



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

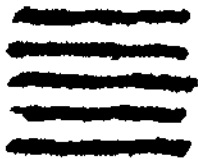
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA
INSTRUMENTISTA-CLARINETE

PRESENTA:

ROCÍO CITLALLI ROSAS ISLAS

ASESORA: DRA. EVGUENIA ROUBINA



ENM
UNAM

MÉXICO,D.F.

NOVIEMBRE DE 2005



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.

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por darme la vida y por su incansable apoyo.

Al maestro Luis Humberto Ramos, por su ejemplo, paciencia, comprensión, respaldo, confianza, dedicación y todos los conocimientos brindados a lo largo de estos años. Muchísimas gracias maestro.

A Enrique Segundo, por todas y cada una de sus enseñanzas acerca de la vida.

A la Doctora Evguenia Roubina, por su guía en la realización de este trabajo.

Al maestro Luis Ariel Waller, por su dedicación y su tiempo.

A los maestros Gustavo Martín y Francisco Viesca, por sus conocimientos, su apoyo y sus valiosos consejos.

A Eric Fernández, por su gran ayuda y solidaridad.

A Manuel Hernández, por compartir sus conocimientos.

A todas aquellas personas que me han brindado su cariño y amistad incondicional: Sara, Alejandra, Aurelio, Adriana, Xóchitl, Andrea, Hazael, Ruth, Vianka, Aurora, Tony, Margarito. A José Luis, por su tiempo.

A Iván Flores Sánchez, por todo lo compartido.

A mi abuela Rosa Piedras, por su cariño.

A mis hermanos, por su compañía.

CONTENIDO

Introducción.....	ix
<i>Concierto para clarinete y orquesta en si bemol mayor No. 3, Op. 11 de</i>	
Bernhard H. Crusell.....	1
<i>Concierto para clarinete y orquesta de Luis Ariel Waller.....</i>	10
<i>Preludios de Danza para clarinete y piano de Witold Lutoslawski.....</i>	20
<i>Time Pieces para clarinete y piano de Robert Muczynski.....</i>	30
Bibliografía.....	39
ANEXOS:	
Programa de recital.....	41
Síntesis para el programa de mano.....	42
Imágenes 1, 2 y 3.....	46

INTRODUCCIÓN

La presente investigación forma parte del examen profesional que será sustentado para obtener el título de licenciada instrumentista con especialidad en clarinete. En este trabajo, se presenta una investigación del marco histórico y un análisis formal e interpretativo de las obras que integran el programa del recital que constituye la parte práctica del examen. En el presente estudio también se incluye una breve reflexión sobre la importancia de las obras que integran el programa de recital en el repertorio creado para el instrumento y de su valor: didáctico y artístico.

El marco histórico comprende la ubicación del periodo y del contexto socio-cultural al que corresponden cada una de las piezas, así como las circunstancias particulares que promovieron su producción. El análisis formal se enfoca hacia la estructura de las obras y la identificación de los diferentes materiales temáticos. Asimismo se establece la importancia de estos temas dentro de las obras y se revela la relación que existe entre ellos. El análisis formal también incluye el estudio del desarrollo armónico que permite ubicar los momentos climáticos de la obra, así como los diferentes elementos -melódicos, rítmicos, dinámicos, etc.- empleados por el compositor como medio de expresión.

El análisis de intérprete consiste en una revisión de los distintos recursos técnicos del instrumento que sirven como herramientas para una mejor interpretación a través de las diferentes obras.

Este trabajo fue realizado en aras de profundizar en el conocimiento de los distintos aspectos estéticos que guardan relación con las obras que forman parte de la propuesta de titulación, permitiendo así, la consecución de una visión integral y una interpretación consiente y fundamentada de este repertorio.

**CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA EN SI BEMOL MAYOR NO.3,
OP.11 DE BERNHARD H. CRUSELL (1775-1838)**

Durante la Edad Media y hasta principios del siglo XVII, en Europa, eran utilizados distintos términos para denominar a los instrumentos de aliento de caña, a saber: *chalumeau*, *chaleumiau*, *chalemel* y *canameau*, por mencionar algunos.¹ A finales del siglo XVII el término *chalumeau* se empezó a utilizar específicamente para denominar al instrumento antecesor del clarinete, las primeras obras que se conocen para este instrumento fueron escritas a principios del siglo XVIII. En 1703 o 1704 fue publicada la obra *Fanfanes pour les chalumeaux et trompettes* del flautista Philippe Dreux y en 1716 Estienne Roger publicó *Airs à deux chalumeaux [...], deux clarinetes ou cors de chasse*. Entre 1727 y 1734 Fasch, compositor alemán, publicó un concierto para *chalumeau* soprano. Telemann escribió un doble concierto para el instrumento y una suite para dos *chalumeaux* y continuo. Vivaldi también utilizó este instrumento en sus conciertos RV558, RV579 y RV555, en la sonata RV779 para violín, oboe y órgano con una parte opcional para *chalumeau* tenor doblando el bajo y en su oratorio *Juditha triumphans*.² El *chalumeau* también fue empleado, aunque con breves intervenciones, en obras orquestales por diversos autores, la participación más representativa del instrumento fue en las óperas *Orfeo* y *Alceste* de Gluck.³ El clarinete fue desarrollado a partir del *chalumeau* a principios del siglo XVIII por el constructor alemán Johann Christoph Denner (1655-1707).⁴ En sus inicios el clarinete se dividía en tres partes: la boquilla y el barrilete en una sola pieza (a finales del siglo XVIII estas piezas serán independientes), después se encontraba el cuerpo del instrumento y finalmente el extremo inferior o “campana”. Su extensión era de fa⁴ a do⁷. El clarinete contaba con dos llaves que servían para producir el tercer armónico de la escala fundamental del instrumento. A diferencia del clarinete, el *chalumeau* no tenía la posibilidad de producir armónicos, es por eso que su rango se limitaba únicamente a su escala fundamental.⁵

¹ Colin Lawson, “Single reeds before 1750”, en Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Clarinet*, The Cambridge Companions to Music, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.2.

² *Ibid*, pp. 6, 12 y 13.

³ Geoffrey Rendall, *The Clarinet*, Gran Bretaña: Ernest Benn Limited, 1971, p. 65.

⁴ Véase Anexo I, imagen 1.

⁵ Nicholas Shackleton, “The Development of the Clarinet” en Colin Lawson (ed.), *op. cit.*, pp. 19-20.

Los clarinetes se construían generalmente en las tonalidades de Re y Do, y se utilizaban *corps de rechange*⁶ para cambiar la tonalidad del instrumento a Sib o La. Los clarinetes cuya tonalidad era La o Sib fueron construidos hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Al momento de su invención el instrumento tenía deficiencias en la afinación de ciertas notas, así como la imposibilidad de producir una escala cromática completa. Diversos constructores e instrumentistas buscaron una solución a estas deficiencias desarrollando nuevos orificios que fueran controlados por diferentes llaves y con ello remediar tales defectos. Es así que a finales del siglo XVIII el clarinete considerado estándar contaba con cinco llaves indispensables (ejemplo 1).⁷

Ejemplo 1.



Sin embargo, se sabe que existían clarinetes con más de cinco llaves las cuales facilitaban la ejecución de ciertos trinos. Bernhard H. Crusell, por ejemplo, utilizaba un clarinete de 10 llaves fabricado por el célebre constructor alemán Heinrich Grenser (1764-1813), es decir, un instrumento con las cinco llaves básicas más cinco llaves adicionales.⁸

Durante la segunda mitad del siglo XVIII el clarinete se estableció definitivamente como instrumento orquestal y solista a través de toda Europa. Esto fue posible gracias a la mejora que tuvo el instrumento en su afinación, así como en su timbre.⁹ Su integración a la orquesta se debió también en gran medida al cambio de ideales sonoros que en esa época tuvo lugar.¹⁰ La orquesta de Mannheim bajo la dirección de Johann Stamitz (1717-1757) fue una de las primeras en utilizarlo como miembro regular y en explorar

⁶ Por medio de los *corps de rechange* se lograba aumentar o disminuir la longitud de la cámara del instrumento, obteniendo así, una tonalidad diferente a aquella original. En la Nueva España eran conocidos como “remudas”.

⁷ Véase Anexo I, imagen 2.

⁸ Véase Anexo I, imagen 3.

⁹ A partir del siglo XVIII diversos autores como Haendel, Telemann, Vivaldi, Caldara, Graupner, Rathberg y Rameau emplearon al clarinete en sus obras.

¹⁰ Oskar Kroll, *The clarinet*, trad. Hilda Morris, Londres: Batsford LTD, 1968, pp. 53-54.

su capacidad expresiva, así como su amplio control de dinámicas.¹¹ El instrumento también fue utilizado por las bandas militares durante la segunda mitad del siglo XVIII, lo cual le dio una gran popularidad. La importancia del clarinete dentro de este conjunto instrumental fue en aumento y en 1810 la banda alcanzó su constitución actual donde el instrumento cuenta con un papel preponderante.¹²

Entre los primeros conciertos escritos para clarinete se encuentran los cuatro conciertos para clarinete en Re de Johann Melchior Molter (Alemania 1696-1765) y los dos conciertos de Franz Xaver Pokorny (Bohemia 1729-1794) escritos para clarinete en Sib.¹³ En Mannheim numerosos autores escribieron obras para clarinete solista entre los que se pueden citar a Johann y Karl Stamitz, Franz Antón Hoffmeister, Meter von Winter, Franz Tausch, Johann Friedrich Grenser y Andreas Goepfert por mencionar algunos. Mozart escribió su concierto para clarinete K.622 en 1791; obra fundamental dentro del repertorio para clarinete.¹⁴

A finales del siglo XVIII y principios del XIX la cantidad de solistas de diferentes instrumentos de aliento era notable. En Viena había más solistas con este perfil que pianistas o violinistas solistas. Como ejemplo de este hecho se puede citar que a la fundación del Conservatorio de París en 1795, existían 12 maestros de clarinete que atendían a 104 alumnos. Como es natural, existía una gran demanda de música nueva. Algunos músicos buscaban presentar obras que no hubieran sido interpretadas con anterioridad y encargaban obras –incluso, pagando sumas considerables-, con la condición de ser los únicos que pudieran disponer de dicho material, otros, como es el caso de B.H. Crusell, se ocuparon en componer las obras que interpretarían.

