



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Notas al programa obras de
Miklós Rózsa, Gerald Finzi y Johannes Brahms

Para obtener el título de
Licenciado en Música Instrumentista-Clarinete

Presenta
Margarita Arias Alfaro

Asesor del trabajo escrito: **Gabriela Villa Walls**
Asesor de la presentación pública: **Manuel Hernández Aguilar**

México, D. F. Agosto 2015





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 la memoria de mi primer maestro de clarinete, Paul Orton.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por permitirme concluir mis estudios y cumplir sueños que un día vi lejanos y otros tantos que ni siquiera había imaginado.

A mis padres: Tila Alfaro y Arturo Arias por todo su amor y apoyo absoluto.

A mis hermanas: Esperanza, Alejandra y Alina Gabriela por su comprensión y ayuda.

A la maestra Gabriela Villa Walls por su guía y apoyo para la realización de este trabajo.

A los maestros que bajo su dirección me han ayudado a realizar mis objetivos profesionales: Manuel Hernández, Luis Humberto Ramos, Roberto Benítez, David de la Paz Domínguez, José Alberto Contreras, Ricardo Vázquez, Ninowska Fernández-Brito y Evguenia Roubina.

Al maestro Martín Scalona por toda su enseñanza, paciencia y sobre todo por transmitirme el placer por la música.

A Claudia López, Stefinie Sordo, Alicia Barrientos, Miguel García, Carlos Salgado, César Arrijoja y a todos mis familiares y amigos.

CONTENIDO

Introducción	1
Sonatina para clarinete solo Op. 27 Miklós Rózsa (1907-1995)	3
Concierto para clarinete y orquesta Op. 31 Gerald Raphael Finzi (1901-1956)	20
Trío para clarinete, violonchelo y piano en La menor Op. 114 Johannes Brahms (1833-1897)	49
Bibliografía	87

INTRODUCCIÓN

El clarinete, en comparación con la mayoría de los instrumentos de la orquesta, es relativamente reciente, creado en el siglo XVIII. Desde su invención hasta como lo conocemos hoy en día el clarinete ha sufrido varias modificaciones; a partir de 1800 se empezaron a resolver la mayoría de los problemas técnicos y los defectos de afinación con cambios que permitieron que el instrumento adquiriera mayor virtuosismo. Para el siglo XIX, el clarinete había logrado gran reputación entre los compositores, abriendo un nuevo campo interpretativo y convirtiéndose en uno de los instrumentos preferidos. Con el resultado de los ajustes estructurales que adquirió, los compositores explotaban cualidades del instrumento como su contraste dinámico, su capacidad para tocar notas rápidas y su majestuoso ligado. Para el siglo XX el clarinete dio un paso importante al considerarse no solo como integrante de la orquesta sino también como instrumento solista. El interés en el instrumento generó mucho repertorio como conciertos, música de cámara y piezas para el clarinete solo (algunas con técnicas extendidas).

El programa que elegí para mi examen profesional incluye, del siglo XX, una pieza para clarinete solo y un concierto, y para cerrar, un trío del siglo XIX. Son obras que nunca había tocado en mis años como estudiante. Escogí este material porque, en general, son piezas que tienen una estructura relacionadas con las formas clásicas y por esta razón me identifico con las obras.

De las tres piezas que escogí, la Sonatina de Miklos Rózsa para clarinete solo Op. 27 es la obra que está hecha con un lenguaje sonoro no tonal que incorpora escalas sintéticas, pero, a pesar de ser del siglo XX, no incluye técnicas extendidas. En esta obra el clarinete explota casi todo su registro sonoro, así como también su virtuosismo para tocar notas ágiles, diferentes articulaciones y también melodías cantables.

En cuanto el concierto de Finzi y el trío Brahms, son obras que tienen en común las técnicas compositivas derivadas de la formas clásicas. El Concierto de Finzi para clarinete Op. 31 no es justamente un concierto famoso, ni de los predilectos en el repertorio de la mayoría de los clarinetistas, porque sin duda no es un concierto monumental o explosivo. Más bien es una obra íntima y tranquila, que aprovecha el lado expresivo del artista usando frases extremadamente largas.

El Trío V para piano, clarinete y violonchelo Op. 114 de Brahms es una obra de una gran extensión. En ella se experimenta el desenvolvimiento del clarinete en un grupo de cámara, compartiendo las melodías con el chelo y piano. Esta pieza tiene la particularidad de haber sido escrita a causa del resultado de un “enamoramiento” del compositor hacia el clarinete, obviamente aunado a la admiración e interpretación del instrumentista.

Fue interesante trabajar en la creación de las notas al programa; más allá del requerimiento técnico que implica tocar las obras, por el conocimiento que conlleva analizarlas y profundizar en el contexto en que fueron elaboradas. El análisis de estas piezas constituye una muestra de cómo apliqué lo aprendido en las diversas materias durante mis años en la Facultad de Música. Por un lado, elaborar este tipo de investigación brinda al ejecutante más herramientas para su interpretación, aproximándose un poco a la manera de componer de cada autor, por otro, facilita un conocimiento a las futuras generación de clarinetistas que podrán apoyarse en un trabajo ya elaborado.

SONATINA PARA CLARINETE SOLO OP. 27

MIKLÓS RÓZSA

Miklós Rózsa nació el 18 de abril de 1907 en la ciudad de Budapest en el seno de una familia acomodada. Era un apasionado del folclore de su país y también un importante compositor de la música para cine. Su obra incluye música de concierto de todo tipo: vocal, de cámara, para instrumento solo, y también conciertos para solistas y música de película. Sus primeros estudios musicales fueron dentro de su familia; empezó a estudiar piano con su madre y violín y viola con su tío Lajos Berkovits¹. En 1926 Rózsa se inscribió al conservatorio de Leipzig, donde estudio composición con Hermann Grabner y musicología con Kroyer (Giacomo Lauri-Volpi 1964: 71). Su contacto con el cine empezó en 1934, cuando Arthur Honegger² invita a Rózsa a ver la versión francesa de *Los Miserables*, para lo cual Honegger había escrito la banda sonora. Rózsa quedó muy impresionado y aceptó un trabajo en Londres donde le ofrecieron la primera oportunidad de trabajar en el nuevo medio. Fue invitado a componer un ballet de un acto, llamado *Hungaria*³, para la compañía Markova-Dolin, bajo la dirección de Leighton Lucas. El trabajo consistía en arreglar y orquestrar melodías de música popular húngara⁴.

Durante este tiempo el director de cine Jacques Feyder vio *Hungaria* y pidió a Rózsa que escribiera la música para una película de la compañía para quien era productor Alexander Korda. La película era *Caballero sin Armadura* de 1937, que se convirtió en el primer crédito de la pantalla grande de joven compositor. Con este éxito fue invitado a formar parte del personal del London Films de Korda. Rápidamente Rózsa estableció su propio sonido y presencia, y transformó su sensibilidad clásica en una voz rica dentro de la comunidad del cine (Steven D. Wescott 2001: 828).

Al estallar la Segunda Guerra Mundial en Europa Rózsa acompañó a Korda a Hollywood para terminar la composición de la música de la película *El ladrón de Bagdad*.

¹ Músico de la Royal Hungría Opera.

² Compositor francés-suizo, dentro de su gran repertorio musical también se incluye aportaciones a la música para cine.

³ Presentándose por dos años en el teatro Duke of York.

⁴ Entre ellos *la marcha Rákóczy*, melodía patriótica popular de los siglos XVIII-XIX, de autor desconocido. Recibe el nombre por Francisco Rákócsi II que fue líder de guerra de independencia húngara de 1703-1711.

Más tarde fue empleado de MGM⁵ (1948-1962) y se convirtió en uno de los más respetados compositores en la industria del cine, escribiendo música para más de cien películas. Su versatilidad le permitió moverse sin esfuerzo entre las epopeyas históricas y el cine negro. Uno de los elementos musicales más usados por Rózsa fue el *leitmotif* que acompañaba y representaba personajes específicos o eventos en la pantalla. Durante su trabajo en Hollywood, ganó tres premios de la Academia por las bandas sonoras de las películas *Spellbound* (1945), *Doble visa* (1948) y *Ben-Hur* (1959) y un premio César por *la Providencia* (1977).

Además de su trabajo como compositor de música para el cine, también trabajó en la educación y fue maestro en la Universidad de Sur de California (1945-1965) donde impartió la materia de composición para películas. En 1943 se casó con Margaret Finlason con quien tuvo dos hijos. En 1982, a la edad de 75 años, Rózsa perdió la visión, dejando su carrera de compositor. Murió el 27 de julio de 1995 y está enterrado en el *Forest Lawn* en Hollywood Hills (Christopher Palmer, “Miklós Rózsa”, *The Miklós Rózsa Society, op. cit.*).

En cuanto a la música de concierto, los éxitos más grandes de Rózsa fueron compuestos durante finales de los años 30, entre los que destacan Tema, Variaciones y Final Op. 13, y los Tres Sketches Húngaros⁶ Op. 14; fue ganador en dos años consecutivos (1937 y 1938) del codiciado Premio Franz Joseph de la ciudad de Budapest.

Mientras que en su música para cine tiende a ser convencional y romántico, con grandes sonoridades, en su música para concierto Rózsa utiliza un lenguaje moderno con algunas disonancias; la construcción de su armonía y melodía principalmente provienen de la escala pentatónica y de las cualidades modales de la música folclórica de Hungría. Aunque no citó las melodías folclóricas en sus composiciones, fusionó las danzas rítmicas húngaras y el sentimentalismo de tradición gitana (Wescott 2001: 828).

A lo largo de la década de 1980 Rózsa produjo una serie de composiciones para instrumento solo (flauta, guitarra, oboe, violín, viola y también clarinete) dentro de las que figura la sonatina de este programa. La sonatina para clarinete solo Op. 27 escrita en 1957 y publicada en 1958 por la editorial *Rongwen Music* fue dedicada a su amigo y compositor de

⁵ *Metro Goldwyn Mayer studios.*

⁶ Presentada en el festival Internacional de Música de Baden-Baden en 1938.

cine Bronislau Kaper⁷ (1902-1983), nacido en Polonia y muerto en California, EUA. Al igual que Rózsa, trabajó en la MGM y obtuvo el Oscar a la mejor banda sonora con la música de la película de Lili en 1954. También trabajó en Broadway, escribió música para teatro y para cine independiente (Christopher Palmer y Randall D. Larson, “Kaper Bronislau”, *Grove Music Online, op. cit.*).

El primer clarinetista que hizo una grabación de la sonatina de Rózsa fue Larry Combs⁸; según dice el propio Combs, cuando el compositor escuchó la grabación de la sonatina le mandó una carta en la que lo felicitaba por una buena interpretación de su obra. En ella se mostró muy satisfecho y comentó: “¿Qué más puede pedir un compositor?”⁹. En esta misma carta Rózsa le comunicó que estaba trabajando en ese momento en una sonata para clarinete solo, que al poco tiempo le envió. Esta sonata es la sonata para clarinete solo Op.41¹⁰, escrita en 1986 y publicada en 1988. Es un trabajo un poco más largo que la sonatina, y aunque ambos tienen rasgos en común, la más conocida es la primera obra.

El término sonatina proviene de la palabra sonata, que quiere decir, sonata corta. En el periodo clásico, comparada con una sonata, una sonatina solía ser más ligera y fácil. En cuanto a su estructura, se utilizaba el término sonatina generalmente para designar a una pieza de un solo movimiento en forma sonata (con dos secciones) sin la parte de desarrollo. La sonatina floreció en la época clásica tardía y se usó sobre todo para obras para piano solo o con acompañamiento, con fines didácticos; de manera paralela, también se usaba el término para designar una introducción instrumental de alguna suite o de una obra coral. En la época romántica esta forma de composición fue prácticamente olvidada, para ser retomada en el siglo XX. Ya en el siglo XX el término sonatina se utilizó para designar una obra ligera pero no necesariamente fácil (Jane Bellingham, “Sonatina”, *Grove Music Online, op. cit.*). Entrando en una nueva era musical de constante búsqueda de lo original y rompiendo permanentemente con la tradición, la sonatina de Rózsa tiene dos movimientos

⁷ En la página Van Cotto Information Services, Inc. viene la información de a quien está dedicada la sonatina (<http://www.vcisinc.com/clarinetmusicsolo.htm>).

⁸ Fue clarinetista principal de la sinfónica de Chicago.

⁹ En la página del Mundo BSO, compositores cinematográficos, viene la información de lo que Combs dice que Rózsa le escribió (<http://www.mundobso.com/foro/viewtopic.php?f=10&t=1376&p=15760>).

¹⁰ Durante años el clarinetista Larry Combs fue el único que poseyó copia del manuscrito de la sonata y fue él quien estrenó esta obra e hizo la primera grabación.

en vez de uno. Son contrastantes y cada uno explota un tema. El primero es un *Tema con variazioni* y segundo es un *Vivo giocoso*.

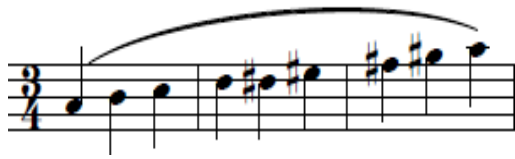
Del tema del primer movimiento se sustraen ideas musicales para generar una variación, y a partir de éstas ideas se generan otras melodías para crear nuevos motivos y ritmos, que, a su vez, sirven para elaborar otra variación. Y así sucesivamente. El compositor busca producir un efecto sonoro usando una escala de su creación, hecha por la secuencia de un tono y un semitono, que sirve como fuente del contenido sonoro en el primer movimiento. El segundo movimiento tiene una estructura de sonata-rondó, que, siguiendo los lineamientos clásicos, es un diseño híbrido que incorpora elementos de la forma sonata y la forma rondó. Esta forma musical es una de las principales de finales de la época clásica. Sus exponentes más importantes fueron Mozart, Haydn y Beethoven. En el siglo XVIII la estructura implicaba varios regresos a la primera sección en la tónica, o *ritornello*, y a diferencia de la forma sonata, en la sonata-rondó el episodio central es contrastante. Uno de los aspectos importantes en la forma sonata-rondó es la alteración de la sección de *ritornello* con los episodios, dando como resultado una estructura de ABACB¹A, forma que veremos más adelante (G. M. Tucker, “sonata rondo form”, *Grove Music Online, op. cit.*). También puede llegar a presentar una doble exposición y la coda puede estar transformada en un *ritornello* de cierre, forma que comúnmente se usa en los conciertos y en esta sonatina Rózsa también lo utiliza.

