?La=1&sNavID=1893.59&mNavID=1893.59&object=tx%7C1893.272.1&kat=&kuo=1&sub=0>
- IBM Company. *History, decade 1980*. [http://www-03.ibm.com/ibm/history/history/decade\\_1980.html](http://www-03.ibm.com/ibm/history/history/decade_1980.html)
- KETTING, Knud. “*Funen childhood*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen.  
<http://carlnielsen.dk/pages/biography/funen-childhood.php>
- KETTING, Knud. “*Military musician in Odense*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen.  
<http://carlnielsen.dk/pages/biography/military-musician-in-odense.php>



- KETTING, Knud. “*Study years*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen.  
<http://carlnielsen.dk/pages/biography/study-years.php>
- KETTING, Knud. “*Young and promising*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen.  
<http://carlnielsen.dk/pages/biography/young-and-promising.php>
- KETTING, Knud. “*Love and marriage*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen.  
<http://carlnielsen.dk/pages/biography/love-and-marriage.php>
- KETTING, Knud. “*Symphonist and opera composer*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen.  
<http://carlnielsen.dk/pages/biography/symphonist-and-opera-composer.php>
- KETTING, Knud. “*Well-known composer*” *Biography*. Carl Nielsen Society. Copenhagen.  
<http://carlnielsen.dk/pages/biography/well-known-composer.php>
- LIMB, Peter. “*Solar System Exploration, Missions, Viking 01*”. National Aeronautics and Space Administration NASA.  
<http://solarsystem.nasa.gov/missions/profile.cfm?Sort=Alpha&Letter=V&Alias=Viking%2001>
- LIMB, Peter. “*Solar System Exploration, Missions, Viking 02*”. National Aeronautics and Space Administration NASA.  
<http://solarsystem.nasa.gov/missions/profile.cfm?Sort=Alpha&Letter=V&Alias=Viking%2002>
- LIMB, Peter. “*Solar System Exploration, Missions, Mariner 10*”. National Aeronautics and Space Administration NASA.  
<http://solarsystem.nasa.gov/missions/profile.cfm?Sort=Alpha&Letter=M&Alias=Mariner%2010>
- Metropolitan Opera House. History.* <https://www.metoperafamily.org/metopera/history/chapters.aspx>
- Music Sales Classical. “*Vagn Holmboe*”. Edition Wilhelm Hansen AS. 2005.  
[http://www.ewh.dk/Default.aspx?TabId=2449&State\\_2955=2&composerId\\_2955=709](http://www.ewh.dk/Default.aspx?TabId=2449&State_2955=2&composerId_2955=709)
- NELSON, Eric. “*The Nielsen Concerto and Aage Oxenvad*”. woodwind.org. 1997.  
<http://www.woodwind.org/clarinet/Study/Nielsen.html>
- Nobelprize.org. Nobel Media AB 2013. “*The Nobel Prize in Literature 1982*”. Web.  
[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1982/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/index.html)
- Nobelprize.org. Nobel Media AB 2013. “*The Nobel Prize in Physics 1921*”. Web.  
[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/physics/laureates/1921/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1921/index.html)
- PAVIC, Vladimir. “*Jörg Widmann - Klarinettist Komponist*”.  
<http://www.joergwidmann.com/index-en.html>
- SANTACECILIA, María. *Jörg Widmann: ¿El futuro de la composición en Alemania?*. Deutsche Welle. 30 de abril de 2012. <http://www.dw.de/jörg-Widmann-el-futuro-de-la-composición-en-alemania/a-15917756>

*The New York Philharmonic. History.* <http://nyphil.org/history/main/overview>

TOENES, George. “*Richard Mühlfeld*”. En *The Clarinet*. International Clarinet Association-ICA. 1956. <http://www.clarinet.org/Anthology1.asp?Anthology=12>

VÉRGEZ, Fernando. “*Historia -La actual Ciudad del Vaticano*”. Estado de la Ciudad del Vaticano. <http://www.vaticanstate.va/content/vaticanstate/es/stato-e-governo/storia/la-citta-del-vaticano-oggi.html>

*Wiener Philharmoniker. History.* <http://www.wienerphilharmoniker.at/orchestra/history>

WOOLFE, Zachary. “*On Clarinet, the Composer*”. *The New York Times*. Abril de 2013. [http://www.nytimes.com/2013/04/16/arts/music/on-clarinet-the-composer-jorg-widmann.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/04/16/arts/music/on-clarinet-the-composer-jorg-widmann.html?_r=0)

## **Música Impresa**

### **Carl Nielsen (1865-1931). *Koncert For Klarinet Og Orkester*.**

Carl Nielsen Udgaven, The Royal Library, Copenhagen. 2002.