Bernhard Henrik Crusell (1775–1838) nació en Nystad, Finlandia, a los ocho años de edad empezó a estudiar clarinete de manera autodidacta y cuatro años después se integró a la banda militar de la ciudad de Sveaborg (Suecia). En 1791 la banda de Sveaborg cambió su sede a Estocolmo. Crusell también se trasladó a esa ciudad y en 1793 se convirtió en músico de la corte de Estocolmo. Durante 1798 fue alumno del famoso clarinetista Franz Tausch en Berlín, quien formó un gran número de virtuosos del clarinete. Crusell recibió sus primeras clases de composición en Estocolmo por el

¹¹ G. Rendall, *op. cit.*, pp. 79-80.

¹² Harold C.Hind y Anthony Baines, "Military Band", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 310-311.

¹³ O. Kroll, *op. cit.*, pp. 50 y 55.

¹⁴ David Pino, *The clarinet and clarinet playing*, Nueva York: Dover Publications, 1980, pp. 236.

abad Vogler y en 1803 fue a París donde tomó clases de composición con Henri-Montan Berton y Francois- Joseph Gossec. Ese mismo año ingresó a la cátedra de clarinete de Xavier Lefèvre en el Conservatorio de París. Desde 1801 Crusell fue el primer clarinete de la orquesta de la corte sueca y también director de la Banda del Real Regimiento Sueco.¹⁵ El músico también fue conocido por sus traducciones al sueco de óperas italianas, francesas y alemanas, por lo cual, en 1837, la Academia Sueca le otorgó la Medalla de Oro. Su interés por la literatura lo llevó a unirse a la Sociedad Gótica de Estocolmo en 1818 donde conoció a las figuras literarias más importantes de su época.¹⁶

Las obras para clarinete ocupan un espacio importante en el legado artístico del compositor y se dividen en dos grupos: música de cámara (*Rondó para 2 clarinetes y piano, tres duetos op. 6 y tres cuartetos para clarinete y cuerdas, op. 2, 4 y 7*) y las obras para clarinete solista (*Sinfonía concertante para clarinete, corno y fagot, op. 3, Introducción y Variaciones sobre un tema sueco, op. 12 y tres conciertos para clarinete y orquesta, op. 1, 5 y 11*).

El *Concierto para clarinete y orquesta en si bemol mayor No.3, op.11* está dedicado al príncipe Oscar (1799-1859), heredero de Suecia y Noruega, con quien Crusell tuvo un trato cercano debido a sus funciones como director de la Banda del Real Regimiento Sueco. No se conoce la fecha exacta de la composición de este *Concierto* pero se cree que Crusell lo escribió en el año de 1807.¹⁷ La obra fue publicada por primera vez en 1828 por la editorial Peters en Leipzig. La partitura de este *Concierto* incluye una flauta, dos oboes, dos fagotes, dos cornos, dos trompetas, timbales y cuerdas.¹⁸

El *Concierto No. 3* de Crusell consta de tres movimientos y se apega a las características del ciclo sonata sinfónico establecido por los compositores de Mannheim, a saber:

- I. *Allegro risoluto*
- II. *Andante moderato*
- III. *Rondó: Alla Polacca*

¹⁵ Ruth-Esther Hillila y Barbara Blanchard, *Historical Dictionary of the Music and Musicians of Finland*, USA: Greenwood Press, 1997, pp.48-49.

¹⁶ Pamela Weston "Bernhard H. Crusell" en Stanley Sadie (ed.), *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ Al menos esa es la fecha que señala Pamela Weston (ed.) en *Konzert für Klarinette und Orchester, op.11* (Edition for clarinet and piano), Viena: Universal Edition, 1988.

¹⁸ Debido a que no se cuenta con la partitura completa de esta obra, el presente trabajo se basó en la siguiente edición: Pamela Weston (ed.) *Konzert für Klarinette und Orchester, op.11* (Edition for clarinet and piano), Viena: Universal Edition, 1988. Esta edición será utilizada en el concierto que se presentará para obtener el grado de licenciatura.

El primer movimiento, donde el clarinete juega un papel extrovertido y sumamente protagonista, se distingue por su carácter alegre, decidido y enérgico. La estructura formal de este movimiento corresponde a la forma Sonata o Allegro de sonata.

El primer tema es contrastante en su construcción, ya que en un principio es de carácter brillante, ligero y virtuosístico, para después presentar un carácter más dulce, lírico y moderado (ejemplo 2).

Ejemplo 2. I movimiento, compases 52-63.

[52]

The musical score for Example 2, measures 52-63, is presented in four staves. The first staff starts with the instruction 'risoluto' and dynamic markings 'mf' and 'f'. The second staff includes 'f' and 'p dolce'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

El segundo tema se caracteriza por su carácter tranquilo y amable (ejemplo 3).

Ejemplo 3. I movimiento, compases 101-108.

[101]

The musical score for Example 3, measures 101-108, is presented in two staves. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Cabe destacar que el primer movimiento de la obra, pese a lo acostumbrado en el ciclo sonata sinfónico no contiene *cadenza*. Este hecho fue compensado por el compositor con una *cadenza* que forma parte del segundo movimiento.¹⁹ El segundo movimiento de este *Concierto, Andante moderato*, resalta por su belleza y su expresividad. La estructura formal de este movimiento es ternaria: A-B-A¹-coda y su tonalidad es Mib mayor (cuadro I).

Cuadro I

SECCIÓN	Intr. Orq.	A		B	P	Cad.	A1		Coda	
PERIODO	-	a 8	b 8	a 12	1	1	a 8	b 8	a 8	b 8
TONALIDAD	Eb	Eb	Bb	f-Cb-b-B	Eb	Eb	Eb-Bb	Eb	Eb	
NO. DE COMPÁS	1-2	3-22		23-34	35	36	37-52		52-67	

En este movimiento el autor emplea líneas melódicas amplias y transparentes, en las cuales el intérprete debe ser capaz de mantener una sonoridad homogénea y una dinámica constante (ejemplo 4).

Ejemplo 4. II movimiento, compases 3-10.



Dentro de la sección B de este movimiento destaca la relación planteada por Crusell entre la orquesta y el solista, donde el clarinete se convierte en un eco del patrón melódico utilizado por la orquesta (ejemplo 5).

¹⁹ Entre los conciertos para clarinete escritos por Crusell, el *Concierto No. 3* es el único que cuenta con una *cadenza* en el segundo movimiento.

Ejemplo 5. II movimiento, compases 26-30.

[26]

pp

pp

pp

cresc.

cresc.

Aunque este movimiento se caracteriza por su lirismo, expresividad y un carácter apacible, el compositor se sirve diversos recursos técnicos del instrumento, como por ejemplo, el uso libre de todos los registros del clarinete (ejemplo 6).

Ejemplo 6. II movimiento, compases 46-51.

46

[f]

3

48

p

50

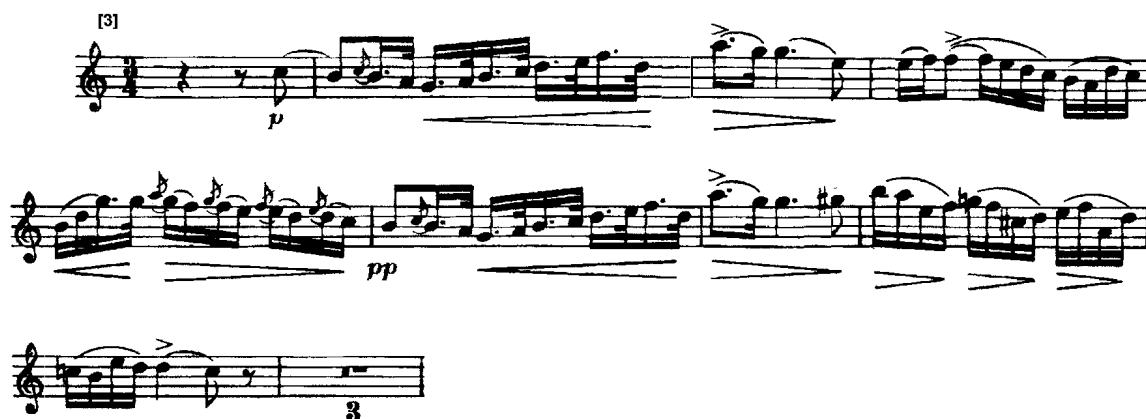
cresc.

dim.

3

La estructura del tercer movimiento corresponde a un rondó de siete periodos de acuerdo al esquema ABACABA. El tema principal de este movimiento exige al intérprete una articulación precisa requerida para destacar las figuras rítmicas integradas por dieciseisavos con puntillo y fusas (ejemplo 7).

Ejemplo 7. III movimiento, compases 3-10.



Este movimiento contiene numerosos pasajes que demandan al intérprete una gran habilidad técnica (ejemplo 8).

Ejemplo 8. III movimiento, compases 163-172.



Entre las obras que escribió B.H. Crusell, el *Concierto No. 3* es una de las obras más interpretadas hoy en día, y su importancia puede apreciarse a partir del número de ediciones con las que se cuenta actualmente y que son: Pamela Weston (ed.),

Konzert für Clarinete und Orchester op.11, Viena: Universal Edition, 1988, Fabian Dahlström (ed.) *Concerto for Clarinet and Orchestra op.11*, Estocolmo: Reimers Edition, 1995, David Hite (ed.) *Concerto for Clarinet and Orchestra No. 3 in Bb op. 11*, Texas: 1989, Irene Alberti (ed.) *Konzert für Klarinette und Orchester in B-dur op. 11*, Alemania: 1992, Otto Mayer, *Konzert für Klarinette und Orchester in B-dur op. 11*, Alemania: 1999, por mencionar solo algunas.