Primer movimiento, *Andante semplice*

Como ya mencioné, el primer movimiento es un tema con siete variaciones con retorno al tema inicial. El tema es una melodía breve construida en doce compases, con dos frases musicales (A) y (B); ambas frases son rítmicamente muy similares y se distinguen por tener una melodía lírica. El tema tiene un principio en espejo, es decir, mientras la frase (A) se desarrolla en forma ascendente la frase (B) lo hace de forma descendente, pero, de la segunda mitad de cada frase al final, (A) y (B) tienen un dibujo similar. En el tema se utiliza el registro medio y grave del clarinete, con una dinámica de *piano espressivo*, transmitiendo con esto una atmósfera tranquila y cálida.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. cc. 1-12¹¹



Ejemplo de la escala de tonos y semitonos usada

Variación 1

La primera variación tiene trece compases de extensión; como en el tema, tiene un compás de 3/4 con dos frases musicales basadas en (A) y (B), las cuales conservan toda la esencia melódica, aunque dicho tema es variado con notas de paso.

Esta variación tiene la misma extensión que el tema y continúa haciendo uso de la tesitura en el registro medio y grave del clarinete con la dinámica en *piano*. También como el tema, el inicio y conclusión suceden en la nota central La. El compositor mantiene el contraste de las dos frases, la primera cromática y la segunda diatónica, la primera basada en la escala de tonos y semitonos mencionada arriba y la segunda con predominio de cuartas justas, pero ahora cada frase está modificada con notas de paso. En esta primera variación el tiempo, marcado como *poco animato*, es más vivo que en el tema y las dos frases están más conectadas al no haber las notas finales largas de cada frase, ni tener los cambios de compás.

¹¹ Ejemplos musicales extraídos de Rongwen Music. Miklós Rózsa. Sonatina for Clarinet Solo Op. 27. New York.

Primera frase:



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 1. cc. 1-3

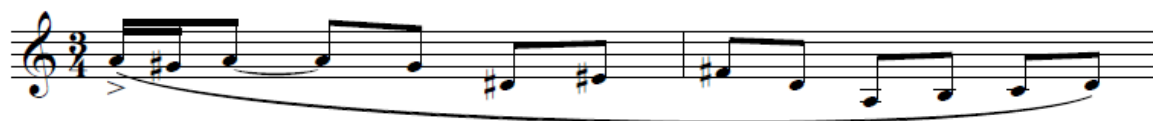
Segunda frase:



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var 1, cc. 7-9

Variación 2

La variación número dos está construida en veintinueve compases, en un compás de 3/4, y en contraste con el tema, tiene un tiempo más activo, indicado como *Piú vivo*. El tema tiene un motivo rítmico-melódico de dos compases, basado en las notas del tema pero variado con notas de paso. El compositor comienza esta variación en tiempo tético agregando un acento al inicio de cada frase.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 2, cc. 1-2

Esta variación al igual que el tema mantiene el contraste de las dos frases, la primera cromática basada en la escala de tonos y semitonos y la segunda diatónica por cuartas justas. A diferencia del tema, en esta variación se incorpora el uso del acento para dar un efecto menos expresivo. Reforzado con una dinámica *forte*, el contraste de tiempo y el uso de las hemiolas, se obtiene un carácter alegre. Al igual que el tema, se inicia en la nota central La pero a diferencia de éste, termina con un calderón en la nota Mi, quinta justa de

la nota central La (quinto grado), produciendo una sensación de suspenso e incertidumbre. Esta variación, con su mayor movimiento y tensión, contrasta con el tema.

Variación 3

Esta variación está desarrollada en veinticuatro compases, con una indicación de tiempo de *Meno mosso*. Tiene un nuevo tema en forma de pregunta y respuesta, es decir, dos compases melódicos y expresivos seguido de un compás contrastante, enérgico y agresivo. Este patrón rítmico-melódico es expuesto principalmente en el registro grave y medio del clarinete, evitando la brillantez de las notas sobreagudas. A diferencia del tema, esta variación inicia en Mi, la quinta justa de la nota central (La), misma nota en que termina la variación anterior, sin embargo, se retoma la nota central para finalizar esta variación. El compositor crea un momento de mayor tensión con el distanciamiento de la nota central, enfatizando la nota Si (cc.13-14), quinto grado del quinto de La, con una dinámica *forte espressivo*. Como recurso constante están el uso de la escala de tonos y semitonos y los intervalos de cuartas justas mencionados anteriormente.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 3, cc. 1-3

Con esta variación se obtiene un contraste melódico, rítmico y de contenido sonoro. Para obtener otro resultado de sonoridad, el compositor utiliza notas que son ajenas a la escala; con esto se agrega tensión e incertidumbre al inicio y parte del desarrollo de la variación.

Variación 4

La variación número cuatro está desarrollada en treinta y tres compases, con una indicación de tiempo de *Allegro vivo* y una dinámica de *piano*. Esta variación tiene un nuevo material melódico-rítmico basado en la figura rítmica de octavos del tema, combinada con la escala de tonos y semitonos, para generar una frase musical de ocho compases. Aunque el compositor mantiene los recursos de la escala original y los intervalos de cuartas justas, ahora no hay un contraste de frases, sino más bien crea una sola,

mezclando elementos cromáticos y diatónicos. Una de las características de esta variación es que se explora todo el rango dinámico del clarinete, desde un *fortissimo* hasta un *pianissimo*, que, aunado a la utilización de casi todo el registro del clarinete, produce tanto momentos íntimos como ataques explosivos. Como en el tema, se inicia y finaliza en la nota central (La), resaltando aún más esta nota como una especie de pedal al final de esta variación (cc. 27-29). Aquí se produce una atmósfera alegre y fluida con un toque de tensión y brillantez.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 4, cc. 1-4

Variación 5

Esta variación se presenta en un tiempo anacrúsico, con una extensión de treinta compases y una dinámica de *mezzopiano*. En esta variación, como en el tema, existen constantes cambios de compás: inicia y concluye en 2/4, pero intercala un compás de 3/4, momento en que se presenta un cambio de tiempo fuerte, un motivo tomado de la segunda variación (cc. 12-17). Esto sucede en un tiempo marcado como *allegretto scherzando*. Como otras, esta variación se inicia y finaliza en la nota central La; también está basada en la escala de tonos y semitonos y en los intervallos de cuartas justas antes mencionados, pero ahora el compositor combina ambos recursos y obtiene un motivo melódico de dos compases donde mezcla elementos cromáticos y diatónicos. Algo particular de esta variación es que el compositor usa una articulación *staccato* y explora el registro sobreagudo del clarinete, logrando un carácter explosivo y al mismo tiempo ligero.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 5, cc. 1-3

Esta variación consigue un contraste de movimiento, ligereza y brillantez con respecto al tema. A mi parecer es la variación más complicada de este movimiento de la

sonatina por el uso de la articulación y los sobre agudos, en notas cortas con acento que a la vez tienen que ser claras y rápidas.

Variación 6

La variación seis, con una indicación de *Andante sostenuto e rubato*, es sin duda la variación más larga, con cuarenta y cinco compases, y, como el tema, inicia en tiempo tético. Algo distintivo aquí es el uso constante de cambios de compás, pasa de 3/4 a 2/4. De la misma manera que en el tema, aparecen las frases (A) y (B), cada una con sus dos semifrases, pero ahora cada semifrase se extiende con nuevos grupos rítmicos de treintadosavos, que enfatizan ciertas notas: en la primera semifrase la nota Si, quinto grado del quinto de La; en la segunda semifrase la nota Mi, quinto de La; en la tercera, la nota Sol; y por último, en la cuarta frase, la nota central La, donde empieza y termina esta variación. Otros recursos que aparecen son las cuartas justas (cc. 32 y 37) y la escala pentáfona, que se puede apreciar sobre todo en las dos últimas semifrases (cc. 29-30 y c. 38). Como ya se mencionó, esta variación presenta las cuatro semifrases del tema original, pero a diferencia del tema, aquí están separadas entre sí por un desarrollo. El compositor nos lleva a recordar la melodía de donde surgieron las variaciones, y, como en el tema recurre a una atmósfera más íntima, exponiendo el registro grave y medio del clarinete excluyendo las notas sobreagudas.

Variación 7

En esta variación, con una extensión de sólo once compases, el compositor retoma las frases cortas, así como la expresividad de las frases líricas, en una dinámica de *piano espressivo*. En esta variación se utilizan cambios de compás, que recuerdan al tema, e inicia y finaliza en un compás de 2/4. Aquí el material melódico es de dos compases, con una melodía vocal donde predominan los intervalos de cuartas justas. Como consecuencia de una frase pausada y de una dinámica tranquila, suave y expresiva, esta variación nos evoca al material del tema, con un ambiente íntimo para recordarnos de donde partimos. En contraste, esta variación comienza con un registro agudo del clarinete pero poco a poco bajando de tesitura hasta llegar a un registro grave, y finalmente termina en la nota Sol, sensible de la nota central, para resolver en la nota La. La melodía aquí tiene una relación a distancia con la variación número seis, es decir, el tema está construido con un conjunto de

notas del material anterior, aunque transformado, ejemplificando en los fragmentos siguientes.

La primera semifrase (cc. 1-2) está tomada de las notas del compás cuarenta de la variación seis:



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 6, c. 40



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 7, cc. 1-2

La segunda frase (cc. 3-4) tiene relación con el compás treinta y siete:



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 6, c. 37



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 7, cc. 3-5

La tercera frase (cc. 5-6) relacionada con el compás veintinueve:



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 6, c. 29



M. Rózsa Sonatina Op. 27, I Mov. Var. 7, cc. 5-7

Tema I

Como final del primer movimiento de la sonatina, se retoma el tema I en una forma casi idéntica al inicio, con la única variante de una anacrusa en forma de escala en las tres últimas semifrases (A¹, B y B¹). Esta manera de regresar al tema en forma de espejo, es decir, que termina como empieza, nos permite recordar el tema sobre el que se elaboraron todas las variaciones, ya que la mayoría de ellas se alejaron mucho de la melodía de origen.

Segundo movimiento, *Vivo e giocoso*

El segundo movimiento de la sonatina inicia con un tiempo de *Vivo e giocoso*, construido en doscientos sesenta y dos compases. Como ya se mencionó, este segundo

movimiento tiene una forma sonata-rondó con una estructura musical de Introducción ABACB¹A y Coda. Algo particular es que aunque comienza en un compás de dos cuartos, al igual que el primer movimiento, el tema utiliza constantes cambios de compás. En este segundo movimiento el compositor desarrolla sus temas dentro de los modos griegos, aunque también incluye la escala pentáfona.

El movimiento inicia con una introducción de cuatro compases, con escalas que son, de hecho anacrusa en diferentes modos, el primero en modo Frigio, el segundo en modo Lidio y el tercero en modo Eólico o escala menor natural. Dichas escalas de una octava son presentadas por el clarinete de forma ascendente, para llegar con fuerza y brillantez a la nota Mi donde comienza el tema.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc. 1-4

Sección A, exposición

La sección (A) o *ritornello* (cc. 6-10) tiene una melodía breve de cinco compases, desarrollada en La Mixolidio. Una característica de este tema es que tiene una melodía rítmica y alegre con constantes cambios de compás que alteran la acentuación. El clarinete mezcla diferentes articulaciones y acentos en el ámbito de una octava.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc.6-10

Al tema le sigue una sección de puente de ocho compases (cc. 11-18), construido principalmente por un grupo de intervalos de cuartas y segundas, que funcionan como motivo melódico. Lo más relevante de esta sección es la parte rítmica que desfasa el tiempo fuerte, complementado con una apoyatura que actúa como un elemento de adorno. En contraste con el tema, en este puente el clarinete inicia utilizando su registro grave en busca de un efecto más pastoso.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc. 11-15

El puente conduce a una doble exposición (cc. 19-36), en donde aparecen exactamente las mismas características del tema (A), pero ahora en Fa Mixolidio. El tema es transportado una sexta ascendente, usando una tesitura más brillante en el clarinete. A esta sección también le sigue un puente (cc. 24-36) con el mismo elemento rítmico de apoyatura. Asimismo, utiliza el desfase de tiempo fuerte pero ahora con menor reiteración. En esta sección se obtiene un efecto de variedad y una explosión de energía generada por la introducción de los tres registros del clarinete, el grave, el medio y el agudo.

Sección B

La sección (B) a diferencia de la sección (A) tiene como material principal varias melodías líricas. Este grupo de temas está dividido en (b), (b¹) y (b²). El tema (b) (cc. 37-47) tiene una extensión de diez compases, ahora expuesto en Do sostenido Dórico, en su mayoría, compuesto por intervalos de cuartas y quintas justas, seguidos de un intervalo de segunda mayor y segunda menor. El clarinete presenta el registro grave y medio, con una dinámica de *piano*, en donde ambas características producen una atmósfera tranquila y cálida.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc. 37-47

El tema (b¹) (cc. 48-58) utiliza la misma idea musical que el tema (b). La única variante radica en los últimos cinco compases, donde la melodía asciende una quinta justa

sobre la nota escrita en el tema (b), y con esto se extiende la tesitura del clarinete. El hecho de presentar el tema por segunda ocasión nos sirve para memorizarlo.