Carl Nielsen Udgaven, The Royal Library, Copenhagen. 2003.

### **Johannes Brahms (1833-1897). *Klarinettenquintett*.**

Edition Peters, Leipzig. 1925.

### **Jörg Widmann (1973). *Fantasie*.**

Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. 2005.

## **Manuscritos**

PETERSEN, Elly Bruunshuus y Kirsten Flensborg PETERSEN. “*Carl Nielsen – Concertos*”. *Carl Nielsen 1865-1931 Works*. Series II: Instrumental Music. Volume 9. Wilhelm Hansen. Copenhagen. 2002.

## Imágenes

### **Carl Nielsen (1865-1931)**

1930. Thorvald Andresen. Museo de Odense.

<http://museum.odense.dk/en/knowledge/knowledge-carl-nielsen-anne-marie-carl-nielsen/picture-gallery-cn->

### **Johannes Brahms (1833-1897)**

1889. C. Brasch. Brahms-Institut Lübeck.

[http://www.brahms-institut.de/web/bihl\\_digital/fotobestand/jb/jb\\_0191.html](http://www.brahms-institut.de/web/bihl_digital/fotobestand/jb/jb_0191.html)

### **Jörg Widmann (1973)**

2007. Marco Borggreve. Jörg Widmann Sitio Oficial.

<http://www.joergwidmann.com/vita-en.html>

### **Aage Oxenvad (1884-1944)**

Carl Nielsen Society. Copenhagen

<http://carlnielsen.dk/media/Billedsektion/Oxenvad1.jpg>

### **Richard Mühlfeld (1856-1907)**

Meiningen Museen.

<http://www.meiningen.de/index.phtml?La=1&sNavID=1893.59&mNavID=1893.59&object=tx%7C1893.272.1&kat=&kuo=1&sub=0>

# ANEXOS

## *Anexo 1. Síntesis para programa de mano.*

### PROGRAMA

1. **Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57 (1928)** **Carl Nielsen (1865-1931)**

Allegretto un poco

Poco adagio

Allegretto non troppo - Poco più mosso - Adagio

Allegro vivace

2. **Fantasia, para Clarinete Solo (1993)** **Jörg Widmann (1973)**

### INTERMEDIO

3. **Quinteto en Si menor, Op. 115, para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas (1891)** **Johannes Brahms (1833-1897)**

Allegro

Adagio

Andantino - Presto non assai, ma con sentimento

Con moto

Luis Miguel Flores Apolinar / Clarinete

## **Carl Nielsen (1865-1931)**

### **Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57 (1928)**

Carl Nielsen nació el 9 de junio de 1865 en Nørre-Lyndelse, Dinamarca. Siempre de libre espíritu, Nielsen es uno de los músicos daneses más famosos y uno de los más importantes compositores de los siglos XIX y XX; la riqueza melódica y la vitalidad armónica de sus obras son elementos atractivos y cautivadores. Compuso prácticamente en todos los géneros principales de la época, y en Dinamarca fue igualmente reconocido por su gran producción de canciones populares, ayudando a redefinir la tradición de la canción nacional. Llegó a formar parte de *Det Kongelige Kapel* (la Orquesta de la Capilla Real) como violinista, aunque fueron sus actividades como compositor, director de orquesta, profesor y escritor las que lo convirtieron en el músico danés más importante e influyente de su tiempo. Murió el 3 octubre 1931 a causa de una afección cardíaca, siendo su funeral motivo de luto nacional.

El Concierto para Clarinete y Orquesta, Op. 57, fue compuesto de abril a agosto de 1928, durante su etapa de madurez. La primera obra de Nielsen destinando al clarinete como protagonista fue una obra titulada *Fantasia para Clarinete y Piano*. El carácter expresivo de este instrumento se dio en el Quinteto *Serenata in Vano* para clarinete, fagot, corno francés, violoncello y contrabajo, compuesto en 1914, donde cada uno de los instrumentos de viento habla con un lenguaje propio, y en 1922 en el Quinteto de Vientos, Op. 43.

