



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA  
OBRAS DE: JOHANNES BRAHMS, MARIO  
LAVISTA Y W. AMADEUS MOZART

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN MÚSICA  
INSTRUMENTISTA-CLARINETE

P R E S E N T A  
Jazmín Torres Serna

ASESORES:

Prof. Luis Humberto Ramos

Profa. Esther Escobar Blanco



Ciudad de México, 2017.



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.

## Agradecimientos

Agradezco la existencia de la vida y el amor... al amor entre mis padres que les permitió darme vida. Agradezco la existencia de diferentes dimensiones en las cuales cada uno me cuida y guía.

A MI PADRE por la fortuna de coincidir bajo un mismo cielo. A él por querernos tanto, que hasta ha decidido adelantarse para mostrarnos que nos podemos extender hasta el universo y aún así entirnos juntos.

A MI MADRE que con su gallardía me ha impulsado a continuar en el camino de la vida. A sus ganas de seguir aprendiendo nuevas cosas, que es orgullo y ejemplo para mí, siempre invitandome a nunca desistir. A mi madre por cuidarme, preocuparse y alentarme.

Agradezco a mis hermanos y a nuestra genética. A su locura individual que aunado al número de años experimentales que me llevan por delante, han fomentando mi creatividad para cometer mis propios errores.

A MI HERMANA CARMEN por acercarme e impulsarme hacia la música, el cual ha sido el viaje más increíble de mi vida. Por ser esa segunda madre, amiga y confidente incondicional. Gracias por ser esa luz que siempre resguarda mi camino.

Agradezco la ventura de coincidir con tantos grandes maestros que me han enseñado a valorar todo el amor que le tengo a mi profesión. En especial a la maestra Eleanor Weingartner por guiarme y enseñarme a creer en mí. Al maestro Luis Humberto Ramos por alentarme a salir de mi zona de confort. Al maestro Luis Mora por ser un amigo que ha estado conmigo desde los momentos más difíciles.

Agradezco a la UNAM por mostrarme una ventana del conocimiento y convertirme en una de sus egresadas afortunadas de vivir la mágica experiencia de vivir una movilidad estudiantil internacional. Gracias por llenar mi mente y corazón.

Agradezco a mis amigos por compartirme sus historias de vida. Por ser tan particulares uno del otro y así mostrarme tantas perspectivas de la vida.

Dentro la teoría de causa y efecto de mi vida, sólo puedo finalizar con la siguiente frase de Bernardo de Chartres:

“Si he logrado ver más lejos, ha sido porque he subido a hombros de gigantes”.

A mi

familia

# Índice

<b>Introducción</b> .....	i
<b>Trío para clarinete, chelo y piano Op.114</b>	
1.1. Johannes Brahms y el Trío Op. 114.....	1
1.2 Análisis.....	9
<b>Madrigal para clarinete en Bb</b>	
2.1 Mario Lavista y el Madrigal para clarinete sólo .....	14
2.2 Análisis.....	22
<b>Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas K.581</b>	
3.1 Mozart y el Quinteto K. 581 .....	24
3.2 Análisis.....	37
<b>Conclusión</b> .....	42
<b>Bibliografía</b> .....	43
<b>Anexo A.</b>	
<b>Síntesis para el programa de mano</b> .....	48

## Introducción

El objetivo del presente trabajo es redescubrir desde una perspectiva diferente tres obras de gran importancia dentro de la literatura del clarinete: *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas K.581* de W. A. Mozart, *Trío para clarinete, chelo y piano Op.114* de Johannes Brahms y *Madrigal* de Mario Lavista.

¿Qué aspectos están involucrados en estas obras para resurgir sentimientos cada vez que son escuchadas?, ¿Qué llevó a estos compositores a elegir al clarinete como medio propagador de sus ideas?, ¿De dónde surgió su inspiración?, son algunas de las preguntas que giran en torno al texto.

La música se ve nutrida y modificada por todo y en todo momento, pero siempre se obtendrán diferentes resultados por la manera en que el compositor perciba y asimile su espacio. Es cierto que el contexto histórico social delimita ideas, conceptos, estilos, visiones, problemas y que todo va a influir en la manera en que un artista, un ser sumamente sensible a su entorno, exprese su arte. Así que en el presente trabajo hago un viaje por la historia personal de cada compositor, entretrejiendo aspectos de su vida con cualidades de cada una de las obras que conforman mi programa.

Por medio de una búsqueda en lo profundo de su música y anotando los síntomas externos del carácter de cada compositor conoceremos lo más significativos episodios de su vida.

## ***Trío para clarinete, chelo y piano Op.114***

**Johannes Brahms**

Para poder hablar sobre el *Trío Op. 114* es indispensable transitar sobre casi toda la vida de Brahms, ya que esta pieza fue el inicio de la *coda* de su producción musical que más adelante explicaré.

Entender la ardua tarea que los compositores del siglo XIX enfrentaban para poder posicionar su música entre el gusto del público ante el recién surgimiento de la *etnomusicología* y las “nuevas” obras -compuestas hace muchos años atrás- nos conduce hacia un punto importante sobre el cual gira la genialidad de Brahms.

Esta obra está considerada como una de las más grandes obras del compositor dentro de la clasificación de la *música de cámara*; género del cual aportó un vasto número de obras y fue su refugio ante la negación de realizar obras orquestales.

Brahms ante la magnificencia de las obras compuestas por Beethoven exclamó en 1870: “Nunca escribiré una sinfonía. No tenéis idea de cómo se siente alguien como yo cuando escucha a un gigante de tal calibre caminando tras de ti todo el tiempo”<sup>1</sup>

La cita anterior nos deja una gran justificación de la relevancia de la música de cámara en la vida de Brahms, lo cual, en diversas biografías es referido como un vínculo directo con su personalidad retraída.

Lo anterior no quiere decir que Brahms sólo logró conquistar el campo de la música de cámara sino más bien que con mucha autocrítica y esfuerzo logró posicionarse como el compositor de música absoluta<sup>2</sup> más destacado de su época en todos los campos, con excepción de la ópera. <sup>3</sup>

1. Burkholder, Peter, Grout, Donald y Palisca, Claude (2008) *Historia de la música occidental*, 7a edición, Madrid, Ed. Alianza Música, p.805.

2. En aquella época surgieron nuevas corrientes de pensamiento musical entre las cuales sobresalía el ideal de que la música podía vincularse a las otras artes, postura de Wagner y sus seguidores. Y por otro lado estaban los abogados de la música absoluta, como Brahms y el crítico musical Eduard Hanslick quién en su texto *Sobre lo bello musical* menciona que: *la belleza de una composición musical es una belleza auto contenida, sin necesidad de un contenido aportado desde el exterior, una música que consiste simple y únicamente en tonos y en su combinación artística...La champaña musical, no obstante, tienen la peculiaridad de crecer junto con la botella.* *Ibíd.* p.813-814.

3. *Ibíd.*, p.806.

Brahms nació el 7 de mayo de 1833 en Hamburgo y aunque alcanzó la madurez como compositor justo en el momento en que el repertorio clásico empezaba a dominar la vida concertística, comprendió a la perfección lo que significaba componer para un público cuyo gusto se había formado con las obras maestras clásicas de los dos últimos siglos sin olvidar ofrecer algo nuevo y atractivo.<sup>4</sup>

Su erudición se combinó con una sensibilidad profundamente romántica, de manera que su música atrajo inmediatamente a oyentes que apreciaron su belleza lírica y su expresividad sincera y a entendidos que admiraron su integridad y elegante factura.<sup>5</sup>

Fue un compositor tan querido y líder antagónico de los *wagnerianos* que llegó a tal grado de ser considerado como parte de “*las tres B*” de la música, las cuales hacen alusión a Bach, Beethoven, Brahms, ideal propagado por el pianista y director de orquesta Hans von Büllow.

La grandeza del compositor se vislumbró desde temprana edad, ya que Eduard Marxsen<sup>6</sup> descubrió que Johannes poseía una “mente penetrante y profundamente reflexiva”<sup>7</sup> a la corta edad de diez años.

Brahms sin esperarlo obtendría la atención musical de la época gracias a Joseph Joachim<sup>8</sup> con quién viajó hasta Dusseldorf para realizar la visita que marcaría el acontecimiento externo más decisivo en su vida.

Robert Schumann y su esposa Clara, una de las pianistas más prominentes de su época, quedaron inmensamente impresionados con las composiciones que les presentó el joven visitante, las cuales aún no estaban publicadas y esa noche fueron interpretadas por Brahms al piano.

4. *Ibíd*, p.805.

5. *Ibíd*, p.805.

6. Quién fue el segundo maestro de piano de Brahms y quién fomentó la pasión de Brahms por la composición.

7. Geiringer, Karl (octubre 1984) *Brahms Su vida y obra*, Madrid, Ed. Altalena Editores SA, p 27-29.

8. Joseph Joachim fue un violinista importante y uno de los más grandes amigos de Brahms, quienes se conocieron en 1853 durante una de las giras que Brahms realizó con el violinista Ede Reményi. Joachim al ser un fiel discípulo de Robert y Clara Schumann se convirtió en el puente conector entre estos personajes.