El tema (b²) (cc. 59-70) se desarrolla en doce compases, dos más que el tema (b). La primera parte del tema aparece en Do sostenido menor natural o modo Eólico (cc. 59-66) y la segunda parte regresa al modo Dórico (cc. 66-70). La melodía es transportada una quinta justa ascendente con respecto al tema (b), exponiendo una tesitura más alta en el clarinete, que, junto con una dinámica de *forte*, crea una atmósfera menos íntima que el tema anterior.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc. 59-70

Después de esta sección se presenta un puente (cc. 70-75) que nos lleva al *ritornello*, desarrollado con el motivo rítmico de octavos de la sección (B).



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc. 70-75

Sección A

Esta presentación del *ritornello* (cc. 76-80) es expuesta una segunda mayor abajo del tema original, ahora en Sol Mixolidio. A diferencia de la primera sección A, aquí el tema no presenta un puente para conectar con la siguiente sección.

Sección C, desarrollo

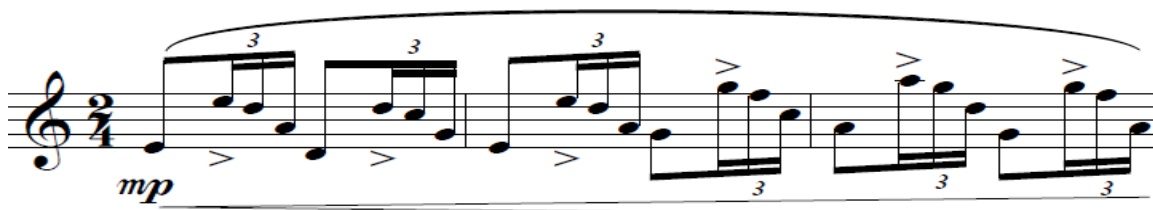
En la sección (C) se presenta un nuevo grupo de temas donde sobresale un motivo rítmico de tresillo, en una dinámica de *piano*. Podemos dividir el material en (c) y (c¹). El tema (c) (cc. 83-100) tiene un carácter expresivo y al mismo tiempo enérgico, generado por

el movimiento del motivo de dieciseisavos de tresillo. El tema se desarrolla a partir de la escala natural de Fa sostenido que modula a Si Dórico y finaliza en una escala pentáfona. El clarinete presenta el registro grave, con una melodía que abarca más de una octava. En este tema se combinan dos elementos anteriores, el movimiento de la sección (A) con la expresividad de la sección (B).



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc. 83-86

En el tema (c¹) (cc. 101-124) se toma el elemento de los tresillos del tema (c), pero ahora se reiteran los tresillos uno tras otro. La melodía comienza en el registro medio del clarinete hasta llegar al agudo, unido a un *crescendo*. Esta sección está casi en su totalidad determinada por la escala pentáfona.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc. 107-109

A la frase anterior le sigue un desarrollo melódico que genera movimiento y tensión, dentro de la escala pentáfona. En esta sección se presenta la parte climática del movimiento, generada por el uso del registro sobreagudo del clarinete, exponiendo la nota más alta de la sonatina, que junto con una dinámica de *fortissimo*, nos da un efecto de brillantez y explosión en contraste con los temas anteriores.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc. 115-119

Al clímax le sigue un puente (cc. 125-130), con un carácter menos enérgico que el tema anterior (c¹), elaborado con figuras rítmicas de octavos. Tanto la dinámica como el registro del clarinete van bajando hasta llegar a un *piano* en un registro grave. Este puente se desarrolla en la escala pentáfona de La, y nos une con la nueva sección.

Sección B¹, reexposición

La sección (B¹) (cc. 131-141) retoma el material que apareció en (B), pero ahora en Si Dórico, una séptima menor más arriba y en un registro más agudo del clarinete. Al igual que el grupo de temas de la sección (B), (B¹) tiene las partes (b), (b¹) y (b²). El tema (b), con una melodía cantable, tiene frases ligadas en una dinámica *piano*. El tema (b¹) (cc. 142-152) presenta el mismo tema que (b), pero variando los últimos seis compases, presentándolos a un intervalo de sexta mayor ascendente del tema original. Se finaliza la frase en la nota La sostenido, sensible de Si menor natural, para conectar con el nuevo tema. En el tema (b²) (cc. 153-169) continua con una melodía cantable, con el mismo número de compases que los temas anteriores. Ahora el material se presenta una quinta justa arriba del tema anterior, la primera parte en Si menor natural (cc. 153-160) y la segunda en Si Dórico. Esta sección termina con un puente (cc. 164-169) en el registro grave del clarinete que va creciendo poco a poco en dinámica, al mismo tiempo que va subiendo la tesitura del instrumento, para dar inicio al último *ritornello*.

Sección A

En este último *ritornello*, el tema aparece tres veces. La primera vez está en La Mixolidio (cc. 170-174), el mismo modo en el que aparece en la exposición (A) y con el mismo registro en el clarinete. También, al igual que en la exposición, este tema es seguido de un puente (cc. 175-182) en donde se usa el desfase del tiempo fuerte y está elaborado principalmente de intervalos de cuartas y segundas. La segunda vez que se presenta el tema (cc. 183-196) aparece en Do Mixolidio. En esta ocasión es variado con un *accelerando* en los últimos compases para llevarnos a la última aparición de la melodía. El tercer tema (cc. 197-200) se desarrolla en La Mixolidio, modo original, pero ahora una octava arriba. Esta parte final está en una dinámica *fortissimo* con un cambio de tiempo de *piú mosso*, y se agrega un motivo melódico de octavos, elaborado principalmente por cuartas justas, con un desfase del tiempo fuerte.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc. 202-208

Coda

La última sección es una Coda que, con su rotundo cambio de material, contrasta con todo el movimiento. Está construida en cuarenta y cinco compases, con dos cambios de compás, el primero a 5/8 y el segundo a 2/4. La coda inicia en Mi menor, después cambia a Si menor y finalmente concluye en Mi bemol mayor. El compositor nos va llevando poco a poco a la culminación de este movimiento con una dinámica *piano* que crece hasta llegar a un *fortissimo*, así como uso del registro grave del clarinete que termina en sobreagudo.



M. Rózsa Sonatina Op. 27, II Movimiento cc. 218-225

Para finalizar esta coda (cc. 247-262) el compositor agrega quince compases donde elabora el primer motivo de negra seguido de cuatro octavos del tema original, usando el material de la escala Mi menor natural. Y concluye el movimiento y la pieza con una escala ascendente que inicia en la nota más grave y pasa por las tres octavas del clarinete hasta llegar a un Mi agudo.

La sonatina de Rózsa es una obra técnicamente complicada que abarca muchos aspectos importantes en el ámbito clarinetista. En ambos movimientos se utiliza una variedad de articulaciones, como ligaduras, acentos, *staccato*, *portato* que implica un buen dominio de la dirección del aire. El constante control del aire es crucial para evitar colocar acentos en las notas cuando no estén escritos, así como para evitar separar las notas cuando están ligadas. Es necesario tener especial cuidado cuando hay ligaduras entre notas de distintos registros del clarinete, para emitir el aire de tal manera que nunca baje la cantidad y circule con la misma intensidad para no romper la ligadura. El control del aire también es importante para tocar con limpieza los acentos escritos en la partitura, con el fin de regular de manera inmediata la dinámica, es decir, modificar la cantidad de aire después del acento sin afectar la afinación ni la intensidad o el timbre de la nota.

La pieza también requiere de destreza en los dedos, por la agilidad que se necesita en algunos pasajes, así como de la coordinación de la lengua con los dedos para las secciones con articulación. Por otro lado se necesita flexibilidad para realizar los cambios de carácter requeridos a lo largo de todo el registro del clarinete (más de tres octavas), lo que también implica un buen manejo de todas las posibilidades de dinámica.

Aunque la parte rítmica de la sonatina es muy importante, la parte melódica también requiere de cuidado en la ejecución. La delicadeza del fraseo exige ser muy preciso en la ejecución, como también tener sutileza al comenzar cada nota. Además de las condiciones técnicas para poder interpretar esta obra, es indispensable una buena condición para tocar casi sin descanso por más de diez minutos. Todas estas características han llevado a la sonatina de Rózsa a ser considerada una buena pieza para concursos internacionales.

Para el estudio de esta obra sugiero tocar los pasajes muy lentos para asegurarse proyectar el mismo timbre y color en los diferentes registros del clarinete así como en las distintas articulaciones que se requiere. También es importante grabarse en cada sesión de estudio, ya que cuando tocamos prestamos más a tensión a todo lo que implica emitir el sonido (respirar, proyección del aire, apoyo del diafragma, posición de los dedos, etc.) y no tanto al resultado inmediato que se obtiene.

CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA DE CUERDAS OP. 31

GERALD FINZI

Gerald Finzi nació el 14 de Julio de 1901 en Londres, hijo de padre judío italiano y de madre judía alemana; a pesar de su ascendencia, a lo largo de su vida compuso obras para la liturgia cristiana. Finzi fue un compositor conservador, considerado por algunos como un aficionado, que se dedicó a revivir la música folclórica de su país. Compuso música de muchos tipos, de cámara, coral, vocal, orquestal y conciertos solistas, en un lenguaje básicamente tonal. Tiene predilección por los movimientos lentos y pocas veces incorpora pasajes ligeros y claramente alegres. Con frecuencia sus composiciones son formadas de una textura imitativa y con un enfoque lírico¹². Debido a lo poco conocido que es este compositor, a continuación se hará un esbozo de su vida.

Durante sus primeros años Finzi sufrió la pérdida de su padre, de tres hermanos¹³ y de su primer maestro de música (Diana McVeagh 2001: 876). Estas adversidades le hicieron ser un joven muy reservado, despertando un interés muy grande por la poesía de Thomas Traherne, Thomas Hardy y de Christina Rossetti, a cuyos poemas comenzó a poner música.

Su educación musical fue principalmente bajo la tutela del organista y maestro de capilla Edward Bairstow (1918-1922) cuya influencia lo condujo a componer música sacra, entre la que destaca el Magnificat para solistas, coro y órgano Op. 36 (Joaquim Zueras, “La música instrumental de Gerald Finzi”, *Sinfinía Virtual, op. cit.*). En 1925 el compositor se mudó a Londres para tomar un curso de contrapunto con R. O. Morris¹⁴ y de 1930 a 1933 ocupó una plaza de profesor en la Real Academia de Música. En estos años compuso la Rapsodia Severn¹⁵, un concierto para violín (1928)¹⁶ y algunas canciones.

En 1933 Finzi contrajo matrimonio con Joyce Black mudándose a Aldbourne en Wiltshire donde se dedicó a la composición, a la botánica y a la horticultura (cultivando tres tipos de manzanas poco comunes). En este lugar llevó una vida tranquila y austera; dedicó

¹² Término proveniente del género literario en la que se expresan sentimientos y emociones personales.

¹³ El último de ellos falleció como aviador en 1918.

¹⁴ Profesor en el *Royal College of Music*.

¹⁵ Ganadora del premio Carnegie award.

¹⁶ Dirigida por su amigo Vaughan Williams.

gran parte de sus ganancias a la adquisición de libros de poesía y filosofía, y a divulgar la música de compositores ingleses poco conocidos.

El compositor fue reconocido por su sensibilidad al musicalizar las palabras, que se puede apreciar en sus canciones y obras corales. De hecho, los primeros éxitos del compositor fueron a partir de su primera publicación, una colección de canciones de Hardy¹⁷ y de los *Dies natalis*. Esta última fue solicitada para ser representada en 1939 en el *Three Choirs Festival*¹⁸ (Marcos Padmore, “Gerald Finzi: el hombre más tranquilo de la música clásica británica”, *The guardian*, *op. cit.*).

Finzi fundó y dirigió una orquesta de cuerdas en Newbury (1940) que se dedicó principalmente a tocar en iglesias, escuelas y en salones municipales. Con esta orquesta revivió la música inglesa del siglo XVIII, pero también hizo muchas composiciones para esta agrupación que además sirvió para que se escuchase la música de jóvenes compositores. Cuando el compositor murió su hijo mayor Christopher se hizo cargo de dicha orquesta.

Los años después de la Segunda Guerra Mundial fue su período más rico como compositor, dueño ya de un estilo propio. Comenzó a recibir una serie de importantes encargos. En 1946 compuso “*Lo, the full, final sacrifice*” (he aquí el sacrificio completo y final), un himno solicitada para el *Three Choirs Festival*. Ese mismo año compuso música incidental para la obra teatral de Shakespeare *Love’s Labour Lost* por encargo de la BBC¹⁹, y en 1947 hizo una pieza coral “para Santa Cecilia”.

En 1951 fue diagnosticado con linfoma de Hodgkin y murió cinco años más tarde el 27 de septiembre, en un hospital de Oxford.

Su interés por los libros, le llevó a reunir miles de volúmenes de literatura inglesa, colección que quedó depositada a su muerte en la *Finzi Book Room*, en la biblioteca de la Universidad de Reading, gracias al trabajo de su hijo Christopher y de asociaciones como la *Finzi Trust* y *Finzi Friends* (Francisco Fernández, “Finzi”, *La biblioteca de Alejandría*, *op. cit.*).

El concierto Op. 31 (1948-1949) escrito para clarinete en Si bemol y orquesta de cuerdas, es quizá el trabajo más conocido del compositor, compuesto para el renombrado

¹⁷ Música de Finzi y letra del novelista y poeta inglés Thomas Hardy.

¹⁸ Cancelada por motivos de Guerra, presentada en Enero de 1940 en Wigmore.

¹⁹ Para la Orquesta Sinfónica de la *British Broadcasting Corporation*.

clarinetista Frederick Thurston (1901-1953). Gerlad Finzi y Thurston se conocieron en la Orquesta Sinfónica de la BBC. Tras este encuentro, en 1948, Thurston le encargó un concierto para clarinete. Thurston había estudiado en el *Royal College of Music*²⁰, donde posteriormente fue profesor de clarinete (1930-1953), y después de haber tocado con diferentes orquestas de Inglaterra²¹, en 1846 enfocó su trabajo a la música de cámara. En su vida como clarinetista realizó el estreno de varias obras dedicadas a él²². En 1953 se casó con Thea King una de sus alumnas, pero falleció más tarde ese mismo año. (Robert Philip y Pamela Weston, “Thurston Frederick”, *Grove Music Online*, *op. cit.*).