Como ya se había mencionado, Crusell fue un clarinetista virtuoso, por lo tanto, en las obras que el compositor escribió para el instrumento de su predilección se aprecia un total conocimiento y empleo de las posibilidades técnicas del clarinete, como son: la escritura tan rica y variada de articulaciones, el uso libre de todos los registros del instrumento, pasajes con un alto contenido virtuosístico que obligan al intérprete a desarrollar una mayor habilidad técnica, además de frases amplias donde el instrumentista debe lograr una sonoridad homogénea, a través del manejo correcto de la respiración. La escritura empleada por el compositor en este *Concierto* es muy clara y precisa, los fraseos, articulaciones, adornos y acentos están detalladamente escritos. Los recursos técnicos empleados por Crusell en el *Concierto No. 3* representan un reto para sus intérpretes aún hoy en día que la construcción del instrumento se ha perfeccionado.

CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA de Luis Ariel Waller (1946)

Luis Ariel Waller González nació en la Ciudad de México el 23 de enero de 1946. Desde muy temprana edad L. A. Waller tuvo un interés particular hacia la música. La radio así como actividades culturales dentro de la iglesia metodista representaron su primer acercamiento con este arte. A los once años Luis Ariel Waller empezó a estudiar piano de manera autodidacta, posteriormente, comenzó tomar clases de piano por un breve lapso de tiempo. En 1960 Waller ingresó a la Escuela Nacional de Música de la UNAM para realizar estudios de piano y violín complementario durante cuatro años y en 1965 inició sus estudios de composición bajo la dirección del maestro Filiberto Ramírez. Luis Ariel Waller también ha tenido un marcado interés hacia la dirección y su actividad en este ámbito ha sido constante desde 1966, año en que comenzó a dirigir el coro C. Meza de la iglesia metodista. En 1969 participó en la formación de la Orquesta Sinfónica de la Escuela Nacional de Música y en 1974 junto con el profesor Nestor Castañeda integró la Camerata de la UNAM. En el año de 1974 tomó clases de dirección orquestal con el maestro René Defosse; así también, ha participado en cursos de dirección a cargo de Leon Barzin, Enrique Ribo, Pura Gómez Ribo y José L. Torres. Ha actuado como Director invitado en varias orquestas como lo son la Orquesta Sinfónica de Guadalajara y la Orquesta Típica de la Ciudad de México entre otras. Desde 1994 el compositor pertenece a la Liga de Compositores de Música de Concierto de México, y desde 1998 es miembro de la Sociedad de Autores y Compositores de México.

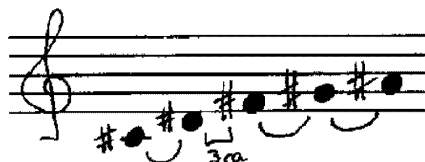
El compositor ha escrito más de sesenta obras, de las cuales tres están dedicadas al instrumento, a saber: *Dúo para clarinete y violín* (1980), *Claucyva*, *Sonata para clarinete y marimba* (2001) y el *Concierto para clarinete y orquesta* (2005).

El *Concierto para clarinete y orquesta* fue compuesto especialmente para ser interpretado en el recital que será presentado como parte del examen profesional de la autora de esta investigación. La partitura de la obra incluye dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos cornos, percusiones y cuerdas. El concierto se integra de tres movimientos, los cuales son:

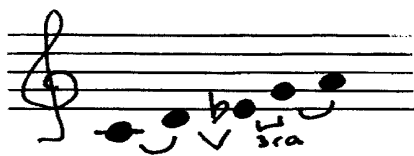
- I. [sin indicación de *tempo*]
- II. *Andante*
- III. *Danza Mixe*

Para la creación del primer movimiento el autor tomó como referencia la escala pentáfona diatónica (ejemplo 1),¹ así como distintas escalas pentáfonas utilizadas antiguamente en el oriente, tales como: la escala kumoi (ejemplo 2), la escala hirahoshi (ejemplo 3) y la escala pelog (ejemplo 4).

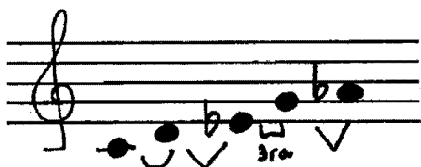
Ejemplo 1.



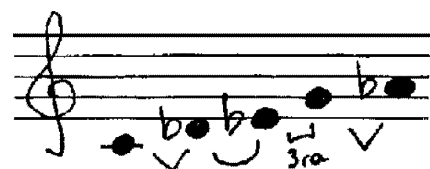
Ejemplo 2.



Ejemplo 3.



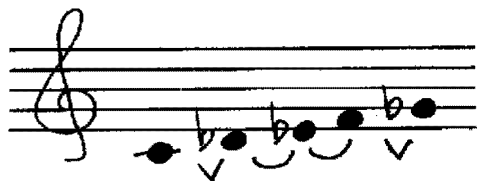
Ejemplo 4.



A partir de estas escalas el compositor creó una escala pentáfona simétrica que sirvió como base armónica y melódica en el primer movimiento (ejemplo 5).

¹ El análisis del *Concierto* se realizó con base en la información proporcionada por Luis Ariel Waller durante las entrevistas realizadas en Julio de 2005.

Ejemplo 5.



La estructura formal de este movimiento corresponde a la Forma sonata o Allegro de sonata donde la escala pentáfona diatónica es presentada sobre distintas alturas (cuadro I).

Cuadro I

Sección	Intro.	Exposición				Desarrollo					Reexposición			Cad.	Co da
Temas Utilizados	-	Tema 1	P	Tema 2	Desarrollo del T2	T2	T1	T2	T1	T2	Tema 1	P	Tema 2	-	
Escala pentáfona simétrica	C	H, cl. C, orq.	H, cl. C, orq.	G, C	G, cl. C, orq.	F, C, F	C	C, A, cl. G, C, orq.	C, F, C	C, F	H, cl. C, orq.	H, cl. C, orq.	G, C, C	C, G	C
No. de compás	1-9	10-18	19-26	27-39	40-51	52-66	67-70	71-83	84-101	102-114	115-124	125-131	132-156	157-181	182-187
Compás	3/4	5/8	7/8	7/8	7/8	5/8	5/8	5/8	5/8	5/8 7/8	5/8 4/4	7/8	7/8	3/4	3/4

El primer tema se distingue por su carácter melódico y es presentado por el clarinete con un acompañamiento rítmico por parte de la orquesta (ejemplo 6).

Ejemplo 6. I movimiento, compases 10-18.

[10]

Musical score for measures 10-18, top system. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Bsn), Horn (Hn), Drums (Dr), Snare Drum (S. D.), Triangle (Tri), Maracas (Mar), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Via), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, and *f*. Performance instructions include *arco* for strings and *tom pequeño* for drums. The Clarinet part has a *mf* dynamic marking in measures 10-11 and a *f* marking in measure 12. The Horn part has a *p* marking in measure 10. The Drums part has a *p* marking in measure 10. The Snare Drum part has a *p* marking in measure 10. The Triangle part has a *p* marking in measure 10. The Maracas part has a *mp* marking in measure 10. The Violin I part has a *p* marking in measure 10. The Violin II part has a *p* marking in measure 10. The Viola part has a *p* marking in measure 10. The Violoncello part has a *p* marking in measure 10. The Contrabass part has a *p* marking in measure 10.

Musical score for measures 10-18, bottom system. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Bsn), Horn (Hn), Drums (Dr), Snare Drum (S. D.), Triangle (Tri), Maracas (Mar), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Via), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *f*. Performance instructions include *bombo* for drums. The Clarinet part has a *f* marking in measure 10. The Bassoon part has a *f* marking in measure 10. The Horn part has a *f* marking in measure 10. The Drums part has a *f* marking in measure 10. The Snare Drum part has a *f* marking in measure 10. The Triangle part has a *f* marking in measure 10. The Maracas part has a *f* marking in measure 10. The Violin I part has a *f* marking in measure 10. The Violin II part has a *f* marking in measure 10. The Viola part has a *f* marking in measure 10. The Violoncello part has a *f* marking in measure 10. The Contrabass part has a *f* marking in measure 10.

El segundo tema es esencialmente rítmico y es presentado a través de un diálogo entre el solista y la orquesta (ejemplo 7).

Ejemplo 7. I movimiento, compases 27-39.

[27]

Fl. *ff* *mp* *mp*

Ob. *ff* *mp* *mp*

Cl. *mf* *p* *mp* *mp*

Bsn. *ff* *mp*

Hn. *mp*

Dr. *mf* wood block *mf*

S. D. *mf* *mf*

Tri. *mf* triángulo *mf*

Mar. *mf*

Vin I. *mf*

Vin II. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Fl. *ff*

Ob. *ff* *mp*

Cl. *mf* *mp* *mp* *mp* *ff*

Bsn. *p*

Hn. *mp*

Dr. *mf*

S. D. *mf*

Tri. *mf*

Mar. *mp*

Vin I. *mp*

Vin II. *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Un recurso importante en la *cadenza* es el empleo de microtonos como recurso expresivo del instrumento. A través de esta sección también se distinguen como elementos importantes los trinos y las figuras rítmicas de dieciseisavos (ejemplo 8).
 Ejemplo 8. I movimiento, compases 157-181.

[157]

The musical score for Example 8 spans five staves. It begins at measure 157. The first staff contains measures 157-160, with dynamics *p* and *mf*. The second staff contains measures 161-164, with dynamics *p*, *mf*, and *f*, and includes trills. The third staff contains measures 165-168, with dynamics *p* and *f*. The fourth staff contains measures 169-172, with dynamics *mf* and *f*. The fifth staff contains measures 173-181, with dynamics *f* and *mf*. The music is characterized by intricate sixteenth-note passages and trills.

La coda se caracteriza por su carácter virtuosístico (ejemplo 9).
 Ejemplo 9. I movimiento, compases 182-188.

[182]

The musical score for Example 9 spans four staves. It begins at measure 182. The first staff contains measures 182-185, with dynamics *f* and *tr*. The second staff contains measures 186-188, with dynamics *f* and *tr*. The third staff contains measures 189-191, with dynamics *f* and *tr*. The fourth staff contains measures 192-194, with dynamics *f* and *tr*. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and trills.