El concierto fue escrito para Aage Oxenvad, virtuoso clarinetista danés de carácter temperamental, retratando en esta obra su carácter franco, brusco y poco sentimental. Por esa razón hay una evidente relación del concierto con Oxenvad, pero también con el propio Nielsen, ya que ambos compartían personalidades y orígenes, además de haber sido criados en el campo y adentrados al ambiente de la música tradicional danesa.

El concierto de Nielsen muestra el alma y el potencial expresivo del clarinete. Asimismo, es atractivo por su contenido rítmico, sobre todo por el uso del tambor, y hay muchos pasajes en los que el clarinete y el tambor están rítmicamente contradiciéndose entre sí. Del mismo modo, en numerosas ocasiones las secciones líricas son interrumpidas por los ritmos disruptivos del tambor.

El motivo más importante de la obra se enuncia al principio, formada por una quinta justa, melódicamente muy fuerte, aunque la mayor parte de esa energía se deriva de su ritmo pesado. Nielsen sometió al motivo a un proceso de transformación temática, en el que éste adquiere nuevas y diversas formas, y aparece transformado radicalmente en los momentos clave de la obra, como en el segundo movimiento, en donde el motivo se invierte creando un estado de ánimo que evoca la soledad, transmitiendo una sensación de introspección y ternura.

## **Jörg Widmann (1973)**

### **Fantasie, para Clarinete Solo (1993)**

Jörg Widmann nació el 19 de junio 1973 en Múnich, Alemania. Sus estudios musicales los realizó en el *Hochschule für Musik* (Conservatorio Superior de Música) en Múnich con Gerd Starke, y después con Charles Neidich en la *Juilliard School* en Nueva York. A la edad de once había empezado a tomar sus primeras lecciones de composición. Como clarinetista, la gran pasión de Widmann está consagrada a la música de cámara, aunque como solista ha tenido participaciones sobresalientes con diversas orquestas alrededor de mundo. Su trabajo como compositor está en el centro de sus actividades musicales, además de desempeñar su función como director invitado principal de la *Irish Chamber Orchestra* (Orquesta de Cámara de Irlanda). En 2001 fue nombrado catedrático de clarinete en el *Freiburger Hochschule für Musik*, y a partir del 2009 comenzó su trabajo también como maestro de composición.

“La *Fantasie* para Clarinete Solo fue casi una improvisación, algunas secciones surgen precisamente de ello; sólo quería escribir algo para el instrumento que amo. Algunas partes son realmente difíciles de tocar pero esta es la razón por la que la compuse: quería escribir un Solo, una obra para mi instrumento” (Widmann).

Han pasado ya más de 20 años de su creación, y como el mismo Widmann lo indica, esta obra tiene un carácter improvisatorio. No se establece una cifra metronómica precisa ni un compás determinado, por lo que aún en pasajes rítmicos, el estilo improvisatorio está siempre presente.

La *Fantasie* presenta diversos elementos de la música contemporánea, como el multifónico, los recurrentes *glissandi*, el diminuto motivo *jazzístico* y el *flutterzunge* (*frulatto*), y posee particularidades de la música tradicional alemana como *Ländler* y la *Alpenländisch* (*danza alpina*). Asimismo emplea un elemento poco convencional como lo es el *Klappengeräusche* (ruido de llaves).

“La improvisación es algo que sigue vivo y, en ocasiones, es incluso un dilema para el compositor el cómo escribir exactamente lo que quiere, es decir, yo sería feliz si cada intérprete fuera muy estricto con el texto y aprendiera las notas, las ligaduras, la dinámica y todo lo demás literalmente, y el fraseo, como en la música clásica, qué hacer como un todo, a dónde va esta frase, de dónde viene esta otra, pero luego, al final del día hay que disfrutar eso: es tu *Fantasie*, es mi *Fantasie*. Cuando la preparas debes ser muy estricto con el texto, pero al tocarla debes ser libre” (Widmann).

## **Johannes Brahms (1833-1897)**

### **Quinteto en Si menor, Op. 115, para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas (1891)**

Johannes Brahms nació en Hamburgo, Alemania, el 7 de mayo 1833. Fue un compositor capaz de sintetizar las prácticas de tres siglos de música, imprimiendo a toda su obra un estilo propio, con estructuras y técnicas compositivas del periodo barroco y clásico. Fue reconocido por su amplio repertorio de música de cámara y sus cuatro sinfonías, así como por sus conciertos y sus obras vocales. También fue un virtuoso pianista que estrenó muchas de sus propias composiciones. El 3 de abril de 1897 falleció, víctima de cáncer, dejando este mundo para trasladarse al de los inmortales.