El estreno del concierto fue el 9 de septiembre de 1949 en el Three Choirs Festival, con Thurston en el clarinete y Finzi como director al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres. La obra sigue la forma clásica del concierto en tres movimientos rápido-lento-rápido, con un primer movimiento en forma sonata, un movimiento lento con la forma ABA y un tercer movimiento en forma rondó, también siguiendo el esquema clásico.

La forma clásica del concierto, como es bien sabido, tuvo origen en el Barroco, pero la forma *ritornello* de los movimientos rápidos fue sustituida en la época de Haydn y Mozart por la forma sonata o la forma rondó sonata. Como se verá, Finzi retoma el concierto clásico, con todo y sus formas, del cual también adopta la *cadenza*. En la *cadenza*, como es usual, la orquesta se detiene para que el solista demuestre su habilidad al adornar la cadencia; en el concierto para clarinete Finzi incluye *cadenzas* con indicaciones precisas de interpretación.

Primer movimiento, *Allegre vigoroso*

El primer movimiento es un *Allegre vigoroso*, con una forma afin a la forma sonata y consta de ciento ochenta y un compases. Tiene una exposición (A) construida a partir de dos temas, un desarrollo (B) y una reexposición (A¹) donde sólo se presenta el primer tema; concluye con una coda que es introducida por con una *candenza* de clarinete. El movimiento

²⁰ Bajo la tutela de Charles Draper.

²¹ Fue clarinetista de fila de la Royal Opera House y de la Orquesta Wireless BBC y clarinetista principal de la Orquesta Sinfónica BBC.

²² Las obras dedicadas a él que también estrenó son el Concierto N° 1 de Malcolm Arnold, la Sonata de Hebert Howells, la Sonata de John Ireland, el Quinteto de Gordon Jacob, el Concierto N° 1 de Elizabeth Maconchy, el Concierto de Alan Rawsthorne y tres nocturnos de Lain Hamilton y el concierto para clarinete de Finzi.

comienza con una exposición orquestal de veintiséis compases, donde se presenta un primer motivo melódico que está basado en el intervalo de octava (primer ejemplo presentado en la parte de abajo), que empieza con una anacrusa (cc. 1-2,) este motivo se desarrollará más a delante.

Allegro vigoroso (♩ = c. 132)

CLARINET in Bb

PIANO
(for practise only)

G. Finzi Concerto Op. 31, 1er Movimiento cc. 1-2²³

Sección A, exposición

La exposición se construye con dos temas (a y b). La primera parte se desarrolla en la tonalidad de Do menor, utilizando intervalos melódicos de octavas y quintas. Con la entrada del clarinete se presenta el tema (a), con un motivo melódico del intervalo ya introducido por el piano²⁴. Este tema (a) tiene tres frases. La primera presenta el tema explorando el registro medio del clarinete (cc. 27-30). La segunda frase presenta el registro alto del clarinete extendiendo el tema con una variante; a diferencia de la octava del primer motivo melódico, en esta segunda frase el motivo se construye con un intervalo de quinta justa. Dicho motivo se presenta en dos ocasiones a diferencia de la primera frase, que solo aparece en una ocasión (cc. 32-37). En la última frase se utiliza la agilidad del clarinete para dar movimiento y el piano desarrolla melodías cantábiles basadas en el tema (cc. 40-47).

²³ Ejemplos musicales extraídos de Boosey & Hawkes (1951). Gerald Finzi. *Clarinet Concerto, Op. 31 for clarinet and string orchestra (reduction for piano)* Harold Perry. London.

²⁴ La parte original está escrita para orquesta de cuerdas y clarinete. La partitura en la me bajo fue reducida para piano por Harold Perry y en adelante se hará referencia al piano en vez de la orquesta.

1 L'istesso tempo, ma in modo lirico *1

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a melodic phrase marked *mp espressivo*. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *espress.* in the right hand.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line is marked *poco ritenuto* and *a tempo*. The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *mf* in the right hand.

The third system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand.

The fourth system concludes the piece. The vocal line is marked *poco ritenuto* and *a tempo*. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic and the instruction *espress.* in the right hand. The system ends with a key signature change to three sharps (F# major/C# minor).



G. Finzi Concerto Op. 31, 1er Movimiento cc. 27-47

Se finaliza esta sección con una variación del tema, respetando los saltos interválicos pero ahora se muestran en forma descendente (cc. 51-56).

El segundo tema (b), está hecho de un nuevo material melódico y rítmico (cc. 61-65). Tiene un tema semejante al primer tema (a) y un acompañamiento contrastante, es decir, el tema es cantábil y expresivo, construido por grados conjuntos, con una base armónica de una rítmica más enérgica. La base armónica se construye con figuras de un octavo y dos dieciseisavos en la tonalidad de Mi bemol mayor, relativo mayor de la tonalidad principal.

Se inicia con el registro medio del clarinete, dando una sensación de calidez, y finaliza en el registro agudo; también intercala momentos de reposo en el movimiento, alternado notas largas con notas rápidas. El tema, presentado por el clarinete, pasa al piano (cc. 66-70), para después ser retomado de nuevo por el clarinete (cc. 71-75), pero ahora se incluye un grupo de seisillo.

Più sostenuto (♩ = c. 116)

First system of the musical score. The right hand part is marked *lusingando legato*. The left hand part is marked *p*. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4.

Second system of the musical score. The right hand part is marked *p*. The left hand part is marked *mp*. The key signature is three flats and the time signature is 2/4.

Third system of the musical score. The right hand part is marked *mf*. The left hand part is marked *mf*. The key signature is three flats and the time signature is 2/4.

Fourth system of the musical score. The right hand part is marked *mf*. The left hand part is marked *p*. The key signature is three flats and the time signature is 2/4.

Fifth system of the musical score. The right hand part is marked *mf*. The left hand part is marked *mf*. The key signature is three flats and the time signature is 2/4.

G. Finzi Concerto Op. 31, 1er Movimento cc. 61-75

Esta sección finaliza con un puente en el piano, que incorpora ideas musicales de la introducción como preparación para el desarrollo, pasando por el modo La lidio (cc. 76-92).

Sección B, desarrollo

En esta segunda sección se retoman los dos temas expuestos en la primera sección (a) y (b) y se hace un desarrollo armónico explorando las regiones tonales más lejanas. Del primer tema (a) se presentan de nuevo las tres frases musicales: en la primera frase el clarinete expone el tema de manera abreviada (cc. 93-97); en la segunda, más larga que la primera, se usa un registro más brillante al usar notas sobreagudas en la tonalidad de Re mayor (cc. 98-103); en la última frase se amplía el tema con un desarrollo melódico (cc. 106-112), que es acompañado en el piano con los mismos recursos que en la exposición (contrapunto y frases cantábiles). La presentación del segundo tema (b) de nuevo es a cargo del clarinete (cc. 118-122), para después ser retomado por el piano (cc. 123-126). A diferencia de la exposición, donde el tema aparece tres veces, aquí sólo se retoma en dos ocasiones. Esta sección concluye en el piano con un puente (cc. 127-136) para conectar con la reexposición.

Sección A¹, reexposición

La reexposición de este concierto, a diferencia de la mayoría de las reexposiciones clásicas, sólo presenta el primer tema (a) (cc. 137-149), con únicamente dos de las tres frases presentadas en la exposición. Aquí se retoman los recursos melódicos y rítmicos usados en la exposición, como el contrapunto en el piano, pero en cuanto al material del clarinete, ahora el tema inicia en un registro medio, una sexta mayor abajo del tema original. Esta primera frase es más larga (cc. 137-144) que la primera sección. En la segunda frase (cc. 146-149) el primer motivo melódico tiene un intervalo de octava en vez de la quinta del tema original, que, en contraste con la exposición, se desarrolla con una frase corta que comienza con una séptima menor descendente.

Se finaliza esta sección con un bloque conclusivo en el piano (cc. 153-173), que se presenta con un cambio de compás a 3/4 y con la indicación de tiempo *pressando* (acelerando). Este pasaje lleva a otro cambio de tiempo, *piú animato*, que a su vez concluye en el clímax marcado con la indicación *con furia*. El clímax está en la tonalidad de Mi bemol mayor, relativo mayor de la tonalidad de inicio (Do menor), y aquí el piano reutiliza el motivo rítmico de octavos (cc. 162-173) presentado al final de la exposición orquestal.



G. Finzi Concerto Op. 31, 1er Movimiento cc. 169-173

El movimiento concluye con una *cadenza* de clarinete seguida de una coda. Finzi elabora la *cadenza* utilizando principalmente intervallos melódicos grandes; además, incorpora un motivo melódico del tema, el salto de octavo a una negra con punto seguido de tres octavos* (como se indica en el ejemplo de abajo). La *cadenza* a pesar de ser corta pone a prueba las habilidades del clarinete al combinar notas ligadas, notas rápidas y un gran rango de dinámicas, de *piano* hasta *fortississimo*.



G. Finzi Concerto Op. 31, 1er Movimiento *cadenza*

El movimiento cierra con una coda de ocho compases (cc. 174-181), donde el piano hace acordes mientras que el clarinete adorna con trinos. El clarinete finaliza con una escala, que da energía y brillantez a la coda. El movimiento, que empieza en Do menor, termina en su homónimo Do mayor.

Segundo movimiento, *Adagio ma senza rigore*

El segundo movimiento tiene una estructura musical de A, B y A¹. Escrito en ciento treinta y dos compases, mantiene una dinámica de *pianissimo sostenuto* y lleva la indicación de tiempo de *Adagio ma senza rigore*. Un rasgo distintivo de este movimiento es que, aunque comienza en un compás de 4/4, utiliza cambios constantes de compás. Aunado

al constante cambio de acento, también es el movimiento más flexible, por el uso del *rubato*.

Sección A

El movimiento comienza con una introducción de trece compases en el piano, con una tonalidad ambigua que sugiere la tonalidad de Do menor. El motivo principal del primer tema de esta sección es de tres notas, dos negras y una blanca, con un intervalo de segunda menor seguido de una cuarta aumentada. A esta figura le sigue otro el motivo básico que está construido de un intervalo de segunda menor seguido de una séptima disminuida que se desarrollará más adelante. A esta presentación del piano (cc. 1-7) le sigue un compás de *cadenza* del clarinete que hace uso de los mismos motivos interválicos ya mencionados de segunda y cuarta aumentada seguida de una segunda y séptima disminuida. Esta *cadenza* logra un efecto de intimidad al usar una dinámica de *pianississimo* en casi todo el registro del instrumento, comenzando con el grave. A esta sección le sigue otra que emplea el mismo material musical (cc. 9-13), pero ahora en Do mayor.

Adagio ma senza rigore (♩ = c. 50)

pp sostenuto

ritard. *ad lib.* *pp* *mf*

G. Finzi Concierto Op. 31, 2o Movimiento cc. 1-8

Después de la *cadenza*, comienza la sección A propiamente dicha, con un tema que está dividido en dos partes (a) y (b) con dos temas parecidos. El primer tema (a), expuesto por el piano (cc. 14-19), está construido con un motivo melódico de intervalos que tiene

relación con el de la introducción, pero ahora con intervalos de segunda mayor y cuarta justa, en la tonalidad de Fa mayor. El pasaje modula a Sol menor para dar entrada al clarinete con el tema (cc. 20-26) pero ahora disfrazado por abundante ornamentación. Los intervallos de reposo son de segunda, cuarta aumentada y octava. El tema (a) se reanuda en el piano (cc. 27-30), en la tonalidad de Si bemol mayor, relativo mayor de la tonalidad anterior, mientras el clarinete acompaña en el registro grave y medio, mezclando su timbre más pastoso con la melodía.

1^a tempo, ma pochiss. più movimento (♩ = c. 58)

The musical score is written for piano and clarinet. It begins with a first ending bracket labeled '1^a tempo, ma pochiss. più movimento (♩ = c. 58)'. The score is in 4/4 time. The first system is in F major (one flat) and features a piano introduction with a *pp* dynamic and a *legato* marking. The second system modulates to B-flat major (two flats) and includes dynamics *pp* and *mp*. The third system continues in B-flat major with dynamics *pp* and *mf*. The fourth system also remains in B-flat major, featuring dynamics *pp*, *mp*, *p*, and *dim.*, along with performance instructions *riten.* and *espress.*.



G. Finzi Concerto Op. 31, 2o Movimiento cc. 14-30

Continúa el tema en el piano en la tonalidad de Do mayor (cc. 31-34), para después modular a Fa menor con la melodía en el clarinete (cc. 35-39); aquí la presentación del tema (a) por el clarinete es a manera de variación y se llega al momento climático de la sección, introduciendo la dinámica de *fortissimo*, con acentos y figuras rítmicas como el seisillo de dieciseisavo.

G. Finzi Concerto Op. 31, 2o Movimiento cc. 30-39

El segundo tema (b) desarrolla una melodía en la tonalidad de Do sostenido menor (cc. 40-62); retoma motivos rítmicos del tema (a) (dos negras, una negra con punto y un octavo) pero ahora los intervalos son de segunda y tercera. Las frases son más ligeras sin la abundante ornamentación del tema (a). Se pasa el tema del piano al clarinete pero ahora construyendo un contrapunto entre las voces. Una característica de esta parte es que más ligera y activa, para unirnos con la nueva sección.