La estructura formal del segundo movimiento es ternaria de acuerdo con el esquema A-B-A¹. Su carácter es festivo y tiene, como lo explica el propio compositor, cierta connotación religiosa. El movimiento está basado en las primeras cuatro notas del modo dorio eclesiástico utilizado en la liturgia romana durante la Edad Media. Estas cuatro notas dan como resultado una escala tetráfona (ejemplo 10) que el compositor relaciona con la forma en que el pueblo hebreo hacía referencia a Dios (Yahvé). Para la construcción de este movimiento el Luis Ariel Waller utiliza la escala tetráfona a través de distintas alturas.

Ejemplo 10.



La sección B de este movimiento guarda relación con la liturgia romana no solo por los cuatro sonidos utilizados, sino que está construido a manera de responsorio por la relación que guarda el solista con la orquesta (ejemplo 11).

Ejemplo 11. II movimiento, compases 52-64.

[52]

[59]

El compositor emplea multifónicos en este movimiento con el propósito de explorar las diferentes posibilidades técnicas y acústicas del instrumento; así también el uso de multifónicos trata de reflejar lo etéreo, sublime e inmaterial de lo religioso (ejemplo 12).

Ejemplo 12. II movimiento, compases 16-18.

[16]

El tercer movimiento, como su nombre lo indica, está inspirado en las danzas ejecutadas dentro de la comunidad mixe de Oaxaca. En él se refleja el carácter ritual y festivo de estas danzas. Este movimiento al igual que las danzas mixes comienza con una introducción en tiempo moderado, en las danzas mixes esta introducción es de vital importancia y se observa como el momento en que las diferentes parejas se preparan para comenzar el baile. La escala pentáfona simétrica utilizada en el primer movimiento servirá nuevamente como fundamento de este movimiento. En *Danza Mixe* se distinguen tres principales temas que serán utilizados durante todo el

movimiento por medio de variaciones o pequeños desarrollos. El primer tema es presentado por el solista para después, ser desarrollado por la orquesta (ejemplo 13).

Ejemplo 13. III movimiento, compases 18-25.

[18]

mf

mp

El segundo tema también es presentado exclusivamente por el solista y sufrirá de múltiples variaciones a lo largo del movimiento (ejemplo 14).

Ejemplo 14. III movimiento, compases 56-68.

[56]

mf

El tercer tema característico será repetido en varias ocasiones tanto por el solista como por la orquesta (ejemplo 15).

Ejemplo 15. III movimiento, compases 102-105.

[102]

mp

p

El *Concierto para clarinete y orquesta* del maestro Waller hace uso de distintas posibilidades técnicas del instrumento como los microtonos y multifónicos, es una obra que puede ser de gran interés para aquellos clarinetistas interesados en conocer estos recursos. Así también, la obra contiene pasajes de carácter virtuosístico que demandan gran habilidad técnica al solista y al ser una obra basada en distintos modos el intérprete debe ser capaz de lograr una afinación correcta sin la referencia tonal a la que está acostumbrado.

En este *Concierto* se aprecia el lenguaje característico del compositor a través de la armonía, las diferentes escalas empleadas y las ideas melódicas desarrolladas.

PRELUDIOS DE DANZA de Witold Lutoslawski (1913—1944)

Witold Lutoslawski nació en Varsovia el 25 de enero de 1913 en una familia acomodada cuyos miembros tuvieron una preparación muy alta y un gusto especial por la música.¹ El compositor vivió en una época difícil y de gran inestabilidad provocada por la Primera y la Segunda guerras mundiales. Su vida, así como su creación artística estuvieron fuertemente marcadas por sucesos relacionados a estos conflictos.

En la víspera de la Primera Guerra Mundial, a principios del siglo XX, Polonia se encontraba dividida entre Prusia, Austria y Rusia. Durante el siglo XIX los polacos habían realizado múltiples rebeliones para recuperar su territorio, sin tener éxito. Estas constantes rebeliones sólo habían aumentado la represión hacia el pueblo polaco por parte de las fuerzas ocupantes. El país se encontraba aislado del resto de Europa y para los creadores polacos era difícil tener contacto con nuevas corrientes artísticas y tendencias musicales.²

Witold Lutoslawski comenzó a tomar clases de piano por iniciativa propia a los seis años y a la edad de nueve años compuso su primera obra para dicho instrumento. En 1924 empezó a estudiar piano de manera más sistemática con Józef Smidowicz.

En 1926 el compositor inició y prosiguió durante seis años sus estudios de violín con Lidia Kmitowa, alumna de Joseph Joachim. En 1928 Lutoslawski comenzó a estudiar composición con Witold Maliszewski (1837-1939), alumno de Rimsky-Korsakov en el Conservatorio de San Petesburgo. Como maestro, Maliszewski exigía siempre a sus alumnos una constante responsabilidad sobre cada nota que escribían y una actitud crítica hacia sus composiciones.

En 1931 Lutoslawski inició sus estudios de matemáticas en la Universidad de Varsovia, sin embargo, dos años después decidió dedicarse por completo a la música. En 1932 Lutoslawski ingresó al Conservatorio de Varsovia donde siguió sus clases de composición bajo la tutela de Maliszewski. Ese año Lutoslawski dejó las clases de violín y comenzó a estudiar piano con Jerzy Albert Lefeld dentro del Conservatorio. Lutoslawski se graduó del Conservatorio de Varsovia como pianista en 1936 y como compositor en 1937.

¹ Steven Stucky, *Lutoslawski and his music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, pp. 1-3.

² Jim Samson, *The Late Romantic Era*, New Jersey: Prentice Hall, Inc, 1991, pp. 207 y 209.

Al iniciar la Segunda Guerra Mundial, en 1939, los artistas, maestros, creadores y gente con un alto nivel educativo eran perseguidos. En esa época la actividad artística en Polonia se efectuaba de manera clandestina y para poder obtener recursos Lutoslawski se dedicó a tocar durante cuatro años y medio arreglos para dos pianos en cafés de Varsovia junto con el compositor y director Andrzej Panufnik. El repertorio que interpretaban eran arreglos que ambos realizaban de obras de compositores como Bach, Mozart, Brahms, Ravel y Debussy, entre otros. Entre estos arreglos, el único que se conserva es *Wariacje na temat Paganiniego (Variaciones sobre un tema de Paganini)*, realizado por Lutoslawski y publicado después de la guerra.³

En el trabajo de Lutoslawski como compositor se pueden apreciar una experimentación y búsqueda continuas de una nueva tonalidad; así como un cuidado constante por la forma y la sonoridad. Bohdan Pocij señala que Lutoslawski tenía un agudo sentido de proporción en la forma y apreciaba profundamente las cualidades sonoras, ya que consideró que ambos elementos tenían una gran capacidad expresiva.⁴

La obra de Witold Lutoslawski puede dividirse en cuatro principales etapas:

1. Las composiciones que representan sus años formativos y que son anteriores a su *Primera Sinfonía* terminada en 1947.
2. Música funcional escrita entre los años 1945 y 1954 para la Radio Polaca. En las obras escritas en esta etapa existe una conexión con la música folklórica de Polonia. La obra *Preludia Taneczne (Preludios de Danza)* corresponde a este periodo.⁵
3. Etapa de transición donde el compositor desarrolla un nuevo lenguaje.
4. Periodo de madurez donde escribe música con influencia serial y aleatoria. Las obras representativas de esta etapa son *Muzyka salobra (Música fúnebre)* escrita en memoria de Béla Bartok en 1958 y *Gry weneckie (Juegos venecianos)* de 1961. La música escrita en este periodo es la más conocida de Lutoslawski y en ella se reflejan la suma de conocimientos adquiridos por el

³ S. Stucky, *op. cit.*, pp. 14-16.

⁴ Bohdan Pocij, "Witold Lutoslawski", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t.11 Londres: Mac Millan Publishers Limited, 1980, p. 373.

⁵ La traducción de *Preludia Taneczne* es *Preludio de Danza*, sin embargo, por tratarse de un conjunto de cinco piezas las traducciones suelen dar referencia en plural (véase, por ejemplo, datos completos de la edición: Witold Lutoslawski, *Preludia Taneczne*, Polonia: Polskie Wydawnictwo Muzyczne (Editorial Musical Polaca), 1956.

compositor a lo largo de su trayectoria.⁶ En esta etapa el compositor incursionó también en la dirección orquestal.

Witold Lutoslawski fue merecedor de múltiples premios internacionales como reconocimiento a su creación artística.⁷

El periodo en que fue compuesta la obra *Preludios de Danza* fue uno de los más difíciles en la vida del compositor debido a la situación política en que se encontraba Polonia. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, el régimen comunista instó a los compositores polacos a rechazar cualquier influencia que viniera del extranjero y a escribir obras que tuvieran inspiración en la música folklórica de Polonia fomentando los géneros como la ópera y el oratorio y a escribir música que estuviera destinada al pueblo. Las nuevas condiciones en el país limitaban la labor de los compositores. Diversas composiciones fueron censuradas por no responder a los requerimientos recién impuestos. Entre estas obras se encontraba la *Primera Sinfonía* de Lutoslawski.

Para obtener recursos económicos durante esos años el compositor se dedicó a escribir música funcional para la Radio Polaca. Lutoslawski compuso para la radio música de diversa índole: canciones para niños, música incidental para programas radiofónicos, música para orquesta de cámara y canciones escritas bajo el seudónimo de *Derwin*. El compositor no le dio un mayor valor a la música funcional creada en este periodo, sin embargo, en ella encontró un medio para explorar nuevos recursos que fueron utilizados en composiciones posteriores.⁸

Las obras que corresponden a este periodo estuvieron ligadas a la música folklórica de Polonia. Esta relación con el folklore existió por la situación política que se vivía en el país más que por una convicción propia del compositor. S. Stucky en *Lutoslawski and his music* señala que las danzas y canciones polacas fueron un material primario a partir del cual Lutoslawski creó temas y fragmentos motivicos que usó como base de sus obras.⁹ La música folklórica no es simplemente citada en las obras de Lutoslawski, sino que es transformada radicalmente para servir a los propósitos del compositor. De esta forma el artista logró un lenguaje personal, y aún así su obra no pudo ser cuestionada por el sistema. Algunas de las obras representativas de este periodo son: *Melodie ludowe (Canciones folklóricas)* para piano (1945), *Dwadziesci*

⁶ S. Stucky, *op. cit.*, p. vii.