Schumann vio una especie de mesías musical en Brahms y en un artículo titulado *Neue Bahnen* (Nuevos caminos) para el prestigioso periódico *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig elogió a Brahms en un lenguaje extravagante, proclamando la llegada de un joven músico "llamado a dar expresión a su época de manera ideal: un músico que revelaría su maestría no en etapas graduales, pero como Minerva brotaría armado de la cabeza de Kronos. Y él ha venido; Un joven sobre cuya cuna las Gracias y los Héroes han estado vigilando. Su nombre es Johannes Brahms..."<sup>9</sup>

Es muy probable que después de hacer circular tan increíble descripción del joven compositor, de tan sólo veinte años de edad, sintiera una gran responsabilidad a cuestas. Robert Schumann guió al joven músico sobre algunas decisiones a tomar y entre el intercambio de ideas y apoyo se creó una atmósfera de aprecio que creció día a día fomentado por el aliento que recibía por parte de los Schumann. La estrecha colaboración entre ambos se vería afectada pocos meses después, puesto que en febrero de 1854, Robert Schumann se arrojó al Rin y, aunque fue salvado, se encontraba en tal estado de ruina mental que fue necesario internarlo en un manicomio de Endenich, Bonn, un lugar que Schumann ya no pudo abandonar hasta su muerte, en julio de 1856.

Este suceso fue un episodio de duro impacto emocional para Brahms y a pesar de haber entablado una estrecha relación con Clara Schumann y pese a la controversia sobre si tuvo o no una relación amorosa, ambos decidieron seguir realizando sus actividades profesionales; Clara a sus giras de concierto y Johannes a componer; permaneció en Hamburgo ante la esperanza de pronto ocupar el puesto vacante de director de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo, cosa que nunca llegó.

A finales de 1850 Brahms escribió pocas piezas. La mayor parte de sus esfuerzos se dedicaron a la redacción de su primera obra orquestal, el *Concierto para piano y orquesta N° 1 Op.15*, estrenado el 22 de enero de 1859 en Leipzig.

Desafortunadamente esta obra sufrió un rotundo fracaso y la prensa puso en duda su capacidad.

9. -Yale University Library, Irving S. Gilmore Music Library: Schumann, Robert (1853) "Robert Schumann Neue Bahnen *Neue Zeitschrift für Musik* Vol. 39, no. 18" en *Yale University Library, Irving S. Gilmore Music Library* en [https://www.library.yale.edu/musiclib/exhibits/schumann/neue\\_zeitschrift.html](https://www.library.yale.edu/musiclib/exhibits/schumann/neue_zeitschrift.html) [consultado el 14 de noviembre de 2016].

En una carta a Joachim escrita después del penoso suceso, Brahms expresó su firme determinación de esforzarse más, y así lo hizo. Compuso e interpretó mucho. Clara Schumann y Joachim lo apoyaron en gran medida mediante el uso de su condición de actores principales para defender sus obras, tanto en Alemania como en el exterior. Estos esfuerzos dieron sus frutos y la prensa siguió de nuevo a Brahms.<sup>10</sup>

A partir de ahora y para siempre Brahms se caracterizará de ser un crítico severo ante su propia obra y pedirá evaluaciones previas al estreno de sus obras orquestales a sus dos consejeros y amigos; Joseph Joachim y Clara Schumann.

Su primera sinfonía aunque hay bocetos datados de 1862, su estreno será hasta el 4 de noviembre de 1876, prueba de la autocrítica y compromiso que sentía a cuestas al tener de precedente las nueve sinfonías de Beethoven.

Como podemos observar Brahms inició su actividad como compositor con obras de cámara y puede afirmarse que la terminó con el mismo género de obras.

En efecto, las composiciones de cámara acompañan toda su actividad creadora y a menudo incluyen los momentos más excelsos de la misma.<sup>11</sup>

Brahms se caracteriza por ser un gran estudioso de los *compositores clásicos* y lo podemos escuchar en la cronología de sus piezas como fue que llegó a su maduración musical y sello personal.

Dentro de su creación juvenil aún presentaba un estilo clasicista, es decir más comprometido y, en cierto modo, más ligado a su profunda cultura musical, posteriormente en sus obras hace uso de una construcción de un tejido extremadamente denso dónde parece revelar más bien la investigación que la inspiración. Posterior a estas etapas llega a sus obras maestras y es ahí dónde surge el *Trío para clarinete, chelo y piano Op. 114*, y otras tres obras más dedicadas al clarinete.<sup>12</sup>

10. Music Academy Online Advisors: Gibala-Maharidge, Muriel (2007) "Johannes Brahms (1833-97)" en *Music Academy Online Advisors*.  
<http://www.musicacademyonline.com/composer/biographies.php?bid=26> [consultado el 25 de Agosto de 2016].

11. Otero, Maricarmen; Roser, Berdagué; Ferrer, Carmel; García-Pérez, Jesús (1988) *Maestros de la música. Brahms*, Barcelona, Ed. Planeta-De Agostini, S.A., p.353.

12. *Ibíd*, p.353.

Brahms después de 1875 dividió su tiempo entre los compromisos de conciertos y componiendo, los tres primeros meses del año los solía gastar en giras de conciertos, y se dedicó a la composición en los veranos. Para componer, Brahms generalmente dejaba Viena, lugar en el cual radicaba desde 1862, y se dirigía a las montañas a las orillas de lagos rodeándose de la belleza natural.

En estos veranos dedicados a la composición es exactamente cuándo Brahms en su residencia en Bad Ischl, Austria, el cual era su lugar preferido<sup>13</sup>, compone el *Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 114*.

La importancia de este trío radica en el impulso creador que resurgió e incitó a Brahms a volver a componer después de haber decidido que ya no compondría más y esperaría la muerte lejos de las hojas pautadas, es con esta obra con la que da inicio a lo que yo nombro la *coda* de su producción musical.

Su impulso creador fue estimulado en gran medida por Richard Mühlfeld, clarinetista solista principal de la Orquesta de Meiningen, revelado por una carta que Brahms envió el 17 de marzo de 1891 a Clara Schumann: “[...] habrías escuchado por estos días el hermosísimo Concierto en fa menor para clarinete (de Weber)- no es posible tocar el clarinete de una manera más hermosa que como lo hace el señor Mühlfeld aquí-.”<sup>14</sup> Brahms escuchó algo especial en la interpretación de Mühlfeld, muy probablemente diferenciada en gran parte por el tipo de clarinete con el que tocaba, el cual estaba diseñado con el sistema Baermann<sup>15</sup> con cuerpo de madera de boj, -nombre científico *Buxus sempervirens*, originario de Francia y Turquía- el cual otorgaba al escucha una calidez especial a diferencia de los clarinetes anteriormente empleados, ya que éste cuenta con una afinación y uniformidad de la escala muy cerca de los estándares modernos.

13. Otero, Maricarmen; Roser, Berdagué; Ferrer, Carmel; García-Pérez, Jesús (1988) *Maestros de la música. Brahms*, Barcelona, Ed. Planeta-De Agostini, S.A., p.364.

14. Gál, Hans. (2010) *Cartas 1853-1897, Johannes Brahms*. Barcelona, Ed. Nortesur musikeon S.L.U., p.228.

15. Carl Baermann desarrolló en colaboración con Georg Ottensteiner el sistema Baermann, patentado en 1860. Fue el clarinete dominante en el mundo de la música alemana en la segunda mitad del siglo XIX y es el antepasado directo de los instrumentos utilizados en Alemania y Austria en la actualidad. Stephen Fox clarinets, tienda online. Fox, Stephen. "Mühlfeld's Clarinet" en *Stephen Fox clarinets, articles and research projects* en [http://www.sfoxclarinets.com/basycl\\_art.htm](http://www.sfoxclarinets.com/basycl_art.htm) [consultado en abril de 2017].

Colin Lawson en su libro *The Early Clarinet: A Practical Guide*,<sup>16</sup> afirma que: " el efecto total es completamente hermoso y su tono es cálido, solamente lo que uno esperaría descubrir en la fuente de la inspiración de Brahms".

En lo que concierne a la forma de tocar de Mühlfeld hay algunas pruebas que Mühlfeld (quien comenzó la vida como un violinista) empleó un vibrato fuerte y que sobre el clarinete esto era insólito. Brahms llamó a Mühlfeld el ruiseñor de la orquesta, mientras Liszt comparó su forma de tocar con la sensación de cortar un melocotón maduro. Clara Schumann describió su forma de tocar como inmediatamente delicado, caliente y natural, al mismo tiempo la exposición, la técnica más perfecta y el mando del instrumento. Hay pruebas considerables que el tono de Mühlfeld y la entrega estaba diferenciada notablemente de la tradición británica.<sup>17</sup>

El talento de Mühlfeld incorporado al sistema de clarinetes tan popular del siglo XIX y el impulso creador originado en Brahms dieron como resultado cuatro grandes obras de gran envergadura para el repertorio clarinetístico : el *Trío en la menor para piano, clarinete y violonchelo Op. 114*, el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en si menor Op. 115*, la *Sonata N° 1 en fa menor Op. 120* y la *Sonata N° 2 en mi bemol mayor Op. 120*.