G. Finzi Concierto Op. 31, 2o Movimiento cc. 40-51

Sección B

Como ya se mencionó, en este movimiento hay constantes cambios de compás, que, incluso, pueden durar un solo compás. Empieza con un compás de 3/4, y tiene la indicación de *un poco più affettuoso* con una dinámica *pianissimo*. El tema (c) en Sol sostenido Frigio se expone primero en el piano (cc. 63-66) con un motivo melódico de dos compases que se construye con negra, negra con punto, tres octavos y una blanca. Se podría decir que es un tema sencillo, cantable, de frases ligadas que no utiliza ornamentación. El tema después es retomado y elaborado por el clarinete, que lo amplía a dos frases de dos compases cada una.

Esta elaboración inicia en la primera nota del tema (Si bemol) y en seguida es ornamentada. El clarinete presenta dos veces el material, la primera vez en el registro grave (cc. 67-68) y la segunda vez en el registro medio (cc. 73-74), lo cual proporciona una sonoridad brillante y crea más tensión.

4 Un poco più affettuoso

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the section with a clarinet line and piano accompaniment. The second system continues the melodic development. The third system features a more complex piano accompaniment with a prominent bass line. The fourth system concludes the section with a 'colla Solo' marking and a final flourish.

G. Finzi Concierto Op. 31, 2o Movimiento cc. 63-79

A esta presentación del tema le sigue un puente que lleva de nuevo al tema (c). En contraste con las demás secciones del Adagio este puente se caracteriza por tener movimiento y fluidez, con trinos y pasajes rápidos en el clarinete, y en el piano escalas ascendentes con un *accelerando* que conducen a la última presentación del tema (c), con la indicación *appassionato*, el clímax del movimiento. El tema es presentado por el piano (cc. 91-97) primero en la tonalidad de Fa mayor y después modula a su relativo Re menor. Esta sección da entrada a la última sección del movimiento, (A¹).

Appassionato (♩ = c. 76)

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system shows the initial presentation of the theme in F major, marked 'Appassionato' with a tempo of approximately 76 beats per minute. The second system continues the theme with a trill and a rapid passage in the right hand, and a corresponding piano accompaniment. The third system features a trill and a rapid passage in the right hand, and a piano accompaniment with a trill. The fourth system is marked 'ritard.' and 'molto', showing a trill and a rapid passage in the right hand, and a piano accompaniment with a trill.

G. Finzi Concierto Op. 31, 2o Movimiento cc. 91-98

Sección A¹

Esta última sección del movimiento es una reelaboración del material de la primera sección A. Al igual que en la primera, esta sección retoma los dos temas (a) y (b). El tema (a), expuesto por el piano (cc 99-102), comienza en la tonalidad de Re mayor, homónimo de la tonalidad anterior (Re menor). En seguida se desarrolla en el clarinete una variación del tema, llena de adornos (cc. 103-109). En comparación con la sección A, ésta es más extensa. El compositor conserva los mismos intervalos de segunda y quinta que el tema (a), y también la progresión con acentos marcada en *deliberato* (cc. 105-106 y c. 108). Al igual que en el tema original, se mantienen los motivos rítmicos de dieciseisavo de seisillo, tresillo y los treintaidosavos. Esta sección también es de mucha transición armónica, pero finalmente se estabiliza con un trino del clarinete seguido de una resolución armónica (cc. 109-110) en Fa sostenido mayor. Considero que es un reto para un clarinetista tocar con elegancia y claridad este pasaje musical.

The image displays a musical score for Section A¹, consisting of three systems of music. The first system shows the piano and clarinet parts. The piano part begins with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, marked with dynamics *mp*, *f*, *mp*, and *pp sostenuto*. The clarinet part enters with a melodic line marked *mf*. The second system continues the piano and clarinet parts, with the piano part marked *f* and *deliberato*. The clarinet part features a trill marked *tr(b)*. The third system shows the piano part with a trill marked *tr(b)* and the clarinet part with a trill marked *tr(b)*. The piano part is marked *ad lib.* and *pizz.* (pizzicato). The clarinet part is marked *p* and *mf*.



G. Finzi Concierto Op. 31, 2o Movimiento cc. 101-110

Aquí tema (b) (cc. 110-113) al igual que (b) de la sección A, vuelve a exponer el contenido melódico. Una característica de esta sección es que el tema es pasado en varias ocasiones del piano al clarinete. En comparación con la primera sección A, esta sección tiene voces más independientes entre el clarinete y el piano, es decir, cuando se presentan los dos instrumentos al mismo tiempo el motivo rítmico es diferente. El tema tiene la particularidad de tener frases cortas y sin ornamentación, con una melodía cantable; lo que nos lleva al final de este movimiento con una atmósfera suave y tranquila explotando el rango dinámico del clarinete con un *pianississimo*. Como ya se mencionó, el tema (b) comienza en la tonalidad de Fa sostenido mayor, y modula en varias ocasiones primero a La bemol mayor, después a Fa menor relativo menor de la tonalidad anterior y finalmente termina en Fa mayor, homónimo de Fa menor.

Tercer movimiento, *Allegro giocoso*

El tercer movimiento está desarrollado en doscientos ochenta y un compases. Comienza con un compás de 4/4 y pide un carácter *Allegro giocoso* y una dinámica de *forte*. Tiene una forma general de *rondó* con las siguientes partes: Introducción, A, B, A¹, C, A², D, A³ y Coda.

La introducción (cc. 1-11) es expuesta por el piano. Inicia con un motivo anacrúsico de octavo seguido de negra con dos octavos, con una línea descendente; de este material se tomarán motivos melódicos que se presentarán más adelante en el movimiento.

Allegro giocoso (♩ = c. 160)

The image shows three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is in 2/2 time with a tempo marking of 'Allegro giocoso (♩ = c. 160)'. It begins with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the piece, showing a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a 'crescendo' marking. The third system concludes with a 'ritard.' (ritardando) marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like staccato and accents.

G. Finzi Concierto Op. 31, 3er Movimiento cc. 1-10

Sección A

La sección A inicia con un cambio de compás en 2/2, en la tonalidad de Do mayor. La melodía es expuesta por el clarinete, con un acompañamiento de *staccato* en el piano (cc. 13-30). El tema tiene una melodía cantable y ligada, casi por grados conjuntos, que inicia en el registro medio del clarinete, y que contrasta con el de arpeggios en *staccato*. Ambos materiales en conjunto dan la sensación de ligereza. Con el aumento de la intensidad dinámica y una tesitura brillante en el registro agudo del clarinete se transfiere el tema al piano (cc. 36-46).

molto 1 a tempo (ma comodo) (♩ = c. 80)

grazioso amabile

mp

(pizz.)

mf

p

mf

sempre stacc.

f

sim.

fr

sk.



G. Finzi Concerto Op. 31, 3er Movimiento cc. 11-30

El tema ahora en el piano (cc. 36-46) se presenta en la tonalidad La mayor; retoma los mismos recursos melódicos y rítmicos de la prima parte; una melodía en la mano derecha cantable y ligada con un acompañamiento en la mano izquierda de acordes en *staccato*. Esta sección es continuada por un puente (cc. 50 al 61) que inicia en la tonalidad de Fa mayor y finaliza en su relativo menor, Re menor. Aquí se emplea un nuevo material melódico construido en grados conjuntos, que comienza en el registro grave hasta alcanzar el sobreagudo del clarinete, mientras el piano acompaña con una voz melódica de negras y blancas, con un *crescendo* se da inicio a la siguiente sección.





G. Finzi Concerto Op. 31, 3er Movimiento cc. 49-61

Sección B

Esta sección está dividida en dos temas (a) y (b), y es presentada con un cambio de compás a 3/4 y en una dinámica *forte*. El tema (a) (cc. 62-65) tiene una frase musical de cuatro compases, en la tonalidad de Re menor. Esta frase está construida con material melódico nuevo que se mueve mayormente por grados conjuntos, con figuras rítmicas de negra con punto y octavos. Es expuesta primero por el piano y después retomada por el clarinete pero ahora desarrollándola a manera de variación, usando consecutivamente el motivo de negra con punto para alargar la frase.



G. Finzi Concerto Op. 31, 3er Movimiento cc. 62-65

Al final un puente (cc. 86-96) conecta con el tema (b) que utiliza figuras rítmicas de octavos e intervalo de octava.

stacc.

G. Finzi Concerto Op. 31, 3er Movimiento cc. 88-96

El tema (b) (cc. 97-104) en la tonalidad de Re menor, es presentado en ocho compases por el clarinete. Después pasa al piano, para de nuevo ser retomado por el clarinete. Tiene dos ideas contrastantes: por un lado, una melodía cantable y ligada, y por otro, un acompañamiento ligero y articulado en *staccato*. El tema, construido por grados conjuntos, con figuras rítmicas de blancas, negras y octavos, es presentado en el registro agudo y desciende hasta llegar al registro medio. Al final de esta sección se expone un puente (cc. 121-136), que nos conectará con el *ritornello* (A¹).

4

mf espress.

pp

mp



G. Finzi Concerto Op. 31, 3er Movimiento cc. 94-104

Sección A¹

En el *ritornello* se retoma el compás de 2/2. Al principio el tema (cc. 138-157) es presentado por el clarinete mientras que el piano hace un acompañamiento de octavos con *staccato*. En el compás 152 el tema es transferido al piano, mientras el clarinete lleva un adorno de la melodía, con el motivo de negra y octavos en el registro agudo. Termina en el registro grave, en la tonalidad de La mayor, y después modula a Re bemol mayor.



G. Finzi Concerto Op. 31, 3er Movimiento cc. 150-157

Sección C

El tema de esta sección (cc. 163-176) en la tonalidad de Si bemol menor, relativo menor de Re bemol mayor, está hecho de un material similar al primer tema de la sección B, con un motivo de negra con punto seguido de octavos que se mueven principalmente por grados conjuntos, pero a diferencia de la sección B, la sección C es más larga. El tema es una melodía cantable expuesta por el clarinete, mientras el piano acompaña con una melodía ligada por grados conjuntos en la mano derecha y en la mano izquierda presenta notas cortas (como en A), dando el efecto de algo ligero y divertido. Ahora en Mi mayor, el tema es retomado por el piano (cc. 177-188), mientras el clarinete acompaña con un contrapunto en el mismo registro que la melodía, usando blancas y octavos.

The image shows a musical score for Section C of G. Finzi's Concerto Op. 31, 3rd Movement, measures 177-187. The score is in 3/4 time and features a clarinet melody and piano accompaniment. The piano part has a right hand with a melodic line and a left hand with rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *mf grazioso*, *sim.*, and *f*. The tempo is marked "a tempo".

G. Finzi Concierto Op. 31, 3er Movimiento cc. 177-187

A esta presentación del tema le sigue un puente construido de un material nuevo (cc. 189-199) en la tonalidad de Do sostenido menor, relativo menor de Mi mayor de la sección anterior. Tiene un tiempo más animado y juguetón (*scherzando*) y está elaborado con notas cortas y rápidas. El clarinete se presenta en un registro medio y agudo, mientras el piano toca escalas que dan la sensación de algo enérgico y brillante. Temas como éste no son usuales en el concierto de Finzi, como ya se mencionó, el compositor generalmente recurre más bien a frases largas y cantables; este puente, entonces, le da contraste al concierto.

The image shows a musical score for G. Finzi's Concerto Op. 31, 3rd Movement, measures 189-199. The score is in D minor and 3/4 time. It features a clarinet part and a piano accompaniment. The piano part includes a bridge section with a 'diminuendo' marking. The clarinet part is marked 'mf scherzando' and 'scherz.'. The piano part has dynamics 'p' and 'mp'. The score includes an 'ossia' section for the clarinet.

G. Finzi Concierto Op. 31, 3er Movimiento cc. 189-199

Al puente anterior le sigue una nueva aparición de la sección (c) (cc. 200-221), pero ahora en la tonalidad de Re sostenido menor. Es expuesto por el piano con las dos manos realizando un contrapunto con la figura de negra con punto y octavos mencionada arriba.

Esta sección también presenta un puente (cc. 210-221) que hace un *crescendo* hasta el final de la sección para dar inicio al siguiente *ritornello*.

Sección A²

Esta sección es una vuelta al *ritornello*. Aquí el tema (cc. 223-238) es desarrollado en la tonalidad de Si bemol mayor. Reutiliza recursos rítmicos y melódicos de los *ritornelli* anteriores, como la melodía cantable y ligada, presentada por el clarinete en el registro medio y agudo. Seguido a esta sección (A²) se presenta un puente en el piano (cc. 239-251) con el material melódico de la introducción (c. 5). Reaparece el motivo de anacrusa de octavo, seguida de una negra y blanca, solo que ahora con un tiempo mucho más lento y en la tonalidad de Do menor que modula a Mi bemol menor. A diferencia de casi todo el movimiento del concierto donde el pulso se mantiene de manera constante, este puente, que lleva a la indicación de *allargando poco a poco*, realiza un radical cambio de agógica, bajando gradualmente el tiempo hasta llegar a un *meno mosso* con la entrada del clarinete en *ad libitum*. El clarinete presenta un arpeggio de Si bemol mayor, quinto grado de la tonalidad de Mi bemol, y utiliza el registro medio hasta llegar al agudo con volumen suave y completamente ligado; este pasaje prepara la atmósfera para dar paso a la siguiente sección.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is titled "Allargando poco a poco" and shows a piano piece with a crescendo leading to a fortissimo (ff) section. The second system is titled "largamente" and shows a piano piece with a decrescendo (dim. poco a poco) leading to a meno mosso section. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

ritard. 9 *ad lib.* *p* *Meno mosso (senza rigore)* *molto ritard.*

G. Finzi Concerto Op. 31, 3er Movimiento cc. 239-251

Sección D

Esta sección lo que hace es retomar el tema del primer movimiento del concierto (1er mov. cc. 137-142), aquí en la tonalidad de Mi bemol menor que modula a Mi bemol mayor (su homónimo). El tema es presentado por el clarinete (cc. 252-267) con las mismas notas con las que apareció el tema en el primer movimiento, solo que ahora una octava más alta, mientras que el piano hace un contrapunto melódico.