⁷ *Ibid*, pp. 3-7.

⁸ *Ibid*, pp. 38-46.

⁹ *Ibid*, p. 49.

kolęd (Veinte villancicos) para voz y piano (1946), *Mala suita* (Pequeña suite) para cuerdas (1950), *Dziesięc polkich piosni ludowych na tematy zolnierskie* (Diez canciones populares polacas sobre temas soldadescos) para coro de hombres a capella (1951),¹⁰ *Tryptyk sląski* (Tríptico Silesio) para soprano y orquesta (1951), *Bukoliki* (Bucólicos) para piano (1952), *Concierto para Orquesta* (1954) y alrededor de 40 canciones para niños escritas entre 1950 y 1954.¹¹

Como antecedente del uso de elementos folklóricos en la música de concierto se pueden mencionar las distintas escuelas nacionales del siglo XIX. En el caso de Polonia fueron, Frédéric Chopin (1810-1849) y Stanislaw Moniusko (1819-1845) los primeros en emplear estos elementos como una expresión de su identidad nacional. A principios del siglo XX en Europa existió un renovado interés hacia las raíces nacionales, lo que se vio reflejado en diferentes expresiones artísticas. Karol Szymanowski (1882-1937) en Polonia y Béla Bartók (1881-1945) en Hungría fueron compositores que utilizaron recursos de la música folklórica para crear sus obras. Bartók tuvo una influencia importante en las obras creadas por Lutoslawski en el periodo en que trabajó para la Radio Polaca. Esta influencia se vio reflejada en el uso constante de ritmos asimétricos y de la polimetría.¹²

Preludios de Danza fue la última obra de Lutoslawski basada en el folklore polaco y marcó el inicio de una nueva etapa en la vida creativa del compositor. La historia de esta obra es sencilla. En 1954 *Polskie Wydawnictwo Muzyczne* (Editorial Musical Polaca), encargó a Lutoslawski una obra pensada para estudiantes. La propuesta originalmente contempló una serie de diez piezas para violín y piano, pero finalmente, el compositor decidió escribir la obra *Preludios de Danza* para clarinete y piano,¹³ la cual se integró de cinco piezas breves y antagónicas entre sí, debido a su carácter que está manifiesto aún a partir de los *tempi* de estas piezas, a saber:

- *Allegro molto*
- *Andantino*
- *Allegro giocoso*
- *Andante*
- *Allegro molto*

¹⁰ Esta obra fue comisionada por la armada polaca en el año 1951.

¹¹ S. Stucky, *op. cit.*, pp. 38-46.

¹² Nicolas Slonimsky, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Nueva York: Schirmer Books, 1993, p. 597.

¹³ S. Stucky, *op. cit.*, p. 58-59.

S. Stucky¹⁴, al igual que E. Barbier en la *Guía de la música de cámara*¹⁵, señalan que la obra está basada en canciones folklóricas del norte de Polonia, sin embargo, la fuente precisa de este material no se revela.

La obra fue estrenada en Varsovia el 15 de febrero de 1955 por Ludwik Kurkiewicz al clarinete y Sesiuz Nadgryzowski al piano, ese mismo año Lutoslawski escribió una versión de esta obra para clarinete solo, arpa, piano, percusión y cuerdas. En 1959 la obra fue adaptada por el compositor para el Noneto Checo, conjunto integrado por quinteto de alientos de madera, violín, viola, violonchelo y contrabajo.¹⁶

La relación que guardan los *Preludios de Danza* con la música folklórica de Polonia se ve reflejada en ciertos elementos presentes en las cinco piezas que conforman la obra. Estos elementos son: la forma y el uso reiterativo de motivos o temas, los cuales sirven de base para desarrollar los diferentes preludios.

Lutoslawski empleó la forma ternaria propia de la canción popular en cuatro de las piezas (I, II, III y V), de acuerdo con el esquema A-B-A1-Coda.

Preludios de danza están contruidos a partir de pequeñas células o motivos que Lutoslawski utiliza a través de progresiones, variaciones, repeticiones y pequeños desarrollos. Así, el preludio I está basado en una célula rítmica-melódica que es presentada en los primeros compases por el clarinete y que es utilizada a lo largo de toda la pieza (ejemplo 1).

Ejemplo 1. I preludio, compases 3-5.



¹⁴ S. Stucky, *op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁵ P. E. Barbier, "Witold Lutoslawski", en Francois-René (dir.), *Guía de la Música de Cámara*, trad. J. Luis García, Madrid: Alianza Editorial, 1995, p.812.

¹⁶ S. Stucky, *op. cit.*, pp. 58 y 207.

En la parte de piano del segundo prelude se observa un patrón rítmico-melódico constante, mientras que el clarinete presenta un tema que va siendo modificado a través de la pieza (ejemplo 2).

Ejemplo 2. II prelude, compases 1-13.

Andantino (J. - ca 50)

The score consists of three systems of music. The first system shows the clarinet part in treble clef and the piano accompaniment in bass clef. The piano part has a steady eighth-note pattern. The clarinet part has a melodic line with some grace notes. The second system continues the piano accompaniment and clarinet part. The third system shows the piano part with some changes in dynamics and the clarinet part with a 'poco cresc.' marking. Time signatures of 9/8 and 6/8 are indicated.

A su vez, en el tercer prelude se aprecia el uso reiterativo de un pequeño motivo rítmico-melódico en la parte del piano (ejemplo 3).

Ejemplo 3. III prelude, compases 1-10.

Allegro giocoso (J. - ca 180)

The score consists of two systems of music. The first system shows the clarinet part in treble clef and the piano accompaniment in bass clef. The piano part has a repetitive eighth-note motif. The clarinet part has a more complex rhythmic pattern. The second system continues the piano accompaniment and clarinet part. Dynamics include 'poco f' and 'poco fp'. Time signatures of 2/4, 3/4, and 2/4 are indicated.

El compositor también utiliza temas cortos que repite constantemente. De esta manera la sección A del quinto preludio se sirve de un solo material temático que es presentado en los primeros compases de la pieza (ejemplo 4).

Ejemplo 4. V prelude, compases 1-8.

The image shows a musical score for the fifth prelude, measures 1-8. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro molto (J-ca 190)'. It features a piano part with a 5/4 time signature and a clarinet part with a 2/4 time signature. The piano part has dynamics of *f* and *p*, and the clarinet part has dynamics of *p*, *mf*, and *mp*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Uno de los recursos más característicos de *Preludios de Danza* es la polimetría empleada por Lutoslawski entre las partes de clarinete y piano a través de toda la obra.¹⁷ Esta cualidad al igual que el uso constante de acentos en los tiempos débiles de compás hacen que el ensamble sea por momentos un verdadero desafío para los intérpretes. Esto se pone de manifiesto en el tercer preludio donde la dificultad de ensamble que resulta de la polimetría y de los acentos en tiempos débiles se ve incrementada por la indicación de tiempo (ejemplo 5).

¹⁷ Dentro del repertorio para clarinete no es común encontrar el uso de la polimetría, siendo el segundo movimiento del *Cuarteto para clarinete y cuerdas* escrito en 1808 de Johann N. Hummel (1778-1837) el único antecedente que se puede citar de este recurso. En este caso la polimetría es utilizada únicamente en el segundo movimiento (véase J.N. Hummel, *Quartet for clarinet and strings*, Londres: Música Rara, 1958).

Ejemplo 5. III prelude, compases 19-26.

Allegro giocoso (J. - ca 180)

[19]

poco f

f

mf

f

mf

f

mf

No obstante que los cinco preludios tienen características atonales en ella se observan claramente rasgos de una armonía tradicional. Los primeros compases del primer prelude muestran una relación evidente con la tonalidad de Mi bemol (ejemplo 6).

Ejemplo 6. I prelude, compases 1-2.

Allegro molto (J. - ca 160)

f

f

Esta relación, a su vez, es fácilmente perceptible en los últimos compases del preludio citado (ejemplo 7).

Ejemplo 7. I preludio, compases 53-58.

[53] *a tempo ed accel. al fine*

p

p

2/4

3/4

*

Como se ha mencionado anteriormente, *Preludios de Danza* fue pensada en un principio para estudiantes, sin embargo la obra exige un alto nivel técnico. No obstante no contiene pasajes virtuosísticos y tampoco utiliza registros amplios del clarinete, su dificultad, al igual que su papel didáctico, radica en otros elementos, por ejemplo, en el ensamble que se debe lograr entre ambos instrumentos. No es una obra pensada para clarinete con acompañamiento de piano, ambos instrumentos tienen la misma importancia dentro de la obra. Sus partes son independientes pero a la vez guardan una relación significativa, ya que se fusionan para crear atmósferas sonoras y colores sutiles. En la parte de clarinete Lutoslawski utiliza dinámicas que van de *pianissimo* hasta *fortissimo*. Por eso el intérprete debe ser capaz de lograr una buena calidad de sonido y al mismo tiempo una afinación correcta en el amplio rango de dinámicas que es utilizado. El uso de pequeñas variantes dentro del timbre del clarinete para crear colores es un recurso esencial dentro de la obra, ya que, al lograr estos cambios, las distintas secuencias y repeticiones que son utilizadas por el compositor no resultan monótonas o aburridas para el oyente, sino que son equivalentes a la amplia gama de intensidades en un color.