Ivor Keys en su libro *Brahms Música de Cámara*,<sup>18</sup> comenta que estas cuatro obras tienen en común la dulce tristeza que el clarinete, entre todos los instrumentos, evoca con mayor intensidad y que, debido al uso que le dio Brahms, se tiñe para siempre de nostalgia otoñal. En las obras mismas, la característica principal es la tensión que genera Brahms con su dominio de la construcción con economía de motivos –una tensión unida a la concisión que predomina en sus últimas dos obras, las *Cuatro canciones serias* y los *Once preludios corales* para órgano.

16. Lawson, Colin. (2000) *The Early Clarinet: A Practical Guide*, Inglaterra, Ed., Cambridge University Press, p. 94.

17. *Ibíd.*

18. Keys, Ivor (2004) *Brahms Música de Cámara*. España, Ed. Idea Books, S. A., p. 65.

El *Trío para clarinete, chelo y piano Op. 114* de Brahms tuvo su primera interpretación al público el 12 de diciembre de 1891 por Richard Mühlfeld y Brahms, juntos con el violonchelista del *Cuarteto Joachim*, Robert Hausmann.

El perfeccionismo tan característico de Brahms y la insatisfacción en todas sus obras, que deja entrever en sus cartas, no dejó de ser la excepción en el estreno de su trío, ya que debido a la denigración de su propia obra inmediatamente después de su estreno, declaró que el trío era “la gemela de una majadería aún mayor” (*Quinteto Op. 115*)<sup>19</sup>, aunque esto no concuerde con la respuesta del público berlinés el día de la premier y tras un ensayo general ya triunfal realizado dos días antes.

El *Trío para clarinete, chelo y piano Op. 114*, es de gran importancia y punto clave para la creación de las otras tres obras restantes inspiradas en el clarinete y toque de Mühlfeld, ya que al final de su vida, desconsolado, pesimista y en espera de la muerte, debido a la pérdida regular de sus seres queridos, decide dejar de componer en el año de 1890, publicando que su *Quinteto de cuerda N° 2 en sol mayor Op.111* sería su última obra. Sin embargo no será hasta pocos años antes de su muerte cuando deje de escribir.

La importancia del cruce de caminos que llevaría a Brahms a escuchar a Mühlfeld es un aspecto de la vida que la música y los clarinetistas agradecemos, puesto que sin ello muy probablemente no existirían estas obras con los más luminosos tratamientos del clarinete. Brahms en una entrevista que le dio al crítico Arthur M. Bell a fines del otoño de 1896, habló sobre sus procesos intelectuales, psíquicos y espirituales al momento de componer, con la condición de que sus palabras no fuesen reproducidas sino transcurridos cincuenta años después de su muerte y afirmó que al igual que Beethoven “sus ideas le venían de Dios...Es el Espíritu que ilumina el poder de mi alma...¡Desde luego! Cuando compongo siento que me apropio del mismo espíritu al que Jesús se refirió tantas veces.”<sup>20</sup>

19. Espacio web de música de cámara: Tranchefort, François-René (1995) “Guía de la música de cámara, Johannes Brahms (1833-1897)”, Madrid, ed. Alianza Diccionarios, en [http://audiocamara.musicadecamara.com.es/brahms\\_114\\_c.htm](http://audiocamara.musicadecamara.com.es/brahms_114_c.htm) [consultado el 17 de noviembre de 2016].

20. Blog, Melomanía y otros estados sensoriales (2013) “Falla, Ricardo Conversando con Brahms. A propósito de los 180 años de su nacimiento” en *Blog Melomanía y otros estados sensoriales* <http://serialismo.blogspot.com/2013/08/conversando-con-brahms-proposito-de-los.html#ixzz4QLHc0zo0> [consultado el 18 de noviembre de 2016].

Con estas reveladoras declaraciones puedo decir que, aunque hablar de espiritualidad es hablar de situaciones casi improbables, Brahms como artista creador con su música nos deja un gran vínculo con su introspectiva, sus necesidades y el resultado de una comunicación con energías más allá de ésta dimensión, para Brahms llamado Dios. A Brahms no le importó retomar la composición después de haber anunciado que ya no lo haría más y escribir su *Trío Op. 114*, a Brahms no le importó hacer un lado un deseo inicial de esperar la muerte lejos de hojas pautadas, Brahms siempre encontró que, a la hora de componer, una afirmación es mucho más efectiva que una mera solicitud de inspiración. Por lo que concluyó con el siguiente poema pronunciado por Joseph Joachim plasmado en los documentos de la misma entrevista realizada a Brahms, dónde para mí no es más que una pequeña gran síntesis de lo que Brahms fue en vida:

“La afirmación del Yo”:

Todo lo necesario está cerca de ti. Dios es la provisión total. Confía, ten fe, luego escucha. Atrévete a afirmar el Yo.

El poder está dentro de ti y a tu alrededor, Sostén tu mirada en la luz. Nada puede derrotar A aquel que ha afirmado el Yo.<sup>21</sup>

21. *Ibíd.*

## Análisis

La manera de componer de Brahms, a lo largo de la historia, ha sido vista de diversos y contrastantes puntos de vista.

Wilhelm Furtwängler en 1934 publicó un ensayo titulado "*Brahms y la crisis de nuestro tiempo*" en el cual mencionaba que [...] *a pesar de ser un "músico contemporáneo" que hablaba el lenguaje de su tiempo, se desprendía cada vez más de su presente inmediato. [...] Brahms es el primer gran músico, en cuyo caso el sentido histórico y el sentido como personalidad artística ya no coinciden: que así fue, no fue su culpa, sino más bien la de su época.*<sup>1</sup>

Brahms regularmente en sus obras mantuvo una postura apegada a las formas musicales preconcebidas pero el grado de necesidad interior, la humanidad, el poder expresivo es la medida del significado de su obra de arte.

Walter Frisch menciona que el estado de ánimo de Brahms es muy diferente en sus últimas obras de cámara al anterior (1890-1891) y que a pesar de que el timbre del clarinete imparte una calidad reflexiva, no hay nada retrospectivo sobre las técnicas de composición empleadas. En las obras para clarinete: *op. 114*, *op. 115* y *op. 120*, hay una fluidez estructural evidente en los primeros movimientos, donde los límites convencionales de la forma sonata se difuminan.<sup>2</sup>

En los procesos temáticos de sus obras, Brahms empleó irregularidades métricas como un sello que lo caracteriza y en *Trío op. 114*, no podía estar ausente.

Peter Smith menciona que no importa si las obras de Brahms son analizadas desde el punto de vista de las disonancias métricas, hemiolas, niveles hipermétricos de organización rítmica, métrica componente de *Knüpftechnik*<sup>3</sup>, desarrollo de la variación o

1. The Davidsbündler: "Furtwängler, Wilhelm (1934), Brahms and the crisis of our time", (permiso de traducción 1986) en *The Davidsbündler* <http://davidsbuendler.freehostia.com/furt.htm> [consultado en febrero de 2017].

2. *Grove Music Online. Oxford Music Online* "Bozarth, George S y Frisch, Walter. Brahms, Johannes", en *Grove Music Online. Oxford Music Online* <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51879pg8> [consultado en febrero de 2017].

3. *Knüpftechnik* describe un evento musical en el que el comienzo de una nueva frase o sección formal toma como idea inicial la conclusión de la precedente inmediata. The University of North Carolina Greensboro. NC DOCKS "Knüpftechnik: coding narrative in the music of Brahms and the experimental fiction of Robbe-Grillet",

cualquier otro recurso empleado por Brahms, ya que su exploración demostrará, indudablemente, una verdad perdurable: que, a más de cien años después de su muerte, Brahms sigue siendo un compositor que desafía y fascina<sup>4</sup>.

### **Primer movimiento. *Allegro***

El gran logro de Brahms, en opinión de Schönberg, consistió en concebir la forma como una unidad orgánica y no como una sucesión de secciones cada una de las cuales caracterizada por una función específica. Para ello, el compositor articulaba un discurso musical –una «prosa»– basada en la variación continua de una idea inicial. Incluso en la forma sonata brahmsiana, a pesar de mantenerse la habitual tripartición, la elaboración temática y el principio de variación lo envuelven todo desde los primeros compases.<sup>5</sup> Y exactamente es así como en el primer movimiento hace uso de un desplazamiento métrico constante y con ello logra vincular todas sus ideas.

Por ejemplo, el material empleado en la segunda parte del subtema 1, c. 13-c.17, da pie a una variación en desarrollo que protagonizará en todo el Tema A, permitiendo una ambivalencia métrica-armónica, el cual es el nexo para el desarrollo de todo el primer movimiento.