El quinteto fue creado para transmitir una refinada musicalidad, expresión íntima y un hermoso timbre, con menos oportunidades para una ejecución brillante. Su amplia tesitura, su flexibilidad tímbrica y su impresionante rango dinámico, permiten al clarinete adherirse a las cuerdas de diversas maneras, teniendo al mismo tiempo la posibilidad de destacar claramente como solista.

Es una de las piezas más bellas de música de cámara que se hayan escrito jamás. Tiene el aire sereno y tierno e irradia la apacible alegría de un hombre que ha sobrevivido a las tormentas de la vida, y quien, creyendo extinguido el poder creador en él, descubre de pronto que aun posee dicho poder en su interior, más lozano y fuerte que nunca. Brahms se había retirado de la composición, y a principios de 1891 en Meiningen, escuchó a Richard Mühlfeld tocar el Concierto para Clarinete en Fa menor, Op. 73, de Weber y el Quinteto para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas, en La mayor, K. 581, de Mozart, con una gran expresividad y su encantador *vibrato*. Brahms había encontrado en el clarinetista, a un músico que podía hacer a su instrumento cantar como una viola o una mezzo-soprano, y de este idilio artístico se originaron el Trío Op. 114 y el Quinteto Op. 115, compuestos durante el verano siguiente. En 1894 completó su ciclo con las Sonatas para Clarinete y Piano, Op. 120 (estrenadas por Richard Mühlfeld en el clarinete y Johannes Brahms al piano).

El Quinteto para Clarinete, Op. 115 fue estrenado por Richard Mühlfeld y el Cuarteto Joachim, logrando un éxito monumental. Después de Mühlfeld, el clarinete fue considerado no sólo como un miembro indispensable de la orquesta, sino también como un instrumento capaz de conseguir las más altas variedades en expresión como solista y en la música de cámara, enfatizando la importancia de la musicalidad y la interpretación sobre la brillantez de la técnica y la ejecución llamativa. Esta obra sublime es simplemente la glorificación de la música en la expresividad y la delicadeza.

## *Anexo 2. Carl Nielsen y Aage Oxenvad*

Aage Oxenvad nació en el pequeño pueblo de Gettrup, en Jutland, el 16 de enero de 1884. Cuando era niño tocaba la flauta en los bailes con su padre y hermanos, hasta que se dio cuenta que la flauta era “aburrida... con una sonoridad fría, poco interesante...”<sup>169</sup>. De esta manera cuando tenía 12 años decidió tocar el clarinete. Durante su adolescencia viajaba cada dos semanas a Copenhague para estudiar con Carl Skjerne, clarinete solo de la Orquesta de la Capilla Real (además, había estudiado anteriormente con Richard Mühlfeld). Oxenvad estudió en el Conservatorio Real de 1903 a 1905, y por un corto periodo en París.

Oxenvad se unió a la Orquesta de la Capilla Real en 1909, fue el primero de dicha orquesta en utilizar el clarinete con sistema Boehm; Skjerne (su maestro) y sus colegas de la orquesta tocaban el sistema Oehler. Oxenvad fue clarinete solo a partir 1919 y ocupó ese puesto hasta su muerte 13 de abril 1944.

Carl Nielsen estuvo durante un largo periodo en la Orquesta de la Capilla Real, primero en la fila de los segundos violines de 1889 a 1905, y después como director asistente de 1908 a 1914, por lo que tenía conocimiento de “primera mano” sobre el talento musical Aage Oxenvad.

En 1921, Nielsen dijo: “El Sr. Aage Oxenvad de la orquesta de la capilla real es un músico muy reconocido y goza de un gran reputación [...] Las habilidades y el talento del señor Oxenvad son realmente excepcionales en este país; no solamente por su singular talento y su habilidad como uno instrumentista, sino además por su poder creativo y conocimientos teóricos, que son también poco comunes. A esto puedo añadir que es sensible, y su entendimiento y gusto es impecable, tanto en el arte antiguo como en el nuevo [...]”<sup>170</sup>.