Preludios de Danza es una obra que se ubica dentro del ámbito de la música de cámara y como obra para clarinete solista en su versión para cuerdas, arpa, piano y percusión. Es una de las obras más importantes dentro del repertorio para clarinete

del siglo XX por su evidente calidad artística y también debido a que es la única obra publicada para el instrumento de Lutoslawski.¹⁸

¹⁸ Dentro del catálogo de obras publicadas de Lutoslawski solo se encuentran *Preludios de Danza*, sin embargo, se sabe de la existencia de un manuscrito de *10 cánones para dos clarinetes*, *10 cánones para tres clarinetes* y un *Trío para oboe, clarinete y fagot* (véase a S. Stucky, *op. cit.*, p. 198).

TIME PIECES para clarinete y piano de Robert Muczynski (1929)

Robert Muczynski nació en Chicago el 19 de marzo de 1929. Su madre era eslovena y su padre provenía de una familia polaca.¹ A la edad de cinco años comenzó a tomar clases de piano por un breve lapso de tiempo. En 1940 retomó sus estudios musicales y en 1945 ingresó al Conservatorio de Chicago donde prosiguió sus estudios de piano bajo la dirección de Bertha Scaffi. En 1947 Muczynski entró a la Universidad DePaul en Chicago para cursar la licenciatura en piano con el maestro Walter Knupfer, un extraordinario músico, quien, como lo hace saber Valerie Cisler, fue un gran maestro para Muczynski.

En 1949, Muczynski inició sus estudios de composición con Alexander Tcherepnin.² Como su único maestro de composición, Tcherepnin tuvo una gran influencia en la formación musical de Muczynski. El compositor guardó para toda la vida gran agradecimiento hacia su maestro y afirmó lo siguiente: “[Tcherepnin] fue muy útil para que yo encontrara mi propia voz. Su impacto en mi persona fue incalculable, él fue el primero en reconocer el talento que yo poseía. Sin su guía dudo que yo fuera un compositor. Como compositor le debo todo.”³

Después de concluir sus estudios, en 1952, el compositor por algunos años impartió clases de composición, piano y teoría en la Universidad DePaul y en la Universidad de Arizona, en donde fue presidente del departamento de composición hasta su retiro en 1988. Otra actividad de Muczynski -como pianista- fue constante y exitosa. En 1958 él debutó en el *Carnegie Hall* de Nueva York con un programa de su obra para piano. En diversas ocasiones actuó como solista con distintas orquestas de Estados Unidos interpretando sus conciertos y realizó diversas grabaciones para *Laurel Record* de Los Angeles.

Como compositor, Robert Muczynski perteneció a un grupo de artistas que continuaron utilizando formas y técnicas compositivas ya establecidas, manteniéndose al margen de las nuevas tendencias que tenían lugar en Estados Unidos. Su música es sumamente descriptiva y accesible para el escucha. La obra

¹ Toda la información sobre la vida y obra de Robert Muczynski se obtuvo de Valerie Cisler, *The Piano Sonatas of Robert Muczynski*, Oklahoma: The University of Oklahoma, 1993.

² Alexander Tcherepnin (1899-1977), hijo de Nicolay Tcherepnin, un reconocido compositor y director ruso, tuvo una gran admiración por la tradición musical rusa y desde su niñez tuvo contacto con los grandes exponentes del arte musical ruso que frecuentaban su casa y que representaron una influencia importante para el joven músico, entre los que destacan: Rimsky-Korsakov, Glazunov, Stravinsky y Prokofiev.

³ V. Cisler, *op. cit.* p. 62.

de Muczynski ha sido premiada en distintas ocasiones y es reconocida a nivel internacional.

Las composiciones de Muczynski que en su dotación incluyen clarinete no son muy numerosas, pero representan la diversidad genérica de considerable importancia, a saber: *Fragments*, para flauta, clarinete y fagot (1958), *Movements*, para quinteto de alientos de madera, op. 16 (1962), *Fantasy Trio*, para clarinete, violonchelo y piano, op. 26 (1969), *Time Pieces*, para clarinete y piano, op. 43 (1983), *Dúos para flauta y clarinete* (1984) y *Quinteto para alientos de madera*, op. 45 (1985).

Time Pieces para clarinete y piano, op. 43 fue comisionada al compositor en 1982 por el clarinetista Mitchell Lurie, profesor de la Universidad del Sur de California y clarinete principal de las Orquestas Sinfónicas de Chicago y de Pittsburg. El estreno mundial de la obra se llevó a cabo en el Congreso Internacional de Clarinete en Londres el 15 de agosto de 1984. Sus intérpretes, en aquella ocasión, fueron Mitchell Lurie y Robert Muczynski.

En *Time Pieces* la melodía y el ritmo se aprecian como los elementos fundamentales. Las melodías creadas por Muczynski evocan gran diversidad de emociones y tienen la habilidad de despertar la imaginación del escucha. Los ritmos utilizados por el compositor son impulsivos y vigorosos y dotan a la obra de gran vitalidad.

Time Pieces se integra de cuatro movimientos, a saber:

- *Allegro risoluto*
- *Andante espressivo*
- *Allegro moderato*
- *Introduction: Andante molto- Allegro energico*

El primer movimiento es sumamente enérgico y está escrito en compás de 2/4. Rítmicamente se construye a partir de dieciseisavos y las dinámicas empleadas oscilan entre *mezzo forte* y *fortísimo*. En este movimiento se distinguen cuatro secciones diferentes (cuadro I).

Cuadro I

Sección	A	B		C	A1
Tiempos	<i>Allegro risoluto</i>	<i>l'istesso tempo</i>	<i>subito piú mosso</i>	<i>Tempo I</i>	-
No. de compás	1-23	24-74		75-112	113-136

El primer movimiento está basado en un motivo rítmico-melódico que sirve como hilo conductor. Este motivo es presentado al principio del movimiento por el clarinete (ejemplo 1).

Ejemplo 1. I movimiento, compases 3-4.

Allegro risoluto



Este motivo, a su vez, es presentado por el piano de manera constante a lo largo del movimiento (ejemplo 2).

Ejemplo 2. I movimiento, compases 17-21.

[17]



En el segundo movimiento *Andante espressivo* se aprecian continuos cambios en la indicación de tiempo al igual que el uso de la polimetría (cuadro II).

Cuadro II

Sección	Introd.	A	B	Cad.	A1	Coda
Tiempos	<i>Andante espressivo</i>	<i>Andante espressivo, Meno mosso, Tempo I</i>	<i>Poco più mosso, Meno mosso, Súbito più mosso</i>	<i>Andante</i>	<i>Tempo I, Adagio</i>	<i>Lento</i>
No. de compás	1-2	3-23	24-47	48-57	58-73	74-76
Compás	3/4	3/4 4/4	4/4	3/4, 4/4, 2/4, etc.	¾	3/4

El carácter del segundo movimiento es tranquilo y melancólico y se hace patente a través de líneas melódicas amplias y sumamente expresivas (ejemplo 3).

Ejemplo 3. II movimiento, compases 58-66.

Musical score for Example 3, measures 58-66. The score is in 3/4 time and features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning, transitioning to *mp.* (mezzo-piano) and ending with a *rit.* (ritardando) marking. The melody includes a triplet and a fermata over the final notes.

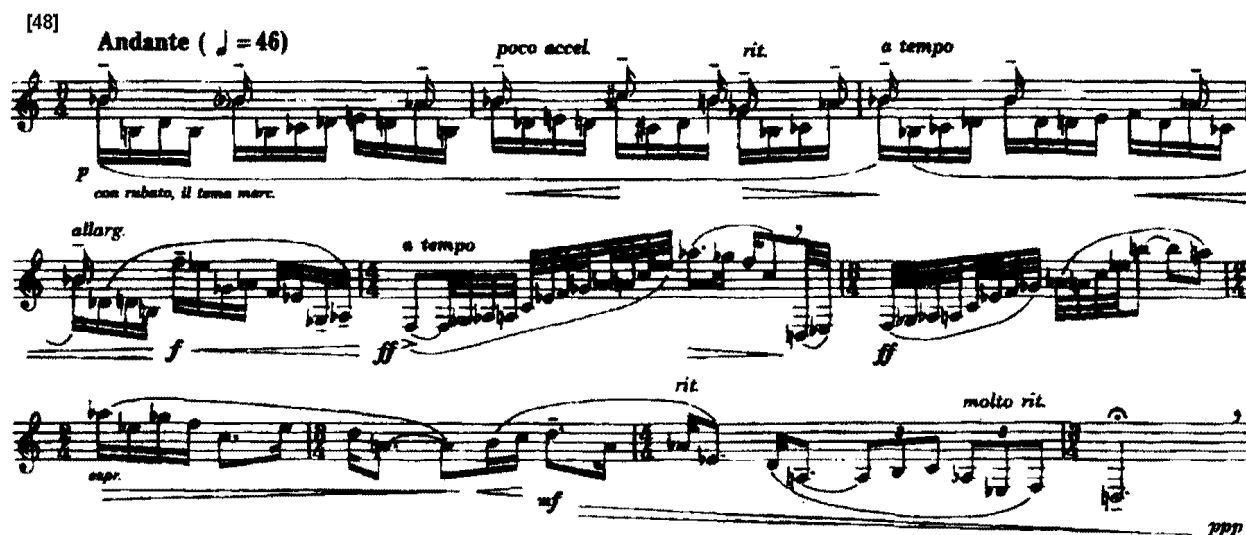
Como un recurso característico empleado por el compositor en este movimiento puede señalarse una especie de *ostinato*, es decir, el uso persistente de distintos motivos rítmico-melódicos en la parte de piano (ejemplo 4).

Ejemplo 4. II movimiento, compases 36-39.

Musical score for Example 4, measures 36-39. The score is in 3/4 time and features a tempo marking of *Meno mosso* (♩ = 40). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment, with a dynamic marking of *p* (piano). The second system shows the vocal line and the piano accompaniment, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment features a persistent rhythmic-melodic motif in the left hand.

El carácter de la *cadenza* concuerda con el resto del movimiento. En ella, el compositor plasmó minuciosamente todas las indicaciones que facilitan su correcta interpretación, como son: dinámicas, reguladores, variaciones en el tiempo, acentos y carácter (ejemplo 5).

Ejemplo 5. II movimiento, compases 48-57.



La estructura del tercer movimiento *Allegro moderato* es ternaria (cuadro III).