A lo largo del *Allegro* se mantiene una ambigüedad tonal pero podemos concluir que se mueve principalmente sobre la menor, si mayor y do mayor.

Leonar Stein y Gerald Strang afirman que existe una relación recíproca entre la forma de un movimiento y el carácter de sus procesos métricos. Y esto lo podemos comprobar en el

4.Ebsco Host Connection: Smith, Peter H. (2001) "Brahms And The Shifting Barline: Metric Displacement And Formal Process In The Trios With Wind Instruments", en *Ebsco Host Connection: Brahms Studies 3.(2001)*

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=5563741&lang=es&site=ehost-live> [consultado en agosto 2016].

5.Blog de Efemérides. Beltrán, Pedro (2016) " Schoenberg reinterpreta a Brahms al que consideraba un progresista. Hoy 13 de julio de 1951 fallece Schoenberg", en Efemérides: Schoenberg reinterpreta a Brahms al que consideraba un progresista. Hoy 13 de julio de 1951 fallece Schoenberg, en <http://www.efemeridespedrobeltran.com/es/eventos/julio/schoenberg-reinterpreta-a-brahms-al-que-consideraba-un-progresista.-hoy-13-de-septiembre-de-1874-nace-schoenberg> [consultado en febrero de 2016].



c. 119, dónde hay vaivén musical constante, el cual favorece la reexposición sin necesidad de repetirla tal cual.

Este reordenamiento temático en la reexposición trae consigo un importante número de ventajas. Primero y ante todo, Brahms explota la disonancia métrica-tonal para crear su favorita ambivalencia formal: una articulación que simultáneamente evoca y borra a la tónica. Hay una prolongación continua del dominante y el resultado del desplazamiento métrico juega un papel integral en la creación de una superposición formal entre el desarrollo y la recapitulación.

Y es hasta la *coda* dónde se retoma una estabilidad tonal, rítmica y melódica, la cual sólo había estado presente en el primer subtema del Tema A.

Para poder tener una idea panorámica completa, recomiendo acceder al CD que se adjunta a este texto, el cual contiene el análisis de una manera audiovisual por medio del software *iAnalyse*.

### **Segundo movimiento. Adagio**

Mantiene una forma sonata al estilo clásico, en el cuál emplea el uso de pocos recursos, los cuales lleva a su máxima expresión.

Desarrollado sobre la tonalidad de re mayor. Durante el Tema A es interesante como la línea melódica principal, llevada en un inicio por el clarinete, es obtenida de lo que parece ser el acompañamiento. Desarrollando arpeggios que se limitan a estar entre el primer, cuarto y quinto grados pero creando un bordado increíble.

Durante el Tema B hace uso de una pequeña célula que no exceda más de un compás de duración, la cual es presentada con el timbre de los tres instrumentos. Y ésta es desarrollada con mayor dinamismo durante la segunda frase, dando la impresión de una cosa muy diferente, mas sin embargo se mantienen ambas ideas orgánicamente vinculadas.

Desde el inicio del desarrollo, c. 21, se conjugan los tres elementos anteriormente usados en el Tema A, sólo que con diferentes patrones rítmicos.

En el c. 27 es desarrollada la sección inicial del Tema B, haciendo cambio de texturas en la línea correspondiente al juego de pregunta y respuesta de la variación del motivo, sin olvidar el color empleado en el Tema B asignándolo al piano, obviamente con su respectiva variación.

Aunque el desarrollo en este segundo movimiento es relativamente pequeño, reluce la genialidad de Brahms y su desarrollo de la variación.

En la reexposición únicamente presenta una vez la idea musical primeramente con diferentes colores instrumentales, con términos de frase más estables para posteriormente regresar a la distribución de voces original, c. 41.

En el puente que conduce a la *coda* el compositor hace uso peculiar de material que hace alusión más al desarrollado en la sección del desarrollo que el correspondiente en la sección de la exposición.

### **Tercer movimiento. *Andantino grazioso***

Este movimiento tiene una forma de minueto particular, puesto que no está totalmente encasillada a lo convencional de minueto I- minueto II-trío y *da capo*.

Al inicio presenta el minueto I en voz del clarinete y posteriormente es repetido éste pero tiene una variación tímbrica y sutiles diferencias a lo presentado por el clarinete, agregando al final de cada idea musical una sección rítmica ambigua que se contrapone de cierta manera al carácter de *andantino grazioso*.

Puedo decir que el minueto II está dividido en tres partes de ocho compases cada una. Primero se presenta un primer tema, después el tema de manera de canon para culminar con la tercera parte del minueto II con una nueva idea temática contrastante.

De forma clásica tendría que repetir el minueto II desde el inicio de éste pero Brahms continua con el material correspondiente a la variación del primer tema, seguido por el segundo tema del minueto II para concluir con una sección conclusiva de ocho compases de duración, c.89-c.97.

Durante la sección correspondiente al trío el compositor hace uso de su gran habilidad de la variación. Presentando las ideas expuestas durante los minuetos I y II de manera desarrollada, conjugando por momentos las tres secciones y regresando a las ideas originales.

Posteriormente hay un retorno al minuetto I con una nueva variación tímbrica. Sin presentar el minuetto II, se da paso a una *coda* con un cambio de carácter.

#### **Cuarto movimiento. *Allegro***

La forma en la que fue compuesto este movimiento es sobre la forma de *rondó*, aunque como ya lo vimos en movimientos anteriores, no se mantiene íntegramente apegado a la forma preconcebida de su época.

Normalmente se presenta primeramente el estribillo, que será repetido tantas veces como episodios nuevos nos encontremos. Pero en su obra, Brahms, es la segunda idea presentada es la que funge como estribillo.

Por lo tanto tenemos un esquema general de la siguiente manera:

Tema A	Estribillo o	Tema A'	Estribillo o	Tema B	Tema B'	Estribillo o	Estribillo'	Tema C
c.1-4	c.5-8	c.9-12	c.13-16	c.17-20	c.21-24	c.25-28	c.29-37	c.38-45

Tema C'	Estribillo'	Tema D	Tema D'	Puente (Tema A)	Estribillo'	Tema A'	Modulación/ Estribillo'
c.46-53	c.54-57	c.58-61	c.62-66	c.67-70	c.70-74	c.74-76	c.77-84

Tema E (evoca tema A)	Puente (I mov)	Tema B''	Reexposición	Variación del Tema A	Sección conclusiva
c.85-97	c.97-104	c.105-115	c.116-164	c.165-187	c.188-193

Para mayor detalle de todo lo anteriormente expuesto, consultar el disco adjunto, en el cual, con ayuda del software *iAnalyse*, presento un análisis audiovisual más completo.

## ***Madrigal***

*Para clarinete solo en Si bemol*

**Mario Lavista**

Estar acompañado desde siempre por la música, crea un lazo inquebrantable entre el pasado, el presente y te motiva en busca de un mejor futuro, escuchar música desde niño te permite escucharte y escuchar al mundo. Y Mario Lavista expresa que desde que recuerda haber oído música, *"fue el arte a través del cual entendía el mundo, oía al mundo, entendía a las personas. Oía el rumor, digamos, de la tierra a través de la música"*.<sup>1</sup>

Mario Lavista nació el 3 de abril de 1943 en la Ciudad de México y su vínculo con la música comenzó a los diez años al tomar clases de piano con la maestra Adelina Benítez, maestra a la cual menciona Lavista *"que todo lo que aprendió se lo debe, en esencia, a ella"*.<sup>2</sup>

Al provenir de una familia con una tradición por la ingeniería, su formación académica musical fue un poco tardía pero con convicción. En una entrevista él declaró que *"sólo quería estudiar música... Y bueno, después de no pocos problemas familiares, impuse el hecho de que a mí lo único que me gustaba en la vida era la música y que estaba dispuesto a dedicarle la vida completa a este mundo"*.<sup>3</sup>

Su deseo era entrar a estudiar piano al Conservatorio Nacional de Música pero por temporalidad y ciertas reglas internas no pudo ingresar. Comenzando así, guiado por el destino, una búsqueda de nuevas oportunidades, con nuevas esperanzas.

Dentro de su círculo de amistades, Mario Lavista conocía a Rosa Covarrubias, viuda de Miguel Covarrubias, quién le presentó a Carlos Chávez, comenzando así un nuevo camino musical.

Carlos Chávez le dio algunas clases de piano y le recomendó tomar clases de otras materias musicales, como armonía y contrapunto, con maestros que le recomendó. Y dentro de este proceso descubre su gusto por la armonía, por inventar

1.Revista digital universitaria UNAM Vol 3. No.1 (2002) "Mario Lavista" en *Revista digital universitaria UNAM*, <http://www.revista.unam.mx/vol.3/num1/sembla1/index.html> [consultado en diciembre 2016].

2.Ibíd.