Carl Nielsen había prometido un concierto para cada uno de los miembros del quinteto de vientos de Copenhague, posiblemente por la relación que tenía Nielsen con las interpretaciones que hacía el mencionado quinteto; pero algunos años tuvieron que pasar antes de que eso ocurriera. En 1925 su salud comenzó a fallar, por lo que tuvo que bajar el ritmo de trabajo, pero en la primavera de 1926 él estaba preparando “una obra muy importante para clarinete, con orquesta muy pequeña”<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> NELSON, Eric. “*The Nielsen Concerto and Aage Oxenvad*”. 1997. (30 de abril de 2014)

<http://www.woodwind.org/clarinet/Study/Nielsen.html>

<sup>170</sup> PETERSEN, Elly Bruunshuus y Kirsten Flensborg PETERSEN. “*Carl Nielsen – Concertos*”. *Carl Nielsen 1865-1931 Works*. Series II: Instrumental Music. Volume 9. Wilhelm Hansen. Copenhagen. 2002. p. 37.

<sup>171</sup> *Carta de Carl Nielsen a Emil y Anne-Marie Telmányi. 13 de Mayo de 1926*. PETERSEN, 2002. p. 37.



Sin embargo, le escribió a Carl Johan Michaelsen en 1926: “No he empezado a trabajar en la obra de clarinete, y de vez en cuando he tenido una idea que sería ‘hacer’ la obra para flauta también”<sup>172</sup>.

De esta forma, el concierto de clarinete tuvo que esperar a que Concierto para Flauta fuera estrenado en París, el 21 octubre 1926.

Oxenvad se expresó así por la gran admiración hacia Carl Nielsen: “Me encantó Carl Nielsen por encima de todo... él es el compositor más grande de Dinamarca”<sup>173</sup>.

Oxenvad en su forma de tocar, aunque le faltaba el refinamiento técnico de un Cahuzac, fue capaz de mostrar las raíces de la música de Nielsen. Sobre el Concierto para Clarinete, éstas fueron las palabras de Svend Christian Felumb, oboísta en el Quinteto: “...no era sólo un concierto para clarinete, era un concierto para Aage Oxenvad. El compositor estaba tan profundamente inspirado por el carácter de Oxenvad, la esencia del instrumento y por su peculiar forma de expresar el alma del clarinete, que uno puede decir con seguridad que Carl Nielsen nunca habría escrito esta obra si no hubiera escuchado a Oxenvad. Ninguna caracterización verbal podría ser más vívida que esta música de Carl Nielsen. Dice todo lo relacionado con Aage y su clarinete”<sup>174</sup>.

Aage Oxenvad recibió el manuscrito del Clarinete Solo por partes, y la correspondencia entre el solista y compositor muestra cómo discutían regularmente los detalles de la obra.

En julio Nielsen escribe desde Sliac:

“He estado trabajado mucho sobre ‘la bestia’, pronto estará terminada. Estaré llegando a la décima [página], después usted obtendrá el resto”<sup>175</sup>.

A los pocos días una carta desde Copenhague dice:

“¿No le gustaría venir a almorzar conmigo el martes 17 entre las 11 a.m. y las 12 p.m., trayendo su instrumento y toda la música. Estoy muy cerca de terminar la obra, y me gustaría escuchar de nuevo algunas cosas sobre el *staccato*”<sup>176</sup>.

---

<sup>172</sup> *Ibidem*. p. 37.

<sup>173</sup> NELSON, Eric. “*The Nielsen Concerto and Aage Oxenvad*”. 1997. (30 de abril de 2014) <http://www.woodwind.org/clarinet/Study/Nielsen.html>

<sup>174</sup> FELUMB, Svend Christian. “*Det Virtuelle Musikbibliotek*”. Foreningen Dansk Musik Tidsskrift. (30 de abril de 2014) [http://dvm.nu/periodical/dmt/dmt\\_1944/dmt\\_1944\\_05/aage-oxenvad/](http://dvm.nu/periodical/dmt/dmt_1944/dmt_1944_05/aage-oxenvad/)

<sup>175</sup> *Carta de Carl Nielsen a Aage Oxenvad. 4 de Julio de 1928*. PETERSEN, 2002. p. 39.

<sup>176</sup> *Carta de Carl Nielsen a Aage Oxenvad. 15 de Julio de 1928*. PETERSEN, 2002. p. 39.

Kære O.!