Cuadro III

Sección	A	B	A1	Coda
No. de compás	1-19	20-68	69-78	79-83
Compás	4/4	6/8	4/4	2/4

El carácter del tercer movimiento se pone de manifiesto desde el primer tema, que es tranquilo, idílico, delicado y espontáneo. Este tema es presentado por ambos instrumentos y es acompañado de manera invariable por un *ostinato* rítmico-melódico ejecutado por el piano (ejemplo 6).

Ejemplo 6. III movimiento, compases 1-9.

[1] Allegro moderato (♩ = 116-120)

gracefully

mp

sempre legato

poco

rit. simile

gracefully

mp

El cuarto movimiento inicia con una introducción realizada por el clarinete solo con la indicación de tiempo *Andante molto*. Esta introducción es de considerable extensión (28 compases) y su carácter general es tranquilo, aunque con ciertos motivos contrastantes por su impulso decidido y enérgico. En esta parte, al igual que en la *cadenza* del segundo movimiento, todas las indicaciones de interpretación están señaladas de una manera muy precisa. El autor emplea en ella un amplio rango de dinámicas que van del *pianissimo* al *fortísimo* y hace uso de todos los registros del instrumento.

En el cuarto movimiento que irradia una gran vitalidad, el compositor hace uso del recurso de la polimetría. En este movimiento destacan dos secciones importantes que son presentadas continuamente. La primera sección se conforma de dos temas contrastantes. El primero de estos temas es de carácter lírico (ejemplo 7), mientras que el segundo es esencialmente rítmico (ejemplo 8).

Ejemplo 7. IV movimiento, compases 41-52.

Example 7 shows a musical score for measures 41-52. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The music is marked with a forte dynamic (*f*). The vocal line features a melodic line with some grace notes and slurs. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in both hands.

Ejemplo 8. IV movimiento, compases 53-64.

Example 8 shows a musical score for measures 53-64. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The music is marked with a piano (*più f*) dynamic. The vocal line features a melodic line with some grace notes and slurs. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in both hands.

La segunda sección se distingue por contener ideas melódicas más amplias. Su carácter es lírico y expresivo, y contrasta con el carácter general del movimiento (ejemplo 9).

Ejemplo 9. IV movimiento, compases 70-77.

Example 9 shows a musical score for measures 70-77. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line starting with a *mf* dynamic. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a *mf sempre legato* marking. The fourth staff is another grand staff with a *f* dynamic and a *P sub* marking. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

La *cadenza* de este movimiento es extensa (30 compases) y tiene carácter impulsivo y frenético. En ella se explotan ampliamente las posibilidades expresivas del instrumento, a través del uso de distintos registros, articulaciones y dinámicas. El movimiento concluye con una coda breve y enérgica, cuyo carácter es afín al resto del movimiento (ejemplo 10).

Ejemplo 10. IV movimiento, compases 183-189.

Example 10 shows a musical score for measures 183-189. It consists of four staves. The first staff is a single melodic line with a *ff* dynamic. The second and third staves are a grand staff with a *ff* dynamic. The fourth staff is another grand staff with an *allarg.* marking and a *ff* dynamic. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Time Pieces es importante dentro del repertorio contemporáneo de clarinete porque explora y utiliza todos los recursos técnicos y posibilidades expresivas del instrumento. Su escritura es muy precisa y meticulosamente lograda, por lo que la obra requiere de un acercamiento y estudio conciente por parte de los intérpretes, con el fin de lograr una ejecución apegada a la idea del compositor.

BIBLIOGRAFÍA

BARBIER, P. E., "Witold Lutoslawski", en Francois-René (dir.), *Guía de la Música de Cámara*, trad. J. Luis García, Madrid: Alianza Editorial, 1995.

BAS, Julio, *Tratado de la Forma Musical*, trad. Nicolás Lamuraglia, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1913.

CAPLIN, William, *Classical Form*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

CISLER, Valerie, *The Piano Sonatas of Robert Muczynski*, Oklahoma: The University of Oklahoma, 1993.

FONTAINE, Paul, *Basic Formal Structures in Music*, Nueva York: Meredith Corporation, 1967.

GOETSCHLIUS, Percy, *The Larger Forms of Musical Composition*, Nueva York: Schirmer, 1915.

HILLILA, Ruth-Esther y Barbara Blanchard, *Historical Dictionary of the Music and Musicians of Finland*, Estados Unidos: Greenwood Press, 1997.

HIND, Harold y Anthony Baines, "Military Band", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.

KROLL, Osear, *The clarinet*, trad. Hilda Morris, Londres: Batsford LTD, 1968.

LAWSON, Colín, "Single reeds before 1750", en Colín Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Clarinet*, The Cambridge Companions to Music, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

PINO, David, *The clarinet and clarinet playing*, Nueva York: Dover Publications, 1980.

POCIEJ, Bohdan, "Witold Lutoslawski", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Mac Millan Publishers Limited, 1980.

RENDALL, Geoffrey, *The Clarinet*, Gran Bretaña: Ernest Benn Limited, 1971.

SAMSON, Jim, *The Late Romantic Era*, New Jersey: Prentice Hall, Inc, 1991.

SCHOENBERG, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, Londres: Faber and Faber, 1967.

SHACKLETON, Nicholas, "The Development of the Clarinet" en Colín Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Clarinet*, The Cambridge Companions to Music, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SLONIMSKY, Nicolás, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Nueva York: Schirmer Books, 1993.

STUCKY, Steven, *Lutoslawski and his music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

WESTON, Pamela "Bernhard H. Crusell" en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.

ANEXOS

Programa para obtener el título de licenciada instrumentista en clarinete

Concierto para clarinete y orquesta en si bemol mayor No. 3, Op. 11

Allegro risoluto
Andante modérate
Alla polacca

Bernhard H. Crusell
(1775-1838)

Concierto para clarinete y orquesta

[sin indicación de tempo]
Anclante
Danza Mixe

Luis Ariel Waller
1946

INTERMEDIO

Preludios de Danza

Allegro molto
Andantino
Allegro giocoso
Andante
Allegro molto

Witold Lutoslawski
(1913-1994)

Time Pieces para clarinete y piano

Allegro risoluto
Andante espressivo
Allegro modérate
Andante Molto-Allegro energico

Robert Muczynski
1929

Citalli Rosas, clarinete
Eric Fernández, piano

Concierto para clarinete y orquesta en si bemol mayor No. 3, Op. 11 **de Bernhard H. Crusell**

Bernhard Henrik Crusell (1775- 1838) empezó a estudiar clarinete de manera autodidacta a los ocho años de edad y cuatro años después se integró a la banda militar de la ciudad de Sveaborg (Suecia). En 1793 se convirtió en músico de la corte de Estocolmo y durante 1798 fue alumno del famoso clarinetista Franz Tausch en Berlín, quien formó un gran número de virtuosos del clarinete. Crusell recibió sus primeras clases de composición en Estocolmo por el abad Vogler y en 1803 viajó a París donde tomó clases de composición con Henri-Montan Berton y Francois-Joseph Gossec. Ese mismo año ingresó a la cátedra de clarinete de Xavier Lefèvre en el Conservatorio de París. Desde 1801 Crusell fue primer clarinete de la orquesta de la corte sueca y también director de la Banda del Real Regimiento Sueco. Las obras para clarinete ocupan un espacio importante en el legado artístico del compositor y se dividen en dos grupos: música de cámara (*Rondó para 2 clarinetes y piano, tres duetos op.6 y tres cuartetos para clarinete y cuerdas, op. 2, 4 y 7*) y las obras para clarinete solista (*Sinfonía concertante para clarinete, corno y fagot, op. 3, Introducción y Variaciones sobre un tema sueco, op. 12 y tres conciertos para clarinete y orquesta, op. 1, 5 y 11*).

El Concierto para clarinete y orquesta en si bemol mayor No. 3, op. 11, está dedicado al príncipe Osear (1799-1859), heredero de Suecia y Noruega, con quien Crusell tuvo un trato cercano debido a sus funciones como director de la Banda del Real Regimiento Sueco. No se conoce la fecha exacta de la composición de este *Concierto* pero se cree que Crusell lo escribió en el año de 1807. La obra fue publicada por primera vez en 1828 por la editorial Peters en Leipzig.

Entre las obras que escribió B.H. Crusell, el *Concierto No. 3* es una de las obras más interpretadas hoy en día. La escritura empleada por el compositor en este *Concierto* es muy clara y precisa, los fraseos, articulaciones, adornos y acentos están detalladamente escritos y son totalmente idiomáticos para el instrumento. Los recursos técnicos empleados por Crusell en el *Concierto No. 3* representan un reto para sus intérpretes aún hoy en día que la construcción del instrumento se ha perfeccionado.

Concierto para clarinete y orquesta de Luis Ariel Waller

Luis Ariel Waller González nació en la Ciudad de México el 23 de enero de 1946. Recibió sus estudios profesionales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM bajo la dirección de Filiberto Ramírez. Desde 1994 Luis Ariel Waller pertenece a la Liga de Compositores de Música de Concierto de México y desde 1998 es miembro de la Sociedad de Autores y Compositores de México.

Dentro del catálogo de obras del compositor se encuentran tres obras destinadas al clarinete, a saber: *Dúo para clarinete y violín* (1980), *Claucyva, Sonata para clarinete y marimba* (2001), y el *Concierto para clarinete y orquesta* (2005). El *Concierto para clarinete y orquesta* consta de tres movimientos. El primer movimiento tiene su base armónica y melódica en una escala pentáfona simétrica creada por el compositor. El segundo movimiento está escrito a partir de una escala tetráfona construida con las primeras cuatro notas del modo dorio eclesiástico y tiene cierta connotación religiosa. El tercer movimiento está basado en la misma escala pentáfona simétrica de la que el compositor hace uso en el primer movimiento y, como su nombre lo indica, está inspirado en las danzas ejecutadas dentro de la comunidad mixe de Oaxaca. En este movimiento se refleja el carácter ritual y festivo de estas danzas. Luis Ariel Waller en su *Concierto para clarinete y orquesta* Luis Ariel Waller explora las técnicas extendidas del instrumento, tales como los microtonos y los multifónicos.