3.Radio UNAM (2013) "Mario Lavista 70 años. La poética del sonido" en *Radio UNAM* <http://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/verserie/171> [consultado en diciembre 2016].

temas musicales "lo que podía hacer con más o menos cierta facilidad. Podía imaginar temas musicales y además escribirlos".<sup>4</sup>

En 1963, ingresaba como alumno al Conservatorio Nacional de Música, perteneciendo directamente al taller de Carlos Chávez. Opina Lavista que "las condiciones de trabajo fueron las ideales, porque el maestro Chávez ofrecía una muy buena beca para la época: cada alumno tenía derecho a un salón con un piano, además de un tocadiscos y una discoteca con partituras, para trabajar durante 8 horas diarias durante 4 años. Nuestras clases estaban basadas en el análisis y la imitación de los grandes maestros, desde Bach hasta Debussy". No sólo Carlos Chávez fue su maestro, sino también Héctor Quintanar, asistente del maestro Chávez. Reconoce que fueron 4 años extraordinarios, con un ritmo de trabajo muy intenso. Mario Lavista describe al maestro Carlos Chávez como la persona con más capacidad de trabajo que haya conocido.<sup>5</sup>

Mario Lavista confiesa que el haber podido conocer las ideas sobre la música de Carlos Chávez y Rodolfo Halffter y saber que es necesario un gran trabajo cotidiano para escribir unos cuantos compases que valgan la pena, fueron factores que influyeron en sus estudios para adquirir su oficio de compositor: "durante cuatro años no hice otra cosa que componer música, al estilo Mozart, Beethoven o Chopin". Escribía música, dominando poco a poco los diferentes géneros instrumentales: los de cámara, los orquestales, los corales, etcétera.<sup>6</sup>

En el sistema del taller de composición de Carlos Chávez no había obras propias, pero en 1966 se aparta de los lineamientos del taller y escribe *Monólogo*<sup>7</sup> para flauta, contrabajo, barítono y vibráfono, el cual está basado en el final de *El diario de un loco* de Gogol, basada en las *Variaciones para Orquesta de Schoenberg, Op.31* y es así como permite

4.Revista digital universitaria UNAM Vol 3. No.1 (2002) "Mario Lavista" en *Revista digital universitaria UNAM*, <http://www.revista.unam.mx/vol.3/num1/sembla1/index.html> [consultado en diciembre 2016].

5.Ibíd.

6.Ibíd.

7. Aunque hay dos obras antecedentes: una de ellas son las *Seis pequeñas piezas para orquesta de cuerdas*.

entrever la manera en que más adelante desarrollará toda su obra: relación con la literatura, su afecto por las citas y su interés por la voz, o mejor dicho por el canto.<sup>8</sup> Desde esta primera obra se veía germinar un gran compositor, y es así como el crítico y melómano musical Juan Vicente Melo, menciona: “Nos encontramos ante un autor de talento, de quien –en un tiempo más o menos breve o largo- podría esperarse mucho”.<sup>9</sup> Y es Juan Vicente Melo quién le solicitaría su primera obra como encargo, quién fungía como director de la *Casa del lago* en ese tiempo.

La obra que compuso Lavista fueron *Dos canciones para mezzosoprano y cémbalo* con textos de Octavio Paz. En ese entonces Octavio Paz era embajador de la India y Juan Vicente le escribió para solicitar permiso de usar sus textos a lo que Paz aceptó generosamente. El estreno estuvo a cargo de la mezzosoprano Margarita González y María Elena Barrientos, en el cémbalo, en 1966.

Al concluir sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música fue becado, de 1967 a 1969, por el gobierno francés para estudiar con Jean Etienne Marie en la Schola Cantorum. Asistió a seminarios sobre música nueva impartidos por Henri Pousseur. En 1969 fue alumno en el Curso de Música Nueva impartido por Karlheinz Stockhausen en la Reinische Musikschule de Colonia y participó en los Cursos Internacionales de Música Nueva en Darmstadt, Alemania. En este período de tiempo Lavista conocería y aprendería el lenguaje que desarrollaría más tarde y que marcaría su manera de componer.

Mario Lavista comenta que en la historia de la música existen periodos en los que se ponen en tela de juicio muchos valores por largo tiempo establecidos, incluida la noción misma de música.<sup>10</sup> En un discurso propio<sup>11</sup>, Mario Lavista argumenta que después de la gran época de la tonalidad, en Occidente se deja de hablar una sola lengua, se inventan otros sistemas, otros mecanismos y técnicas musicales, tantos como escuelas, tendencias o compositores. La tonalidad, el dodecafonismo y el serialismo, la bitonalidad y la

8.Cortez, Luis Jaime (1988) *Mario Lavista Textos en torno a la música*, México, CENIDIM, p.11-12.

9. *Ibíd*, p.11.

10.Revista digital universitaria UNAM Vol 3. No.1 (2002) “Mario Lavista” en *Revista digital universitaria UNAM*, <http://www.revista.unam.mx/vol.3/num1/sembra1/index.html> [consultado en diciembre 2016].

11.Lavista, Mario (1998) *El lenguaje del músico, discurso*, México, Ed. El Colegio Nacional, 1999. p.24.

bimodalidad, el minimalismo y su nueva complejidad, la teoría de grupos y la música aleatoria son algunos de los nombres que designan las diversas maneras de pensar y hacer música en nuestro tiempo.

Para Mario Lavista "*la música moderna es la suma de todas estas voces, la suma de todos esos rostros. Sería lo que conocemos como música contemporánea, música moderna*". A este respecto, señala que durante el siglo XX se dieron varios movimientos de vanguardia en la música, entre los que destaca el de los años cincuenta y sesenta: "*yo creo que este movimiento de vanguardia fue muy importante, porque nos enseña a escuchar la música de otra manera. Nos dio otras posibilidades formales. Nos permitió, por ejemplo, incluir el ruido en la música, el cual le era ajeno. Ahora sabemos que el ruido es un elemento importantísimo en la música*".<sup>12</sup>

A esta constelación de técnicas y procedimientos se sumarían poco después de la Segunda Guerra Mundial, 1939-1945, el inusitado mundo de la electrónica y el de la música concreta. Esto constituye un hecho de enorme importancia ya que amplía de forma considerable el universo sonoro y permite al compositor trabajar directamente con el sonido. Así, el proceso musical se invierte. En la música escrita para instrumento, el compositor parte de una idea abstracta que expresa por medio de una notación convencional, la partitura, la cuál será descifrada por el ejecutante para traducirla en sonidos. El mundo de la electroacústica en el mundo de la informática, la obra se compone directamente en un *diskette* o en una cinta digital sin necesidad de emplear una partitura. El compositor es aquí el único intérprete de su obra, ya que el proceso creativo y el proceso interpretativo los realiza simultáneamente una sola persona.<sup>13</sup>

La obra de Mario Lavista está enmarcada de un momento histórico dónde se buscaba un nuevo lenguaje con nuevas herramientas para ser empleadas y un país que ya contaba con la importación de nuevos sonidos, de *música nueva*.

12.Revista digital universitaria UNAM Vol 3. No.1 (2002) "Mario Lavista" en *Revista digital universitaria UNAM*, <http://www.revista.unam.mx/vol.3/num1/sembla1/index.html> [consultado en diciembre 2016].

13. Lavista, Mario (1998) *El lenguaje del músico Discurso*, México, Ed. El Colegio Nacional, 1999, p.24-25.

Después de vivir en Europa, en un ambiente totalmente nuevo y recibir instrucción de primera mano y escuchar muchas nuevas propuestas musicales, experimentó, formando su propio grupo de improvisación llamado *Quanta*, las relaciones entre la música “en vivo” y la electroacústica, puesto que estuvo interesado en la creación-interpretación simultánea.

Después de dos años de notar que sus improvisaciones ya no eran completamente improvisadas y más bien en ciertos momentos comenzaban a hacer uso de la memoria, decidió terminar con el grupo ya que el fin experimental ya no era totalmente honesto. Es así como después de un lapso de experimentación con la música electrónica, regresa a los instrumentos tradicionales pero con ideas revolucionadas.

Mario Lavista, ha explorado y buscado nuevas técnicas dentro de los instrumentos tradicionales, dando origen a un nuevo virtuosismo, a una nueva práctica instrumental que hace suya toda una serie de hallazgos técnicos y expresivos, a la vez que continúan y renueva una noble tradición tan antigua como la música misma, llamándola *renacimiento instrumental*.<sup>14</sup>

Ha trabajado en estrecha colaboración con notables instrumentistas interesados en la exploración y la investigación de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales, destacando tanto en la composición como en la difusión de la música contemporánea.

Para crear la obra que nos atañe, *Madrigal para clarinete solo en Si bemol*, Lavista colaboró con el clarinetista mexicano Luis Humberto Ramos Zepeda, a quién además está dedicada la composición.

Fue escrita en 1985 y estrenada en la Galería Universitaria el 21 de noviembre del mismo año por el mismo Luis Humberto Ramos.

Mario Lavista explica que los músicos piensan directamente en términos de sonidos “[...] *el músico piensa y yo [Mario Lavista] pienso en términos de sonido. Entonces todo lo que uno imagina, lo que uno crea al interior de la mente, está, digamos, estructurado por relaciones entre los sonidos. El problema para el compositor es de qué manera esa imagen auditiva, sonora, va a ser escrita en un papel pautado, con símbolos convencionales de la*

14. *Ibíd*, p.28-29.