(Tempo del movimiento I)

espress.

ritard.

G. Finzi Concerto Op. 31, 3er Movimiento cc. 252-258

Sección A³

En este tercer y último *ritornello* el tema lo expone el piano (cc. 268-273) en la tonalidad de Do mayor, la tonalidad de inicio (sección A). Aquí el material está abreviado, lo que convierte a éste en el *ritornello* más pequeño de todos. Dos compases de trinos en el clarinete conectan con una coda (cc. 274-281) brillante y fuerte.

La coda se inicia con un pasaje virtuoso de notas rápidas y agudas, mientras el piano acompaña con acordes. Para finalizar se llega a un momento climático donde el clarinete realiza una serie de trinos en el registro agudo seguido de varios grupos de dieciseisavos y después, una escala descendente en el piano concluye la pieza en la tónica Do mayor.

The musical score consists of three systems. The first system shows the clarinet part with trills and a return to 'a tempo', and the piano accompaniment with chords. The second system features a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic, with the piano part playing chords and the clarinet playing sixteenth-note passages. The third system includes 'ff' and 'fff' dynamics, with the piano part playing a descending scale and the clarinet playing trills and sixteenth-note passages.

Desde de mi punto de vista, el concierto de Finzi es una obra que requiere de cierta madurez musical para lograr superar sus dificultades técnicas y, sobre todo, interpretativas para hacer ver las muchas cualidades de la pieza.

Es indispensable tener un buen manejo de la columna de aire para dominar completamente los saltos en los diferentes registros del clarinete sin cortar las frases melódicas, es decir, el aire que se emite para tocar el clarinete debe ser completamente constante en todas las notas. También es importante tener un buen control en las diferentes articulaciones que se utilizan, como acentos, *portatos*, *staccatos*, etc, y poseer claridad en la articulación tanto en los pasajes rápido como lentos, al igual que una homogeneidad sonora en los diferentes registros del clarinete.

En esta obra se encuentran notas de mucha duración, como blancas y redondas, para las que es indispensable usar el cuerpo como caja de resonancia y así hacer vibrar las notas más sordas del clarinete (usando las notas de garganta). Esto, aunado a un buen control en la dinámica nos permitirá generar movimiento y dirección en las notas con presencia.

Una observación particular a esta obra es que este concierto puede llegar a ser tedioso si no se hace uso adecuado de los timbres y colores del clarinete, especialmente en el segundo movimiento donde las frases melódicas son largas. Hay que tener control del sonido del instrumento e imaginación para usar sus muchos colores de la manera más variada.

Como ya mencioné anteriormente, este concierto fue escrito para clarinete y orquesta de cámara; a mi parecer, en cuestiones auditivas, cuando el clarinete está en combinación con las cuerdas es más fácil percibir los cambios de color del clarinete. También es más fácil imitar e igualar las ligaduras y la dinámica de otros instrumentos melódicos, como las cuerdas, y por este motivo es un reto tocar con el piano este concierto, que es particularmente lírico.

TRÍO V PARA PIANO, CLARINETE Y VIOLONCHELO OP. 114

JOHANNES BRAHMS

Johannes Brahms nació en la ciudad de Hamburgo el 7 de mayo de 1833. Fue compositor y pianista, el segundo de tres hijos de Johann Jakob Brahms (1806-1872) y de Hersika Cristina Nissen (1789-1865). Desde pequeño aprendió a tocar varios instrumentos como la flauta, el corno francés, el violín y el contrabajo instruido por su padre; más adelante comenzó a tomar clases de composición, piano y violonchelo con el maestro Eduard Marxsen. Brahms fue considerado el más clásico de los compositores románticos, manteniéndose influenciado por Bach, Mozart, Haydn y, en especial, Beethoven. Brahms falleció el 3 de abril de 1897 por un cáncer de hígado²⁵ (Aryeh Oron, “Johannes Brahms”, *Bach Cantatas Webside, op. cit.*).

Compuso música de varios géneros: para orquesta sinfónica, para coro, para piano, voz y también música de cámara, obras que se convertirían en repertorio básicos de muchos instrumentistas. Brahms es considerado un compositor académico, conservador pero también innovador. Si bien en su primera época predominan los aspectos expresivos del romanticismo, a medida que se acerca a la madurez su música se vuelve más encerrada en un clasicismo. Para él, el desarrollo musical era consecuencia de un trabajo casi matemático de los intervalos. Las principales novedades de Brahms, en lo que se refiere a la armonía, se desarrollan en el interior de su propio lenguaje musical. En el caso del ritmo, son muy características las síncopas, los desplazamientos de acentos y la superposición de ritmos binarios y ternarios, algunas veces como hemiolas. Junto a Anton Bruckner, fue quizás el principal compositor de sinfonías durante la segunda mitad del siglo XIX.

El papel que jugó Brahms en su época fue de suma importancia pues mantuvo la tradición de la música de cámara en momentos donde la atención estaba orientada hacia el drama musical y los poemas sinfónicos (George S. Bozarth and Walter Frisch, “Johannes Brahms”, *Grove Music Online, op. cit.*).

Brahms era un músico virtuoso y perfeccionista que tuvo el privilegio de rodearse de músicos de su nivel, como el violinista Joseph Joachim, el compositor Robert

²⁵ Misma enfermedad de la que murió su padre. Fue enterrado en el Zentralfriedhof de Viena.

Schumann²⁶ y la pianista y compositora Clara Schumann, quienes serían sus amigos de toda la vida.

Brahms revivió la música de cámara después de la muerte de Schumann, reflejando en ella su predilección por innovar dentro de la tradición. En un período de 40 años, desde el trío de piano Op. 8 (1854) hasta las sonatas de clarinete Op. 120 (1894), produjo 24 composiciones.

Los últimos años de la vida de Brahms se vieron marcados por una depresión provocada por la muerte de muchos amigos. Desolado por las pérdidas, debió enfrentar momentos de dolor que lo llevaron a confrontarse con su adultez y en 1890, a los 57 años de edad, Brahms decidió abandonar la composición. Sin embargo, no fue capaz de cumplir con su decisión. En 1891 durante su visita a la corte ducal en Meiningen, conoció al reconocido clarinetista Richard Mühlfeld (1856-1907), clarinetista principal de la orquesta de Meiningen (Heinz Ritter, "Johannes Brahms op. 114", *op. cit.*). El arte de Mühlfeld²⁷ ocasiono en Brahms el deseo de volver a componer, inspirando una serie de obras de cámara para clarinete: el trío de clarinete Op.114 (1891), el quinteto de clarinete Op.115 (1891) y las dos sonatas para clarinete Op. 120 (1894). Sin embargo, la depresión en la que había vivido dejó una huella en la manera de componer de Brahms que marcó la creación de estas obras para clarinete.

El trío Op. 114 es la obra que nos compete aquí. Con un total de cuatro movimientos, fue el primer trabajo en donde Brahms utilizó el clarinete como instrumento solista. Para esta pieza Brahms hizo una concesión con la parte de clarinete al incluir la posibilidad de ser interpretada por la viola o por violín, aunque el carácter indica que fue escrito para un instrumento de viento.

En la biografía que escribió Max Kalbeck²⁸ relata que el 25 de Julio 1891 Brahms le escribió una carta a la esposa del conde Meiningen, la condesa Heldburg, indicando su interés en ir a Meiningen, para reunirse con ella con el propósito de discutir sobre la

²⁶ Schumann era editor de una revista en donde publicó artículos que contribuyeron a que Brahms se convirtiese en un compositor conocido.

²⁷ Otros compositores que escribieron música para Mühlfeld fueron Waldemar von Bausnern, Gustav Jenner, Henri Marteau, Carl Reinecke, la princesa Marie de Sajonia-Meiningen, Stanford y Theodor Verhy (Pamela Weston, "Mühlfeld Richard", *Grove Music Online, op. cit.*).

²⁸ Escritor, crítico y traductor alemán, su principal logro fue la biografía de Brahms en ocho volúmenes.

posibilidad de que el honorable Richard Mühlfeld estrenara en concierto los dos nuevos trabajos de cámara de Brahms (el trío Op. 114 y el quinteto Op. 115). Mühlfeld había tocado el concierto de Weber el invierno anterior en una presentación organizada por el propio Brahms y ahora el compositor quería exhibirlo de una manera más íntima en su música de cámara. Brahms también le sugirió a la condesa que invitara al chelista Robert Hausmann²⁹ de Berlín a completar el trío.

Finalmente se reunieron en Noviembre para el estreno de ambos trabajos; el día 21 se presentó el trío con Mühlfeld, Hausmann y Brahms en el piano, en una fiesta dada por la condesa Heldburg; días después se tocó el quinteto. La primera presentación pública del trío fue el 12 de Diciembre en Berlín en uno de los conciertos del cuarteto de cuerdas de su amigo Joseph Joachim³⁰ con Brahms al piano.

El 10 de agosto Brahms le informó por medio de una carta a su editor Fritz Simrock sobre la existencia de los dos trabajos escritos para clarinete, diciendo: “Pienso que podría ofrecerte dos recientes y buenos trabajos los cuales podrían ser nuevos para el catalogo (Wilhelm Altmann, “Johannes Brahms Op. 114” p. 2). Simrock fue el principal editor de las obras de Brahms, además de un gran amigo. Recibió las partituras de los dos trabajos el 24 de diciembre y al respecto Brahms le decía: “Ahora te envío el trío con sus partes y el quinteto, solo el score. No te preocupes por la publicación del trío, deseo hacer un concierto primero con Joachim en Enero” (Altmann, “Johannes Brahms Op. 114” p. 2). El 23 de Enero Brahms le dio a su editor el título para el trío. Finalmente el 23 de marzo de 1892 fue publicado por primera vez con el nombre de *Trio V für Klavier, Klarinette (oder Viola, oder Violine) und Violoncello*, Op. 114.

El trío de clarinete, por su estructura en cuatro movimientos, está relacionado con la sonata, la forma barroca desarrollada posteriormente por los compositores clásicos. Para el final del siglo XVII, la sonata se había convertido en una pieza por lo general de tres o cuatro movimientos contrastantes, que se oía en espacios diversos. Por un lado estaba la *sonata da chiesa*, que se tocaba en las iglesias, y por otro la *sonata da camera*, exclusiva para conciertos. Estos dos tipos de sonatas eran usualmente para uno o dos solistas con acompañamiento. La diferencia radicaba en que la *sonata da camera* estaba influenciada

²⁹ Músico de procedencia Alemana, versátil, enfocado principalmente a la música de cámara.

³⁰ Joseph Joachim, un profesor húngaro, era director de orquesta, violinista y compositor; era integrante del cuarteto con el que se estrenó el quinteto de Brahms.

por la *suite*, con movimientos de danza escritos en la misma tonalidad; y la *sonata da chiesa* se podría decir que era una pieza para escucharse. El primer movimiento por lo general estaba escrito en forma de fuga y un segundo era un movimiento lento. Para época de Johann Sebastian Bach la *sonata da chiesa* había adquirido mayor permanencia que otros tipos de sonata, quedando establecidos los cuatro movimientos. En la época clásica el término sonata se retomó en la música de cámara, pero ahora se usó para piezas para teclado solo o para teclado acompañado de uno o dos instrumentos melódicos, compitiendo con la música orquestal en su capacidad emocional. Las sonatas acompañadas de mediados del siglo XVIII derivaron en música de cámara para uno o dos solistas y además con una participación protagonista del piano. Como ya mencioné, con Haydn y Mozart se consolidó la forma sonata como un modelo a seguir para los primeros movimientos rápidos de muchas de las formas clásicas como conciertos, sinfonías y música de cámara. Las sonatas para clarinete de Brahms retoman estas características clásicas (Sandra Mangsen, “Sonata” *Grove Music Online, op. cit.*).

El trío Op. 114 en La menor es una obra extensa en cuatro movimientos *Allegro, Adagio, Andantino grazioso* y *Allegro*.

Primer movimiento, *Allegro*

El primer movimiento tiene una extensión de doscientos veintisiete compases en un compás partido de 4/4. Tiene una estructura de forma sonata, con una exposición (A) construida sobre dos temas (a) y (b), un desarrollo (B) y una reexposición (A¹) en donde sólo se presenta el segundo tema (b). El movimiento concluye con una coda.

Parte A, exposición

Tema (a)

El movimiento comienza con la presentación del tema en el violonchelo (cc. 1- 4) que después es retomado por el clarinete (cc. 5-10) pero ahora una quinta justa más arriba³¹, mientras el piano acompaña con acordes. El tema está constituido de una melodía breve con una línea ascendente y luego descendente, que abarca una octava con un fraseo que liga las negras de dos en dos.

³¹ La partitura está escrita para clarinete en La, cuando mencione a este instrumento me voy a referir a la nota escrita y no a la nota real.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 1-10³²

A esta sección le sigue un tema secundario (cc. 13-42), en la tonalidad de Mi mayor, quinto grado del tema. Está diseñado con un motivo rítmico de tresillo de octavo presentado en el piano (cc. 13-17), que será clave para identificar la reexposición más adelante.

³² Ejemplos musicales extraídos de Breitkopf & Härtel (1926-1927). Johannes Brahms. *Trio für Pianoforte, Karinette (oder Bratsche) und Violoncell*. Leipzig.



J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 10-17

Más adelante fragmentos del primer tema, como la negra con punto seguido de un octavo y la ligadura de negras, se utilizan para crear arpeggios. Este motivo sirve para entradas en imitación de los tres instrumentos, primero en el chelo, después en el clarinete y por último en el piano; y también se utiliza como transición hacia el segundo tema.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 22-32

Tema (b)

El segundo tema (b), al igual que el tema (a), aparece por primera vez en el chelo (cc. 43-51), con un contrapunto melódico en el piano; el tema luego lo presenta el clarinete

(cc. 51-60) pero en la octava superior; en la tonalidad de Do mayor, relativo mayor de la tonalidad del tema (a). La melodía está formada por las notas del arpeggio de La, sexto grado de Do mayor. En general se utiliza el registro agudo del chelo mientras que en el clarinete se explota el registro medio.