B. N. Hvordan kan det gaa med  
 \* "Njotackeringer? Gud!"

A. O. Det skal nok gaa; ja, skal  
 "nok finde paa noget"

B. N. "Gud! Det tænker jeg nok"!

Carl Nielsen: “¡Querido O!  
“¡¿Cómo podría solucionar la respiración? Señor!”  
Aage Oxenvad: “Yo me las arreglaré, ya se me ocurrirá algo”  
Carl Nielsen: “¡Gracias! ¡Esperaba que lo hiciera!”

Aunque este magnífico concierto muestra el alma y el potencial expresivo del clarinete, Carl Nielsen estaba muy consciente de que había fracasado en la búsqueda de un nuevo camino con el Concierto para Clarinete; era tan novedoso que no podía determinar anticipadamente cuál sería el resultado sonoro al final. Así, el 31 de mayo de 1928, tres meses antes de que la composición estuviera terminada, le escribió a Nancy Dalberg<sup>177</sup>:

“En cuanto a mí mismo, me siento realmente bien ahora y por supuesto, esto beneficia a mi trabajo. Cuando consiga una oportunidad le mostraré algunos pasajes de mi Concierto para Clarinete y Orquesta, donde tomo tal libertad en las partes para los instrumentos que no tengo idea de cómo sonará realmente. Tal vez no sonará bien, pero no me divierte componer música si tengo que continuar del mismo antiguo modo”<sup>178</sup>.

Y el 17 de agosto le escribe a Carl Johan Michaelsen:

“Bueno, ahora he terminado, y puedo decir que esta obra ha requerido el mayor interés de mi parte. Cada compás ha sido estudiado, cambiado una y otra vez y revisado para conseguir lo más claro y plástico como sea posible. [...] Sin embargo, estoy esperando con ansia enorme escuchar lo que Oxenvad opinará sobre esta pieza. Si él no consigue nada de ello, entonces nadie podrá; porque está lleno de vida y requiere de un conocimiento artístico verdadero y vital”<sup>179</sup>.

La primera interpretación tuvo lugar el 14 de septiembre de 1928 en la casa de Carl Johan Michaelsen en Højtofte, cerca de Humlebæk, con Aage Oxenvad como solista y Emil Telmányi dirigiendo. La orquesta estaba compuesta por miembros de la Orquesta de la Capilla Real, quienes fueron llevados desde Copenhague.

---

<sup>177</sup> Nancy Dalberg (1881-1949). Compositora danesa. Amiga y alumna de Carl Nielsen.

<sup>178</sup> PETERSEN, Elly Bruunshuus y PETERSEN, Kirsten Flensborg. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>179</sup> *Ídem.* p. 41.

9  $\text{♩} = 144$  1

10 1. *Bravo* *rall-*

1 *Poco adagio* 1 1 *Solo* 12 *p*

A handwritten musical score on a page numbered 35. The score is written on a system of ten staves. The top two staves are empty. The third staff is a treble clef staff with a 'Solo' marking at the beginning. It contains a melodic line with various notes, including slurs and dynamic markings: 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano). The fourth staff is a treble clef staff with a whole rest in the first measure, followed by a series of notes in the second, third, and fourth measures, with dynamic markings 'mf' and 'p'. The fifth through eighth staves are empty. The ninth and tenth staves are bass clef staves with whole rests in all measures. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

*Nielsen/Koncert for Klarinet. Manuscrito 2: c. 180-242.*

*Nielsen/Koncert for Klarinet. Manuscrito 3: c. 199-202.*

Cuando Carl Nielsen consultó a Aage Oxenvad mientras componía el concierto, este último pudo haber sugerido un respiro en el pasaje de staccato del *Tempo I*. Nótese en el Manuscrito 2, en el compás 201, la existencia de un Sol#.

Tal vez este fue uno de los lugares que tenía en mente cuando hablaba de “un par de cosas sobre el staccato”, con base en la colaboración documentada entre el compositor y solista, y como resultado de la corrección de la copia en limpio de la fuente principal (Manuscrito 2), observe como un silencio de treintaidosavo fue escrito, reemplazando a la figura de nota que estaba originalmente.



Aage Oxenvad (1884-1944)

### ***Anexo 3. Johannes Brahms y Richard Mühlfeld***

Richard Mühlfeld, clarinetista alemán, nació en el 28 de febrero de 1856 en Salzingen. Recibió las primeras enseñanzas musicales de Leonard Mühlfeld, su padre. A la edad de 10 años, él tocaba tanto el violín como el clarinete en una agrupación que dirigía su padre<sup>180</sup>. Al igual que sus tres hermanos mayores, Richard obtuvo en 1873 un puesto como violinista en la corte de Saxe-Meiningen. Su servicio militar como clarinete solo de la *Regimentskapelle* (Banda del Regimiento) abarcó tres años, de 1876 a 1879, periodo durante el cual era llamado regularmente para tocar en la orquesta.