*escritura musical. Una vez que esa partitura es escritura, se convierte en un reflejo de una imagen sonora*". En este sentido, Mario Lavista, a manera de interrogación, plantea de qué manera esa partitura, que va a ser descifrada y tocada por los intérpretes, y que va a tener una existencia en el mundo físico, va a representar la imagen que se tuvo previamente a la escritura. Así, el maestro Lavista, en esa misma entrevista afirma que "*el oficio de un compositor es dominar no sólo la escritura, sino también el paso de la idea sonora que se haya en la mente, a la escritura concreta que va a descifrar el intérprete*".<sup>15</sup> Y justo el oficio de dominar la relación entre la imagen sonora mental y gráfica es totalmente lograda en ésta obra, ya que durante el periodo en que tuve el privilegio de ser alumna del maestro Luis Humberto Ramos, en una de las diversas charlas con él, mencionaba sobre el trabajo detallado para digitar cada uno de los multifónicos o cambios de color que son desarrollados en la segunda parte de la obra y que, en colaboración con Mario Lavista, llegaron a consolidar la necesidad del compositor de manera excelsa, para que cada vez que sea ejecutada, los multifónicos sean tocados de manera similar a como el compositor lo concibió.

Para Lavista existen diferentes tipos de virtuosismo, el cual lo define "*El virtuosismo representa la actividad triunfante del hombre libre*"<sup>16</sup>. El nuevo virtuosismo, el que buscaba y encontró Mario Lavista, contempla una serie de estudios y búsqueda de recursos y posibilidades de orden técnico y expresivo ausentes de la tradición clásica instrumental. El maestro Lavista menciona: "*No se trata, de ninguna manera, de cambiar la naturaleza de los instrumentos o de destruirlos; simplemente hay que escucharlos con atención para descubrir en ellos una sorprendente diversidad de voces e inusitados mundos sonoros. De esta forma, participamos y contribuimos a esa lenta y digna transformación que los instrumentos y su técnica han experimentado a través de los siglos. Y son el compositor y el intérprete los que contribuyen a ella tratando de comprender la*

15. Revista digital universitaria UNAM Vol 3. No.1 (2002) "Mario Lavista" en *Revista digital universitaria UNAM*, <http://www.revista.unam.mx/vol.3/num1/sembla1/index.html> [consultado en diciembre 2016].

16. Lavista, Mario (1998) *El lenguaje del músico Discurso*, México, Ed. El Colegio Nacional, 1999. p.31.

*naturaleza compleja de esas alteraciones, de esas innovaciones cuya razón de ser reside, en gran medida, en el conflicto que surge entre la idea musical y la técnica de ejecución”.*<sup>17</sup>

En nuestros días, los profundos cambios en la técnica de los instrumentos tradicionales los ha convertido en una fuente sonora de recursos inimaginables hasta hace relativamente poco tiempo, dando origen a un prodigioso renacimiento instrumental. Pensemos en la familia de alientos-madera: la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot. Los manuales de orquestación los clasifican como monofónicos, pero hoy sabemos que por medio de digitaciones no-tradicionales y de una adecuada embocadura pueden emitir dos o más sonidos simultáneamente. Esta peculiaridad técnica los coloca ya dentro del género de instrumentos polifónicos.<sup>18</sup>

Los sonidos multifónicos entendidos como la emisión de varias frecuencias simultáneamente en un instrumento monódico como el clarinete se pueden obtener bajo ciertas condiciones, aislando frecuencias armónicas de forma que puedan ser percibidas simultáneamente por el oyente como alturas independientes.

Las posibilidades de obtener multifónicos en el clarinete son el resultado de la capacidad de vibración de la caña en un número de frecuencias simultáneamente, debido a su comportamiento no lineal, pero también al uso de un sistema de orificios tonales. Para conseguir este efecto es necesaria, además, la contribución de la embocadura y el tracto vocal, la presión de soplo y el uso de digitaciones cruzadas y aun así el resultado no siempre es uniforme y consistente.

Al hablar de un *renacimiento instrumental* posiblemente el compositor se refiere a una búsqueda de colores y el uso de digitaciones heredados de cierta manera de nuestros mismos instrumentos pero años atrás. Podríamos verlo como un resurgimiento de las digitaciones de instrumentos antiguos para poder entender los patrones de oscilación para la obtención de los multifónicos.

El maestro Mario Lavista está convencido de que los sonidos dicen y expresan algo, y de que la música, de una u otra manera, es una gran depositaria de la memoria y la historia del hombre.

17. *Ibíd*, p.33-34.

18. *Ibíd* p.34-35

Lavista no concibe a la música sin la poesía y viceversa. Menciona que en toda su obra directamente<sup>19</sup> o indirectamente la poesía está presente.

Con esa declaración nos conduce a saber el significado del título de la obra.

*Madrigal* que a rasgos generales es el género de una composición musical a varias voces, sobre textos de alta poesía italiana.<sup>20</sup> El madrigal renacentista llegó a finales del siglo XVI a su apogeo y gloria con Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio y Carlo Gesualdo quienes dotaron al madrigal de una expresividad intensa que se apoyaba en una íntima compenetración entre texto y música.

Para Mario Lavista realizar música religiosa, en éste tiempo, le parece que es como ir contra corriente, ya que la Iglesia lejos de darle un lugar importante a la música, como lo fue en el pasado, cada vez la orilla hacia un punto casi olvidado, totalmente descuidado. Es por eso que después de conocer un poco de las ideas de Mario Lavista puedo creer que su *Madrigal* es una obra fiel a sí mismo, respaldando la gran importancia de la poesía en su creación musical y que el empleo de nuevas "*delicias sonoras*", como Mario Lavista afirma "*no tienen sentido ni interés alguno, a menos que se conviertan en parte esencial del vocabulario individual del compositor y funcionen entonces como un elemento auténtico y significativo de su música*".<sup>21</sup>

19. Como en su ópera *Aura* basada en la obra de Carlos Fuentes que lleva el mismo nombre, entre otras más que llevan por título el nombre de una obra escrita.

20. Periódico La Nación, versión electrónica, (2006) Kohan, Pablo, "El madrigal , género del Renacimiento" en *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/786061-el-madrigal-genero-del-renacimiento> [consultado en febrero 2017].

21. Lavista, Mario (1998) *El lenguaje del músico Discurso*, México, Ed. El Colegio Nacional, 1999. p.35.

## Análisis

La obra está dividida en dos grandes secciones. La primera es un movimiento continuo el cual tiene un carácter de *allegro deciso*, indicación marcada en la partitura.

Tiene una textura monofónica aunque con las notas que tienen acento dan una sensación de textura polifónica, como si estuviéramos escuchando a dos clarinetes.

El primer motivo, el arpeggio inicial, ejerce diferentes cualidades: la primera es una especie de llamado a nuestra atención, presenta el tema como si fuese una introducción y a su vez escuchamos la totalidad del tema, el cual está desarrollado durante los cuarenta y seis compases siguientes.

El arpeggio inicial contiene demasiada información que a su vez esta oculta. Dividiendo el arpeggio en dos triadas; en la primera triada -si bemol- re- sol bemol- se forma un acorde aumentado, el cual desde un comienzo captura nuestra atención. En la segunda triada -do bemol-mi bemol-la-, pensando en sus nombres homólogos, -si-re sostenido-la-, nos permite descubrir un acorde de séptima de dominante con ausencia del quinto grado. Las sucesión de las seis primeras notas resuelven a un fa natural índice seis, nota que se interpone en la afirmación del acorde de séptima de dominante. Se podría justificar en pensar como un quinto grado descendido, pero no es así. Gracias a este fa se entretiene todo el material a desarrollar durante cuarenta y ocho compases.

Entre la primera nota escuchada -si bemol- y el extremo del arpeggio -fa- se crea un intervalo de una décima novena, visto de manera simplificada, una quinta doble compuesta.

En primera instancia y por ser mi bemol la nota que funge como nota pedal podemos creer que esta es nuestra tónica, más sin embargo, considerando armónicamente la segunda triada del arpeggio inicial, nos sugiere una resolución a mi natural, movimiento que no es llevado a cabo si no hasta casi el final de la primera parte, c. 50.

A partir del c. 43 se presenta una peculiar reexposición, donde en forma de espejo se rescata el material expuesto en los compases correspondientes a los números nones del c. 1 al c.11.

En el c.49 con el uso del arpeggio inicial de manera descendente, nos hace pensar en el inicio de una pequeña *coda*, convirtiéndose en el lugar en donde se resuelve la función armónica, puesto que la nota pedal es ascendida medio tono, quedando convertido un mi natural, como eje de esta sección para dar pie a la segunda parte de la obra.