Preludios de Danza para clarinete y piano de Witold Lutosla wski

Witold Lutoslawski nació en Varsovia el 25 de enero de 1913. El compositor vivió en una época difícil y de gran inestabilidad provocada por la Primera y la Segunda guerras mundiales. Su vida, así como su creación artística estuvieron fuertemente marcadas por los sucesos relacionados con estos conflictos. En 1928 Lutoslawski comenzó a estudiar composición con Witold Maliszewski y en 1932 ingresó al Conservatorio de Varsovia para continuar sus estudios de composición e ingresar a la cátedra de piano de Jerzy Albert Lefeld. Lutoslawski se graduó del Conservatorio de Varsovia como pianista, en 1936, y como compositor, en 1937.

Preludios de Danza fueron escritos en 1954, en uno de los periodos más difíciles en la vida del compositor. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, el régimen comunista instó a los compositores polacos a rechazar cualquier influencia que viniera del extranjero, a escribir obras que tuvieran inspiración en la música folklórica de Polonia. Durante esa época el compositor se vio obligado a seguir los lineamientos recién impuestos.

Preludios de Danza fueron un encargo de la *Editorial Musical Polaca (Polkie Wydawnictwo Muzyczne)* y es la última obra del compositor inspirada en el folklore. La obra fue estrenada en Varsovia el 15 de febrero de 1955 por Ludwik Kurkiewicz al clarinete y Susgiusz Nadgryzowski al piano. Ese mismo año Lutoslawski escribió una versión de esta obra para clarinete solo, arpa, piano, percusión y cuerdas. En 1959 la obra fue adaptada por el compositor para el Noneto Checo, conjunto integrado por quinteto de alientos de madera, violín, violonchelo y contrabajo. *Preludios de Danza* no es una obra pensada para clarinete con acompañamiento de piano. Ambos instrumentos tienen en ella la misma importancia. Sus partes son independientes pero guardan una relación significativa, ya que se fusionan para crear atmósferas sonoras y colores sutiles. *Preludios de Danza* es la única obra de Witold Lutoslawski para clarinete que ha sido publicada.

Time Preces para clarinete y piano de Robert Muczynski

Robert Muczynski nació en Chicago el 19 de marzo de 1929. En 1947 ingresó a la Universidad DePaul en Chicago para cursar la licenciatura en piano bajo la dirección de Walter Knupfer y la licenciatura en composición bajo la guía de Alexander Tcherepnin. Como compositor, Robert Muczynski perteneció a un grupo de artistas que continuaron utilizando formas y técnicas compositivas ya establecidas manteniéndose al margen de las nuevas tendencias que tenían lugar en Estados Unidos. Las obras escritas por el compositor que en su dotación incluyen clarinete son: *Fragmente*, para flauta, clarinete y fagot (1958), *Movements*, para quinteto de alientos de madera, op. 16 (1962), *Fantasy Trio*, para clarinete, violonchelo y piano, op. 26 (1969), *Time Pieces*, para clarinete y piano, op. 43 (1983), *Dúos para flauta y clarinete* (1984) y *Quinteto para alientos madera*, op. 45 (1985).

Time Pieces para clarinete y piano, op. 43 fue comisionada al compositor en 1982 por el clarinetista Mitchell Lurie, quien fue profesor de la Universidad del Sur de California y clarinete principal de las Orquestas Sinfónicas de Chicago y de Pittsburg. El estreno mundial de la obra se llevó a cabo en el Congreso Internacional de Clarinete en Londres el 15 de agosto de 1984. Sus intérpretes, en aquella ocasión, fueron Mitchell Lurie y Robert Muczynski. En *Time Pieces* la melodía y el ritmo se aprecian como elementos fundamentales. Las melodías creadas por Muczynski evocan gran diversidad de emociones y tienen la habilidad de despertar la imaginación del escucha. Los ritmos utilizados por el compositor son impulsivos y vigorosos y dotan a la obra de una vitalidad característica. *Time Pieces* demanda un gran dominio técnico a ambos instrumentistas. Su escritura es muy precisa y meticulosamente lograda, lo cual se traduce en un reto para los intérpretes.

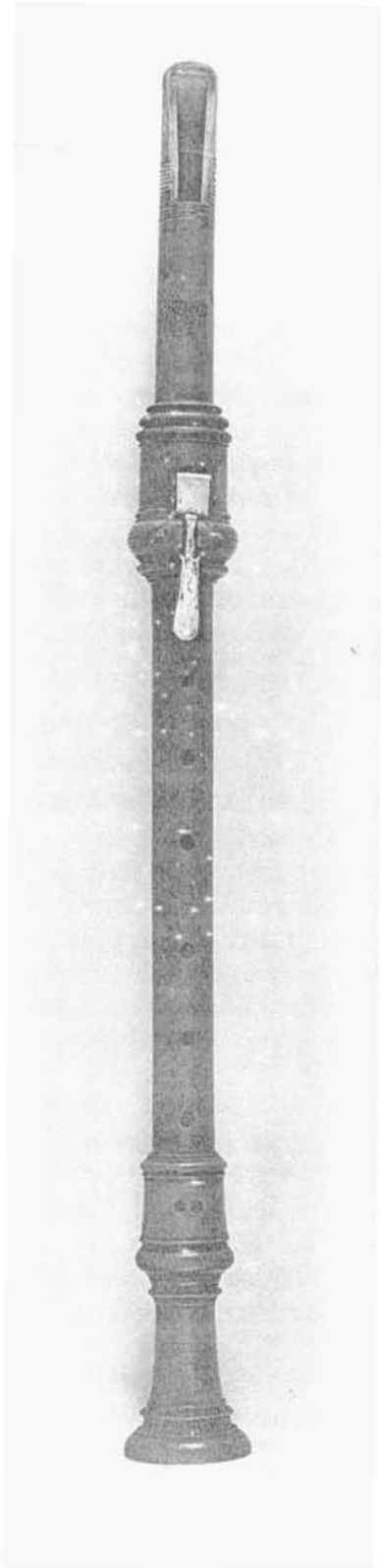


Ilustración No.1 *Chalumeau* de principios del siglo XVIII construido por Johann Christoph Denner (Munich, 1655-1707).

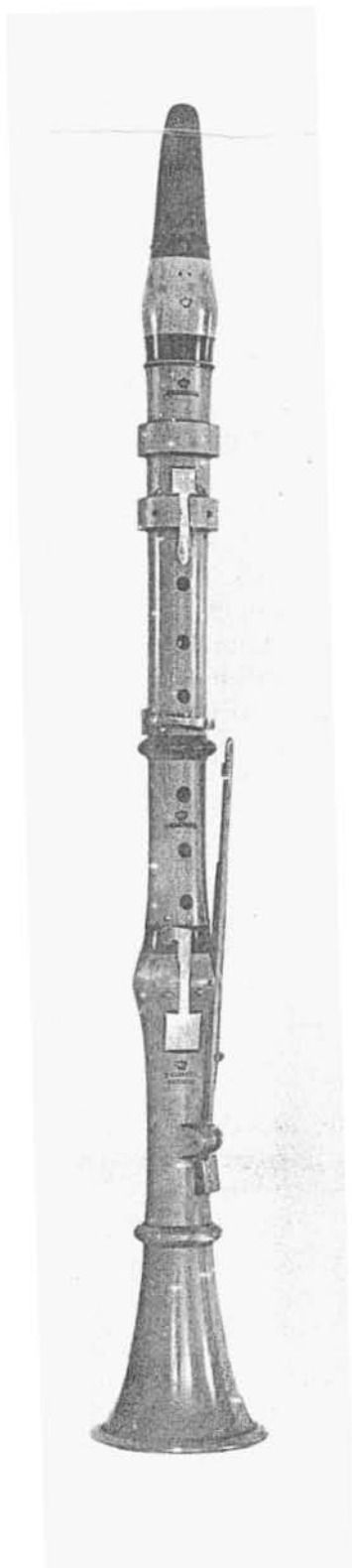


Ilustración No.2 Clarinete en Do de 5 llaves fabricado por Heinrich Grenser (Dresden, c.1810)

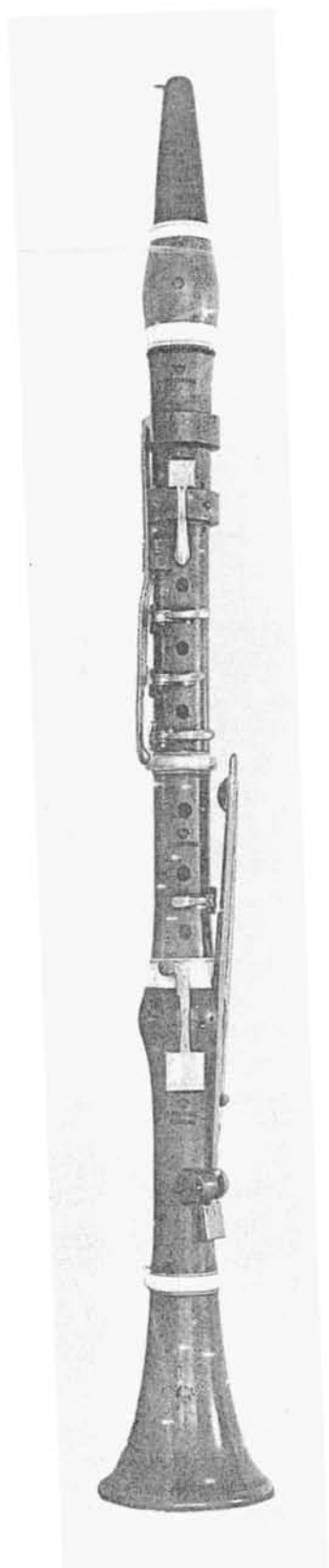


Ilustración No.3 Clarinete en Sib de 10 llaves fabricado por Heinrich Grenser (Dresden, c.1810). El clarinetista y compositor Berhard H. Crusell utilizaba un clarinete similar de este constructor.