En una de las primeras invitaciones, Mühlfeld tocó durante el Festival de Bayreuth en 1876, donde después de una interpretación de la Obertura *Egmont* de Beethoven, Richard Wagner le dijo: “Joven amigo, continúe de este modo y el mundo entero estará abierto para usted”<sup>181</sup>.

En 1879 se convirtió en el clarinetista principal de la Orquesta de Meiningen. Era considerado como un músico excepcional, destacando igualmente por lo minucioso que era al hacer ensayos seccionales, poniendo atención a los mínimos detalles.

Desde 1904, diversos problemas de salud aquejaban a Mühlfeld, hasta que finalmente, a causa de una insuficiencia renal y un derrame cerebral, murió el 1 de junio de 1907. Hasta su prematura muerte, él seguía siendo miembro de la Orquesta de la Corte Meiningen.

Brahms se había retirado de la composición, y a principios de 1891 visitó en Meiningen a Fritz Steinbach, director de la corte; fue ahí donde escuchó a Mühlfeld tocar el Concierto para Clarinete en Fa menor de Weber y el Quinteto de Mozart. Brahms había encontrado, en este clarinetista, a un músico que podía hacer a su instrumento cantar como una viola o una mezzo-soprano. Por esas características sonoras, Brahms le dio diversos sobrenombres a Mühlfeld: “*Fräulein Klarinette*” (Señorita Clarinete), “*Die Nachtigall des Orchesters*” (El Ruiseñor de la Orquesta), “*Meine Primadonna*,” (mi *Prima Donna*<sup>182</sup>) e inclusive “*Fräulein von Mühlfeld*” (Señorita Mühlfeld)<sup>183</sup>.

---

<sup>180</sup> GOLTZ, Maren. “*Richard Mühlfeld*”. Meiningen Museen. (29 de abril de 2014)  
<http://www.meiningen.de/index.phtml?La=1&sNavID=1893.59&mNavID=1893.59&object=tx%7C1893.272.1&kat=&kuo=1&sub=0>

<sup>181</sup> LAWSON, Colin. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>182</sup> *Prima Donna*. Cantante que interpreta el papel principal femenino de una ópera.

<sup>183</sup> GOLTZ, Maren. *Op. cit.*

El 17 de marzo, en una carta a Clara Schumann, Brahms escribió: “[...] Aparte de mis sinfonías y de, por ejemplo, las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, habrías escuchado en estos días el hermosísimo Concierto en Fa menor para Clarinete (de Weber), no es posible tocar el clarinete de una manera más hermosa que como lo hace el señor Mühlfeld [...]”<sup>184</sup>.

De hecho, Mühlfeld tocó después en privado para Brahms, y de este idilio artístico se originó el Trío Op. 114 y el Quinteto Op. 115, compuestos durante el verano siguiente.

Años más tarde, Brahms completó su ciclo con las Sonatas para Clarinete y Piano, Op. 120, compuestas en Ischl durante el verano de 1894, las cuales fueron estrenadas igualmente por Richard Mühlfeld en el clarinete y Johannes Brahms al piano, en noviembre de ese mismo año.

Después de Mühlfeld, el clarinete fue considerado no sólo como un miembro indispensable de la orquesta, sino también como un instrumento capaz de conseguir las más altas variedades en expresión como solista y en la música de cámara. La influencia de Richard Mühlfeld fue benéfica al enfatizar la importancia de la musicalidad y la interpretación sobre la brillantez de la técnica y la ejecución llamativa<sup>185</sup>.



Richard Mühlfeld (1856-1907)

<sup>184</sup> GÁL, Hans. “*Cartas 1853-1897 – Johannes Brahms 1833-1897*”. (*Brahms Briefe*). Trad. José Aníbal Campos. Nortésur. Barcelona. 2010. p. 228.

<sup>185</sup> TOENES, George. “*Richard Mühlfeld*”. En *The Clarinet*. International Clarinet Association-ICA. 1956. (29 de abril de 2014) <http://www.clarinet.org/Anthology1.asp?Anthology=12>