La segunda sección se contrapone totalmente, en carácter, a la primera parte. Aunque el manejo de atmósferas en ambas secciones está presente, aquí hay una gama más amplia de colores, emitidos por medio del uso de multifónicos aunado por un amplio lirismo.

Los dos últimos sistemas de la segunda parte de la obra son dedicados a un desarrollo de manera lírica del material expuesto en la primera parte. Y durante toda la *coda* final se usa el recurso primordial del comienzo de la obra, la relación "invisible" de quintas o quintas compuestas, presentes entre la nota real y el multifónico.

La obra en su totalidad es un acto ceremonioso que invita a la meditación, primero en su fase activa para terminar en la introspección, con recuerdos del pasado. Esto representado por la aparición del arpeggio usado en la primera parte, presentado como *eco* en la segunda parte. Y aunque en primera instancia la obra nos hace pensar que es un movimiento totalmente libre, al final del análisis podemos comprobar que tiene una forma totalmente definida.

En el disco adjunto se puede acceder a un análisis audiovisual, dónde se presenta de manera detallada lo anteriormente comentado.

## ***Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas K. 581***

**W. A. Mozart**

El 29 de septiembre de 1789, Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus, nombre con el que fue bautizado y quién hizo la reducción de su propio nombre a Wolfgang Amadé Mozart compuso una de las obras más emblemáticas que se han escrito para el clarinete, su *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas K. 581* que fue escuchado por vez primera el 22 de diciembre del mismo año.

Las obras a lo largo de la historia, regularmente han pasado por etapas sombrías y muchas ven su máxima aceptación y difusión muchos años después de haber sido concebidas. En este punto es dónde, para mí, es increíble la manera en que el *Quinteto K.581* fue concebido. Primeramente la dotación empleada es un cuarteto de cuerdas: dos violines, una viola y un violonchelo,<sup>1</sup> más la inclusión de un instrumento que a su vez surgió de otro instrumento de reciente innovación, el *clarinete di bassetto*, que surgió de una necesidad de búsqueda de mayor libertad interpretativa.

Todo esto visto desde una perspectiva histórica, nos adelanta la manera de conjugación del tiempo; una mezcla perfecta entre la madurez del compositor y el mejoramiento en la construcción del clarinete, que permite que esta obra, después de más de dos siglos, siga atrayendo el interés de los clarinetistas y del público en general.

Mozart fue un músico muy ágil y creativo que con todo lo plasmado en sus obras, le permitió pasar a la historia como uno de los más grandes músicos.

Uno de los factores fundamentales que fomentaron la creatividad de Mozart fueron los tantos y variados viajes que realizó desde temprana edad, siendo Italia el país dónde encontró mayor afinidad.

Respecto a nuestra obra de interés, el *Quinteto K. 581*, la Orquesta de Mannheim, que fue la primera orquesta que reemplazó el *bajo continuo* por una sección de instrumentos de viento -la cual estaba conformada por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos

1. Ensamble de música de cámara característico del clasicismo, el cual tuvo un rol social de gran envergadura para la sociedad de aquellos años y para la música misma, ayudando a fomentar el interés en la música instrumental.

fagotes, misma formación que pasó a ser la más usual de la época-, será la principal fuente de inspiración para el futuro empleo del clarinete en las composiciones de Mozart.

La Orquesta de Mannheim tenía gran prestigio al poseer a los músicos más extraordinarios de Europa y de estar siempre a la vanguardia, innovando en el gremio orquestal con el desarrollo y cuidado de nuevos aspectos en su ejecución. Por ejemplo la uniformidad en el empleo del arco, la primacía del violín primero sobre los demás instrumentos, detalles muy particulares en el fraseo, y una exigencia en el alto grado de la dirección orquestal. Además también desarrollaron un tratamiento independiente de los instrumentos de aliento madera, característica absolutamente separada de las habituales corrientes musicales de la época. Estos aspectos que más tarde serían empleados por las demás orquestas, dieron origen a la Gran Escuela de Mannheim.

Debido a la gran popularidad de la Escuela de Mannheim, Mozart emprendió un viaje hacia dicho destino, datado entre 1777-1778, para escuchar de cerca los nuevos colores que esta orquesta podía producir. Allí descubrió las plenas capacidades de emplear dos clarinetes dentro de la orquesta sinfónica, quedando maravillado, tal como lo cita la siguiente carta dirigida a su padre, escrita el 3 de diciembre de 1778: “¡Oh, sí solamente pudiéramos tener algunos clarinetes! No te puedes imaginar el maravilloso efecto que se puede lograr en una sinfonía con las flautas, oboes y clarinetes”.<sup>2</sup>

A partir de ese momento, los clarinetes tendrán una presencia constante en la instrumentación de las obras de Mozart, incluidas obras orquestales hasta obras de música de cámara de gran envergadura.

Tal es el caso del *Quinteto para piano e instrumentos de viento, K. 452*, para oboe, clarinete, corno y fagot, compuesto el 30 de marzo de 1784, del cual se tienen registros de la existencia de una carta donde Mozart expresó a su padre lo siguiente: "Compuse un Quinteto [...] el cual fue recibido con grandes aplausos. Lo considero la mejor obra que he compuesto hasta ahora. ¡Cuánto deseo que pudieras haberlo escuchado! ¡Y cuán hermosamente fue ejecutado!"<sup>3</sup>

2. Berger, Melvin (2001). *Guide to Chamber Music*, Nueva York, Ed. Dover.

3. Clariperu (s/f) “Dicósimo, Javier El clarinete mágico de Amadeus” en *Clariperu*

[http://www.clariperu.org/clarinete\\_magico\\_Mozart.html#quinteto](http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html#quinteto) [consultado en mayo de 2016].

Esta revelación sobre su propia obra nos enmarca ya un trabajo sobresaliente con los instrumentos de alientos madera, puesto que antes de escribir su K. 452, tan emblemático para el mismo Mozart, ya había escrito diversas obras en las cuales había experimentado con instrumentos de aliento madera siendo solistas o aportado al *Harmoniemusik*.<sup>4</sup>

Algunos trabajos los podemos encontrar con los siguientes números de catálogo:

K.191/186e, K. 314/271k, K. 370/368b, K. 412/386b, K. 417, K. 447, K.470/386c, K.375, K.388 y K.361/370a.

Es posible que después de haber descubierto y experimentado el diferente tratamiento de los instrumentos de aliento madera de manera individual y grupal, aunado a su madurez musical y permeado por la sociedad de aquella época,<sup>5</sup> sea el *Quinteto para clarinete y Cuarteto de cuerdas K. 581* el resultado audible de la introspectiva de Mozart, siendo el clarinete el que mejor se adaptaba a lo que quería decir y el cual le permitió conectar su música a sus ideologías espirituales que más adelante explicaré.

Su viaje a Mannheim no sólo fue de gran relevancia por el descubrimiento en el tratamiento de una sección de alientos dentro de una orquesta, en especial del clarinete, sino que también en este viaje se darán los primeros contactos con la masonería que años más tarde desarrollará gran influencia en la vida y obras de Mozart.

La instrumentación de esta obra, cómo anteriormente mencioné enmarca en sí misma una gran relevancia, la cual me permite abrir una línea de investigación obligándonos a recapitular un poco de la vida de Mozart a partir de su cambio de residencia efectuada en 1782 hacia Viena, ya que lo llevó al inicio de un desencadenamiento de hechos que marcará toda su futura creación musical y dónde se sitúa nuestra obra de interés.

Primeramente se encontró con un ambiente cultural más amplio, dónde algunos hechos sobresalientes como entrar en contacto con la música de J. S. Bach y Haydn, siendo el primero el causante de provocar en Mozart una crisis de creación musical y el segundo él inspirador de explorar un nuevo lenguaje con la formación del cuarteto de cuerda.

4.Repertorio compuesto para formaciones camerísticas de viento.

5.La cual deseaba escuchar piezas sencillas, poniendo a prueba a los compositores para plasmar un lenguaje atractivo también para personas especializadas.



Dentro de la amplia oferta musical que Viena le brindaba a Mozart, fueron los *Cuartetos Rusos Op. 33* compuestos en 1781 por Haydn,<sup>6</sup> los mismos que motivaron a Mozart a comenzar una ardua tarea de estudio del género tomándolo como ejemplo hasta lograr la perfección, tal como lo podemos escuchar sucesivamente en sus cuartetos de cuerda K. 387, K. 421, K. 428, K. 458, K. 464 y K. 465.

Estos cuartetos van a ser el comienzo de las obras que nos guiarán por la trayectoria introspectiva de la vida de Mozart y que marcarán el comienzo de una nueva fase creadora del compositor.

Hoy en día se tienen diversas teorías sobre la particularidad que algunos compositores han desarrollado sobre las relaciones entre la tonalidad y su significado, y Mozart no podía ser la excepción. Es por eso que presento una muy breve información sobre tonalidad y fecha en que fue creado cada cuarteto y algún comentario del análisis realizado por los musicólogos Paul y Brigitte Massin plasmado en su libro sobre la biografía de Mozart,<sup>7</sup> información que nos conducirá a justificar algunos aspectos del misticismo de nuestra obra de interés.