The image displays a musical score for measures 51 through 60. The score is organized into three systems, each containing two staves. The first system features a violin staff (top) and a cello/bass staff (bottom). The second system features a clarinet staff (top) and a cello/bass staff (bottom). The third system features a violin staff (top) and a cello/bass staff (bottom). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *dolce*. The melodic lines are characterized by arpeggiated patterns, particularly in the upper register of the strings and the middle register of the clarinet.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 42-62

Continúa un cierre de la exposición con motivos o células del primer tema (a), como la figura rítmica de negra con punto seguida de un octavo. La melodía es presentada por el piano y concluida en el clarinete.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 66-82

Parte B, desarrollo

Esta sección, de tan sólo cuarenta y cinco compases, es mucho más breve que la parte A. En el desarrollo de esta sonata sólo se utiliza el tema (a). El tema, ahora en la tonalidad de Mi menor, es mostrado por el chelo (cc. 83-86) en un registro más grave que en la exposición, mientras el clarinete acompaña con el motivo melódico de dos negras ligadas (cc. 86-90), y el piano realiza acordes en contratiempo.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 83-90

Seguido de la aparición del tema (a), se presentan dos motivos melódicos, uno cantable y otro enérgico. En el motivo cantable (cc. 96-104) se retoma la célula del tema (a) de dos negras ligadas, pero ahora por grados conjuntos, en la tonalidad de Do sostenido menor. El motivo enérgico (cc. 105-114) está hecho por escalas ascendentes y descendentes que son presentadas alternadamente por el chelo y el clarinete, mientras el piano toca acordes en tiempo débil. Como es característico del desarrollo, se recurre a las tonalidades más lejanas como Fa sostenido menor, Sol mayor y Mi menor, pero finalmente termina en La menor, la tonalidad de inicio.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 96-104) features a vocal melody in the upper staves and piano accompaniment in the lower staves. The melody consists of eighth notes moving in a stepwise fashion. Dynamics include *p* and *più p*. The second system (measures 105-114) continues the melodic development, with the piano part providing harmonic support through chords. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *sempre pp*. The third system shows further melodic and harmonic progression, with dynamics including *pp sempre*. The score is written in D minor, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 96-113

El cierre y clímax de esta sección la realiza el piano (cc. 123-125) con escalas ascendente y descendentes, mientras el chelo y el clarinete acompañan con un grupo de notas de dos tiempos. Se concluye en La mayor, homónimo de la tonalidad inicial, dando inicio a la reexposición.

Parte A¹, reexposición

En contraste con las característica de la forma sonata clásica en donde aparecen los dos temas de la exposición, en esta reexposición no se presenta el tema (a). El compositor utiliza el motivo secundario de tresillo presentado en el tema (a) para anunciar el principio de la sección. Dicho motivo es presentado de nuevo en el piano (cc. 126-131), en la tonalidad de inicio, La menor.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 125-131

Tema (b)

El tema (b) aparece en el clarinete (cc. 149-157), y, al igual que en la exposición, se usan los mismo recursos de contrapunto cantable en el piano. Este mismo tema es retomado por el chelo (cc. 157-169), mientras el piano acompaña con acordes, acentuando los tiempos débiles de cada compás. Esta sección presenta la parte climática de la reexposición, con el registro más agudo de todo el movimiento del clarinete y del chelo, en la tonalidad de Fa mayor.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 149-168

Al igual que en la parte A en esta sección se presenta una idea secundaria con fragmentos del tema (a), sólo que esta vez la melodía es expuesta primero por el chelo (cc. 173-179), retomada por el clarinete (cc. 179-187), después presentada en el piano (cc. 187-191), y finalmente concluida en el clarinete (cc. 192-196). Tiene un acompañamiento de arpeggios en octavas, en la tonalidad de La mayor.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 174-196

Se finaliza esta sección con una melodía expresiva (cc. 204-214) hecha del motivo del tema (a) de dos negras ligadas. Este motivo secundario es expuesto al mismo tiempo

por el chelo y el clarinete, mientras el piano acompaña con acordes en síncope que desfasan el tiempo fuerte, en la tonalidad de Re mayor.

The image displays a musical score for the first movement of Brahms' Trio V, Op. 114, measures 202-214. The score is written for Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabajo. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the passage with 'espress. f' markings. The second system shows a 'rit.' marking and 'dim.' markings. The third system shows 'rit.' and 'pp' markings.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 202-214

Coda

Se finaliza este movimiento con una coda (cc. 215-227) que lleva la indicación de *poco meno allegro*. Se comienza con un motivo melódico expresivo en el piano, con un grupo de dos negras ligadas, al que responde el chelo y el clarinete. Se concluye con un grupo de escalas enérgicas que comienza en el piano y a las que se incorpora primero el chelo y después el clarinete. Este pasaje está en la tonalidad de La mayor, homónimo de la tonalidad inicial, con el que concluye el movimiento.

Poco meno Allegro

The image displays a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Trio V, Op. 114. The tempo is marked 'Poco meno Allegro'. The score is written for three staves: two for the piano and one for the cello. The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor). The score begins with a piano (*pp*) dynamic. The first system contains the initial melodic lines. The second system features a more active piano part with a *pp sempre* dynamic marking. The third system concludes the excerpt with a double bar line and repeat signs.

J. Brahms Trío V Op. 114, 1er Movimiento cc. 215-227

Segundo movimiento, *Adagio*

El segundo movimiento se desarrolla en cincuenta y cuatro compases y está escrito en un compás de 4/4. Como en el primer movimiento, éste tiene una forma afín a la forma sonata, con una exposición (A) construida con dos temas (a) y (b), un desarrollo (B) donde se utiliza sólo el tema (a), una reexposición (A¹), donde intervienen los dos temas, y una coda.

Parte A, exposición

Tema (a)

El primer tema es presentado por el clarinete (cc. 1-4) en la tonalidad de Re mayor, subdominante del primer movimiento. Dicho tema inicia con una melodía lírica de negra ligada a un grupo de dieciseisavos, que va intercalando con un contrapunto imitativo en el piano, mientras el chelo sólo acompaña con octavos. Para esta melodía el compositor utiliza el registro agudo del clarinete en una dinámica de *piano*. Después de la presentación del tema, éste se transfiere al chelo (cc. 5-8) pero ahora una octava abajo, mientras el clarinete refuerza el acompañamiento de octavos del piano.

The image displays a musical score for the first theme (Tema a) in D major, marked Adagio. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system shows the clarinet (top staff) playing a melodic line with a 'p dolce' dynamic, and the piano (middle and bottom staves) providing accompaniment with octaves. The second system shows the cello (top staff) taking over the melodic line, while the clarinet (middle and bottom staves) reinforces the piano accompaniment. Dynamics include 'dim.' and 'pp'.

J. Brahms Trío V Op. 114, 2o Movimiento cc. 1-8

A esta sección le sigue un puente (cc. 9-14) en la tonalidad de La mayor, para dar inicio al segundo tema.

Tema (b)

El tema (b) inicia en el piano (c. 15) en la tonalidad de La mayor. Esta melodía es un poco más enérgica que la anterior, básicamente elaborada por dieciseisavos que ascienden y descienden por grados conjuntos, en una dinámica de *piano*. El clarinete acompaña con arpeggios de treintaidosavo en el registro grave, y el chelo adorna con notas de la triada. El tema se transfiere al chelo (c. 16), mientras el piano toma el acompañamiento que hacía el clarinete y el chelo. En esta sección se produce un efecto de mayor actividad por los treintaidosavos que se utilizan como acompañamiento.

J. Brahms Trío V Op. 114, 2o Movimiento cc. 14-15

Parte B, desarrollo

En comparación con los desarrollos clásicos, éste es diferente porque es extremadamente corto, con diez compases, y sólo se presenta el primer tema (a).

Tema (a)

El tema aparece en el clarinete (cc. 22-26), en la tonalidad de Re mayor. Como es usual, en la sección del desarrollo se toman partes del tema; en este caso se omite el grupo de dieciseisavos y sólo se presenta una negra con punto seguido de un octavo. El chelo acompaña con arpeggios de tresillos y el piano con acordes en octavos.

J. Brahms Trío V Op. 114, 2o Movimiento cc. 22-26

A este tema le sigue un puente (cc. 26-32) en Sol menor. El piano lleva un constante motivo de acordes de dos notas, mientras en el clarinete y el chelo hay un diálogo en forma de contrapunto imitativo.

J. Brahms Trío V Op. 114, 2o Movimiento cc. 27-31

Parte A¹, reexposición

Tema (a)

La recapitulación del tema (a) ahora se presenta en el chelo (cc. 33-36), en la tonalidad de Sol mayor. Durante la aparición del tema, el clarinete y la mano izquierda del piano presentan un contrapunto imitativo de dieciseisavos, en una dinámica de *piano espressivo*. Al final de esta sección la atmósfera se intensifica en una dinámica de *forte*, con un registro agudo del chelo y el sobreagudo en el clarinete.



J. Brahms Trío V Op. 114, 2o Movimiento cc. 33-36

Tema (b)

El tema (b), de un carácter más enérgico, aparece al mismo tiempo en clarinete y chelo con diferencia de una octava (cc. 37-38). Para esta reiteración del tema, se utiliza el registro grave de ambos instrumentos, lo que produce una atmósfera de misterio.



J. Brahms Trío V Op. 114, 2o Movimiento cc. 37-38

El tema vuelve a aparecer, pero ahora en la mano derecha del piano (c. 41), variada con treintadosavos, mientras la mano izquierda acompaña con dieciseisavos. El clarinete y el chelo adornan el tema con un contrapunto cantable. A esta sección le sigue una parte conclusiva.

Coda

La coda inicia con una melodía lírica marcada *espressiva*, a manera de pregunta y respuesta, en el sentido de que la frase aparece primero en un instrumento y después en otro, comenzando en el clarinete y luego en el chelo (cc. 45-48).

The musical score consists of four staves. The top staff is for Clarinet, the second for Cello, the third for Piano, and the fourth for Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows the melodic exchange between the Clarinet and Cello, with the Piano and Double Bass providing harmonic accompaniment. Dynamics include *p espr.*, *cresc.*, *f*, and *dim.*

J. Brahms Trío V Op. 114, 2o Movimiento cc. 45-48

Finalmente el compositor concluye este movimiento con la aparición del tema (a) de nuevo en el clarinete (cc. 49-50), mientras el chelo acompaña con acordes y el piano adorna con un contrapunto imitativo de dieciseisavos. La melodía baja poco a poco de tesitura hasta terminar en un registro medio, dando la sensación de una atmósfera cálida, en la tonalidad de Re mayor.

J. Brahms Trío V Op. 114, 2o Movimiento cc. 49-54

Tercer movimiento, *Andantino grazioso*

El tercer movimiento tiene una extensión de doscientos seis compases y se desarrolla en un compás de 3/4. Tiene una estructura de forma ternaria ABA¹. La primera parte (A) está conformada de dos temas (a) y (b); la segunda parte (B) tiene un tema (c); y la última parte (A¹) sólo presenta el primer tema (a).

Parte A

Esta primera sección tiene, como el movimiento completo, una forma ternaria, (a) (b) (a¹).

Tema (a)

El tema (a) aparece de manera anacrúsica en el clarinete (cc. 1-24), con una dinámica de *piano*. Es una melodía lírica que básicamente está construida por negras y blancas, en la tonalidad de La mayor. En los últimos compases de la presentación del tema, el chelo y la mano derecha del piano acompañan con un contrapunto melódico (cc. 14-24). El compositor utiliza una tesitura cómoda en el clarinete como es el registro medio y agudo.

Andante grazioso

pizz.

Andante grazioso

p dolce

arco

p

The image shows a page of musical notation for the third movement of Brahms' Trio V, Op. 114. The music is in G major and 3/4 time. It is marked 'Andante grazioso'. The score is written for piano and violin. The piano part begins with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The violin part enters with a 'p dolce' (piano dolce) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'arco' and 'p'. The page number '71' is visible at the bottom right.

J. Brahms Trío V Op. 114, 3er Movimiento cc. 1-24

Después de esta presentación del tema, la melodía es retomada por el piano (cc. 25-47), y, al igual que en la sección anterior, aparece un contrapunto melódico pero ahora en el clarinete y chelo.

Tema (b)

El tema (b) (cc. 47-73) está formado por dos motivos melódicos. El primer motivo está creado por tres negras que se repiten siempre de manera diferente. En la primera aparición se utilizan intervalos de forma ascendente; en la segunda, de forma descendente; y en la última, se mezclan las dos presentaciones anteriores. La melodía tiene una imitación en el chelo, con una dinámica de *piano* en la tonalidad de Fa sostenido menor.

J. Brahms Trío V Op. 114, 3er Movimiento cc. 49-62

El segundo motivo es más enérgico que el anterior, inicia en la tonalidad de Fa sostenido menor y modula a La mayor. Se presenta en el clarinete y en el chelo (cc. 67-68), con una dinámica de *forte*, mientras el piano refuerza la armonía con arpeggios y acordes.

J. Brahms Trío V Op. 114, 3er Movimiento cc. 69-74

Tema (a¹)

Esta reaparición del tema (a) se presenta de manera breve en el piano (cc. 98-112) con una dinámica de *piano* y *dolce*, para dar inicio a la siguiente sección.

Parte B

Tema (c)

Esta sección presenta un nuevo tema, (c), que aparece en el clarinete (cc. 114- 128), en una dinámica de *piano*. La melodía está hecha de figuras rítmicas de octavos, en la tonalidad de Re mayor. El chelo y el piano acompañan con acordes. El tema se expone por segunda vez (cc. 122-128), pero ahora inicia en el piano y concluye en el clarinete.

Musical score for J. Brahms Trio V Op. 114, 3er Movimiento, measures 108-125. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (D major). It features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voices. Dynamics include *pp* and *p*.

J. Brahms Trío V Op. 114, 3er Movimiento cc. 108-125

A esta sección le sigue un puente construido con la misma idea rítmica de octavos que el tema (c), sólo que este tema varía los últimos compases, en donde se agrega una blanca seguida de un octavo (cc. 137-139). La melodía se presenta en el clarinete (cc. 130-139), en Re mayor, la misma tonalidad de la sección anterior. Este puente da inicio de nuevo al tema (c).

Musical score for J. Brahms Trio V Op. 114, 3er Movimiento, measures 133-139. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (D major). It features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voices. Dynamics include *cresc.* and *p*.

J. Brahms Trío V Op. 114, 3er Movimiento cc. 133-139

Tema (c)

En esta sección el tema (c) se expone tres veces. La primera vez inicia en el chelo y termina en el clarinete (cc. 140-147); la segunda comienza en el piano y también concluye en el clarinete (cc. 148-155); la última aparición del tema se muestra en el piano (cc. 158-165). Se concluye esta sección con un contrapunto imitativo entre los instrumentos en un pasaje de arpeggios.



J. Brahms Trío V Op. 114, 3er Movimiento cc. 165-169

Parte A¹

Tema (a¹)

El tema (a¹) (cc. 170-193) se presenta en la tonalidad de La mayor, retornando a la tonalidad de inicio. La melodía se pasa del chelo al clarinete, mientras el piano acompaña con arpeggios y acordes.

Coda

Esta sección conclusiva está marcada *un poco sostenuto*, en una dinámica de *piano*. En esta coda (cc. 193-206) el chelo y el clarinete presentan figuras rítmicas de blancas con punto, mientras el piano nutre la armonía con arpeggios en la tonalidad de La mayor. En contraste con el resto del movimiento, la coda presenta una atmósfera de reposo.

The image shows the first system of a musical score for J. Brahms' Trio V Op. 114, 3er Movimiento. It consists of three systems of music. The first system has two staves (treble and bass clef) with the instruction "Un poco sostenuto" and "pp sempre". The second system also has two staves with the same instruction. The third system has two staves. The music is in G major and 2/4 time, featuring a mix of binary and ternary subdivisions.

J. Brahms Trío V Op. 114, 3er Movimiento cc.193-206

Cuarto movimiento, *Allegro*

Algo característico de este cuarto movimiento es que el compositor yuxtapone la subdivisión binaria con la ternaria. Al inicio se presenta tanto el compás de 2/4 como el de 6/8. El movimiento, en forma sonata, está desarrollado en ciento noventa y tres compases. Tiene una exposición A, elaborada a partir de cuatro temas (a), (b), (c) y (d), un desarrollo B, donde sólo se presenta el primer tema (a), y una reexposición A¹, con tres temas (b) (c) y (d).

Parte A, exposición

Tema (a)

El primer tema (a), con una duración de ocho compases, se presenta de manera anacrúsica con un intervalo de sexta. El tema de carácter enérgico comienza en la tonalidad de La menor. La melodía, tiene la particularidad de iniciar los primeros cuatro compases en una subdivisión ternaria y los últimos cuatro en subdivisión binaria. Dicho tema se expone por primera vez en el chelo (cc. 1- 8), después lo retoma el clarinete (cc. 9-16), mientras el

piano acompaña con un grupo de intervalos que refuerzan la subdivisión presentada en el tema.

The image displays a musical score for the fourth movement of Brahms' Trio V, Op. 114. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each (treble and bass). The tempo is marked 'Allegro' and the key signature is B-flat major. The time signature is 3/4. The score begins with a piano accompaniment featuring a prominent triplet pattern in the bass line. The first system includes dynamic markings 'f' and 'p'. The second system includes a 'p' marking. The third system includes a 'f' marking. The fourth system is a continuation of the previous system.

J. Brahms Trío V Op. 114, 4o Movimiento cc. 1-16

Tema (b)

El tema está construido con un motivo lírico en una dinámica de *piano espressivo*. Se elabora de una figura rítmica de negra seguida de un grupo de cuatro dieciseisavos, presentado en el piano (cc. 17-20) y después en el clarinete (cc. 21-24). Esta melodía se desarrolla en una subdivisión binaria en la tonalidad de Mi menor que después modula a La mayor. Con este tema se podrá identificar la reexposición (A¹) más adelante.

The musical score shows the first system of measures 21-24. The piano part (measures 17-20) is in G minor, 3/4 time. The right hand plays a melodic motif of a quarter note followed by a group of four sixteenth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The clarinet part (measures 21-24) enters in measure 21 with the same melodic motif. The score includes dynamic markings such as 'p dolce' and 'dolce', and a fingering '5' is indicated for the piano part in measure 24.

J. Brahms Trío V Op. 114, 4o Movimiento cc. 21-24

Como puente para el siguiente tema (cc. 25-37), se usa el motivo melódico de la segunda parte del tema (a) conformado por un grupo de dieciseisavo. El carácter es enérgico en una dinámica de *forte*.

The musical score shows the second system of measures 25-37. The piano part (measures 25-37) is in G major, 3/4 time. The right hand plays a melodic motif of a quarter note followed by a group of four sixteenth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The clarinet part (measures 25-37) enters in measure 25 with the same melodic motif. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'f'.

J. Brahms Trío V Op. 114, 4o Movimiento cc. 25-37

Tema (c)

Con el tema (c) se presentan constantes cambios de compás. El primer cambio es a 6/8, con una subdivisión ternaria. El chelo inicia con el tema (cc. 38-45) en una dinámica de *piano espressivo*. La melodía, ahora en la tonalidad de Mi menor, se vuelve de carácter lírico en contraste con el puente. Durante la exposición del tema (c) el piano acompaña con acordes, enfatizando el segundo tiempo de cada compás. La melodía se vuelve a presentar pero ahora en el clarinete (cc. 46-53), mientras el chelo acompaña con un contrapunto imitativo y el piano sustenta la armonía con acordes.

J. Brahms Trío V Op. 114, 4o Movimiento cc. 34-50

Después del tema (c) se presenta un puente (cc. 54-57) ahora con una subdivisión binaria, en un compás de 2/4. La melodía aparece en el clarinete y el chelo para dar inicio al siguiente tema.

Tema (d)

El tema inicia en el piano (cc. 58-61) y después se presenta en el chelo y el clarinete (cc. 62-65), en una dinámica de *forte*. La melodía tiene un carácter enérgico con una subdivisión binaria.

J. Brahms Trío V Op. 114, 4o Movimiento cc. 57-67

Después del tema anterior se presenta un puente (cc. 70-73) elaborado con el material del puente anterior y nos conecta con la siguiente sección.

Parte B, desarrollo

Tema (a)

En esta sección se explota de nuevo el tema (a), pero ahora en un compás a 6/8. La melodía se presenta en el chelo (cc. 74-76). A esta aparición del tema le sigue una idea secundaria, construida de dos octavos seguidos de un silencio de octavo, que termina con una complementación de tres octavos. Aunque inicia en La menor, esta sección pasa por muchas regiones tonales: se modula a Fa mayor, Re bemol mayor y finalmente termina en La mayor.

J. Brahms Trío V Op. 114, 4o Movimiento cc. 74-95

Parte A¹, reexposición

Esta sección se inicia con el tema (b); la melodía está construida por una negra seguida de un grupo de cuatro dieciseisavos que aparece por primera vez en piano (cc. 105-123), pero que también se expone en el clarinete (cc. 120-123). Inicia en la tonalidad de Re mayor y modula a La mayor.

J. Brahms Trío V Op. 114, 4o Movimiento cc. 116-120

Se continúa con un puente para dar inicio al tema (c). La melodía se construye con el motivo melódico de la última frase del tema (a), en una subdivisión binaria. Se presenta en el chelo (cc. 124-127) con un acompañamiento de arpeggios en el piano. La frase es retomada en el piano (cc. 128-131) pero ahora en la tonalidad de Mi mayor.

J. Brahms Trío V Op. 114, 4o Movimiento cc. 121-131

Tema (c)

Este material, de carácter lírico, se presenta primero en el chelo (cc. 136-143), con un acompañamiento melódico en el piano, en La menor, la tonalidad de inicio. El tema vuelve a aparecer pero ahora en el clarinete (cc. 146-151), con un contrapunto en el piano. A esta sección le sigue un puente (cc. 152-155), formado por la idea melódica del puente del tema (b) de la primera parte (A).

Tema (d)

En este tema predomina la subdivisión binaria y se presenta en una dinámica de *forte*. La melodía aparece al mismo tiempo en el chelo y en el clarinete (cc. 156-159) con una distancia interválica de tercera.



J. Brahms Trío V Op. 114, 4o Movimiento cc. 155-160

Coda

En esta última sección, el compositor busca unificar la subdivisión binaria con la ternaria, incorporándolas al mismo tiempo o de manera consecutiva, es decir, una seguida de la otra. En general, en esta coda se impone la segunda parte del tema (a). La melodía tiene un carácter enérgico y brillante. La frase comienza en el chelo y el clarinete juntos, y termina en un unísono de los dos, mientras el piano retoma la melodía de forma imitativa. En esta última sección se presenta un clímax que explota el registro más agudo y donde hay un incremento en la cantidad de notas. Se concluye el movimiento en la tonalidad de La menor.



The image displays a musical score for the fourth movement of Johannes Brahms' Trio V, Op. 114. The score is arranged in two systems, each with four staves. The top two staves of each system are for the Violin and Violoncello, and the bottom two are for the Piano. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

J. Brahms Trío V Op. 114, 4o Movimiento cc. 173-193

Después de haber preparado esta obra encuentro que, en primer lugar, por su extensión, se exige mucha concentración de parte de los intérpretes, no sólo por los requerimientos técnicos sino sobre todo en el aspecto expresivo. En la música de cámara es siempre necesario saber qué función tiene el material de cada quien, es decir, si se trata del tema o de un acompañamiento, lo que exige mucha atención. También, por la dinámica particular de la música de cámara, es indispensable la completa unificación de las ideas con los otros músicos, sobre todo en la manera de interpretar los temas, ya que la mayoría de las melodías se presentan en todos los instrumentos. Requiere de una buena comunicación entre los ejecutantes debido a la flexibilidad de la música de Brahms. Con frecuencia alarga frases o cambia de lugar los tiempos fuertes, colocando acentos en los tiempos débiles.

En cuanto al clarinete, para esta obra se requiere de un instrumento en La que, a diferencia del clarinete en Si bemol, es un poco más grande. La diferencia de tamaño implica que el clarinetista requiere de mayor velocidad de aire para producir el sonido correcto; cuando la velocidad de aire no se mantiene, es usual que en vez de una nota aguda se escuche el armónico grave equivalente. Además, para esta obra se requiere de tocar frases muy largas, sobre todo en el segundo movimiento, lo que implica una mayor capacidad y administración del aire.

En la música de la época de Brahms es usual el *vibrato* para enfatizar la expresividad en algunas notas importantes; sin embargo, el clarinete es un instrumento que por tradición no utiliza el *vibrato*, por lo que es necesario sustituir con un timbre atractivo lleno de armónicos. Otro recurso que suple el *vibrato* es realizar cambios de color en algunas notas para intensificar la expresividad.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Bozarth, George S. and Frisch Walter. (2001) "Brahms Johannes." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (180-201) London. Macmillan.

Lauri-Volpi, Giacomo. (1964) "Miklós Rózsa". *Enciclopedia de música*. (71) Ricord.

McVeagh, Diana. (2001) "Finzi, Gerald." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (876-878) London. Macmillan.

Wescott, Steven D. (2001) "Rózsa, Miklós." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (828-829) London. Macmillan.

Publicaciones en líneas

Bellingham, Jane. "Sonatina". *El compañero de Oxford a la Música. Oxford Music Online*. Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opt/t114/e6320>
(consultado Marzo 27, 2015).

Fernández, Francisco. "Finzi". La biblioteca de Alejandría.
<http://fcofdez.wordpress.com/2012/05/24/finzi/> (consultado Enero 26, 2015).

Mangsen, Sandra, et al. "Sonata". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191>
(consultado Marzo 27, 2015).

Oron, Aryeh. "Johannes Brahms". *Bach Cantatas Webside*.
<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Brahms-Johannes.htm>
(consultado Enero 15, 2015).

Padmore, Marcos. "Gerald Finzi: el hombre más tranquilo de la música clásica británica". *The guardian*. <http://www.theguardian.com/music/2011/jan/27/gerald-finzi-mark-padmore> (consultado Enero 14, 2015).

Palmer, Christopher. "Miklós Rózsa". *The Miklós Rózsa Society*.
<http://www.miklosroza.org/>
(consultado Noviembre 15, 2014).

Palmer, Christopher y Larson Randall D. "Kaper Bronislaw". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14687>
(consultado Febrero 15, 2015).

Robert, Philip and Weston Pamela. "Thurston Frederick." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27920>
(consultado Febrero 10, 2015).

Tucker, G. M. "Sonata rondo form". *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6319>
(consultado Marzo 29, 2015).

Weston, Pamela. "Mühlfeld, Richard." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19300>
(consultado Marzo 18, 2015).

Xalabarder, Conrado. "Miklós Rózsa". Mundo BSO.
<http://www.mundobso.com/foro/viewtopic.php?f=10&t=1376&p=15760>
(consultado Febrero 25, 2015).

Zueras, Joaquim. “La música instrumental de Gerald Finzi”. Sinfonía Virtual.
http://www.sinfoniavirtual.com/discos/050_finzi.php
(consultado Diciembre 10, 2014).

Partitura

Altmann, Wilhelm. “Johannes Brahms Trío Op. 114”, Londres, Ernst Eulenburg Ltd. (1-3).

Perry, Harold. “Gerald Finzi Clarinet Concerto, Op. 31”, Londres, Boosey & Hawkes.

Discografía

Ritter, Heinz. “Johannes Brahms Op. 114”, Berlin, Deutsche Grammophon.