El Primer Cuarteto de la serie de los *Cuartetos a Haydn, K. 387*, fue escrito en la tonalidad de sol mayor, primero después de nueve años de silencio en el género, finalizado el 31 de diciembre de 1782. Éste cuarteto es el prelude necesario donde Mozart enfrenta con una claridad creciente los anhelos, las insatisfacciones y las contradicciones que tejen su existencia en ése momento.<sup>8</sup>

El *Cuarteto K. 421*, segundo de esta serie, fue concluido el 17 de junio de 1783 y creado sobre la tonalidad de re menor.

El *Cuarteto K. 428*, tercero de esta serie, concebido a finales de diciembre de 1783 o inicios de enero de 1784, tiene como tonalidad a mi bemol mayor.

6. Piezas donde Haydn había logrado un estilo de música de cámara verdadera, en la que cuatro partes instrumentales estaban autosostenidas y presentaban la utilización de un pequeño motivo llevado a su máxima expresión, la cual fue una característica primordial de la música del clasicismo.

7. Massin, Jean y Brigitte. (2003) *Wolfgang Amadeus Mozart*, Madrid, Ed. Turner.

8. *Ibíd.*, pp. 1141.

Después de saber en qué fechas fueron concebidos estos primeros tres cuartetos de la serie dedicados a Haydn, escritos con una distancia de seis meses entre cada uno, nos permiten avalar auditivamente las necesidades que tenía Mozart, información de la cual no hay documentos escritos pero la obra musical misma nos permite llenar dichos vacíos. A partir del cuarto, el *Cuarteto K. 458* fechado el 9 de noviembre de 1784, escrito en la tonalidad de si bemol mayor, tonalidad que fue preponderante en las composiciones de Mozart durante todo ese año, el musicólogo Girdlestone la define como “un sentimiento de bienestar moral” en el que Mozart expone sus deseos de mantener una armonía entre la vida y el corazón.<sup>9</sup>

Dentro de las obras del otoño de 1784, sobresale principalmente la *Sonata en do menor K.457*, compuesta el 14 de octubre de 1784, la cual surge por el amor hacia Teresa von Trattner, su alumna, y es testimonio de la confusión afectiva previa, que condujo a Mozart a interrogarse de nuevo sobre un nuevo mundo y sobre sí mismo y se cree que bajo esta reflexión Mozart haya podido motivar su entrada a la francmasonería, -después de tantos años de tener pensamientos en común con los masones-, el 14 de diciembre de 1784.<sup>10</sup>

El *Cuarteto K. 464*, quinto de la serie, datado el 10 de enero, escrito en la mayor y el *Cuarteto K. 465* de esta serie, concluido sólo cuatro días después, el 14 de enero de 1784 en la tonalidad de do mayor, dejan clara la necesidad de resolver sus conflictos personales.

Aplicando una analogía a las tonalidades empleadas en estos cuartetos y en la sonata para piano de 1784 –sol mayor, re menor, mi bemol mayor, si bemol mayor, sonata en do menor, la mayor, do mayor- y basándome en el estudio que realizó Heinz Sichrovsky<sup>11</sup>, dónde explica que Mozart dentro de sus trabajos masónicos adoptó tonalidades como medio de representación de contextos en específico, tal es el caso de *mi bemol mayor* que es la clave fundamental de la masonería; *do menor*, el símbolo de la muerte, mientras que

9. *Ibíd.*, pp.1198

10. *Ibíd.*, pp. 1197

11. Naxos (s/f) “Sichrovsky, Heinz. Mozart, W. A. Complete masonic music” en *Naxos* [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.570897&catNum=570897&file\\_type>About+this+Recording&language=English](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570897&catNum=570897&file_type>About+this+Recording&language=English) [consultado el 10 de enero de 2016].

*do mayor* representa la resurrección del hombre iluminado al rango de Maestro. Nos ilustran hacia el descubrimiento del papel tan importante que jugó la masonería en la creación de Mozart.

La masonería fue una nueva corriente de pensamiento con ideales basados en la veneración y exaltaciones de naturaleza y el hombre; un ideal de humanitarismo, nacido en 1717. Como en todo lo relacionado en creencias y religión, la masonería se ha visto involucrada en muchas interrogantes puesto que uno de sus ideales máximos es la discreción, confianza y fidelidad entre los integrantes de la logia. La masonería tiene como peculiaridad un amplio simbolismo.

Los símbolos otorgan a los miembros de la masonería un lenguaje particular, los cuales solo los masones pueden comprender; muchas tradiciones masónicas constituyen códigos de interpretación rígidos y detallados.

Paul Nettl en su libro *Mozart and masonry* menciona que más allá de saber el significado de los símbolos, hay un secreto masónico, un misterio, una experiencia que no se puede enseñar o explicar, puesto que al igual que toda experiencia mística, se encuentra más allá del reino de la conciencia controlada. El secreto de la masonería es el secreto de experimentar el verdadero amor para toda la humanidad, una actitud positiva hacia el hombre y la vida, y la amplia afirmación de Dios. Es la constatación de que más allá del mundo oscuro y material hay un reino de luz hacia el que todos los hombres deben esforzarse.

Y es sobre éste ambiente espiritual dónde se enmarcan algunas de las más grandes creaciones del compositor, puesto que en la masonería hay una gran implicación con la música, entendida como una de las siete artes que proporcionan el equilibrio -gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía y música-. La música masónica debía “inocular sentimientos de humanidad, sabiduría y paciencia, virtud y honestidad, lealtad a los amigos y finalmente un entendimiento de la libertad”.<sup>12</sup>

12. Thomson Katherine (1977). *The masonic thread in Mozart*, Londres Ed. Lawrence and Wishart.

Se tienen registros de que muy rápidamente Mozart fue adquiriendo rangos cada vez más elevados dentro de su logia, empezando como aprendiz para en cuestión de meses ser un maestro masón. Tomando en cuenta que en la jerarquía masónica, el aprendiz estudia música, el compañero la interpreta y el maestro la idealiza como axioma imperecedero, esto es: deriva de ella un valor universal valedero para todo hombre en todo tiempo.<sup>13</sup>

Mozart ya había compuesto música para ceremonias masónicas o basada en textos masónicos desde tiempos en que pertenecía a la corte del Arzobispo Colloredo, (1772) pero no será hasta después de su entrada a la logia *Zur Wohltätigkeit* (De la beneficencia) de Viena,<sup>14</sup> cuando ya inmerso en la simbología y después de haber desarrollado gran sensibilidad mística, Mozart comienza a desarrollar una simbología musical masónica. La simbología masónica está presente en la música por medio de las tonalidades y ritmos, siendo el 3 el número más importante y las tonalidades antes mencionadas tienen un significado muy puntual dentro de la masonería. Aunado a esto, Mozart amplió el simbolismo musical masónico adicionando algunas tonalidades.

Para representar el primer nivel de la masonería, la del aprendiz, Mozart a menudo utiliza la tonalidad de *fa mayor* (que tiene un bemol). El segundo nivel, el de compañero, se indica mediante el uso de *si bemol mayor* (que tiene dos bemoles). Además Mozart introdujo la tonalidad de *la mayor* (con sus tres sostenidos) posiblemente para representar el tercer nivel, el grado de *maestro*. Dentro de la simbología masónica, la consonante “g” tiene un gran significado; *geometría, generación, gravitación, genio y gnosis*. Las tonalidades de *sol mayor* (en la nomenclatura alfabética musical alemana representada con la letra G) y *sol menor* (representada con la letra g, minúscula) aparecen en funciones masónicas de Mozart.

Continuando con la simbología de las tonalidades y los *Cuartetos a Haydn* de Mozart,

13. Filomusica (2003) “López, Daniel. Mozart y la masonería” en *Filomusica Revista de música culta*, <http://www.filomusica.com/filo41/mozart.html> [consultado en julio de 2016].

14. Mozart ingresó a la logia de la Beneficencia con el grado de aprendiz, introducido por el Barón Otto Freiherr Von Gemminger Hombag, de quién recibió apoyo durante su estancia en Mannheim en 1777 y quién fue su primer Maestro de Logia.

Ibíd, Rémy, Yves y Ada (1979), *Mozart* trad, por Ximénez de Sandoval F., Madrid, Ed. Espasa-Calpe, S. A.

podemos comprobar que sus sentimientos y pensamientos ya estaban encaminados hacia una externalización por medio de sus obras. Aunque la fecha de entrada a la masonería se encuentra justo a la mitad de sus cuartetos, es imposible encasillar sus pensamientos y necesidades, por lo que puedo decir que con su *Cuarteto K. 387*, primero de esta serie, va a marcar su gran entrada a la masonería, reconfirmando la importancia de la masonería en su vida en el tercer cuarteto para dar paso a la tonalidad que representa al compañero masón en el cuarto cuarteto. Posteriormente presenta el símbolo de la muerte en su *Sonata para piano en do menor* como muestra de su conflicto personal amoroso para posteriormente renacer en sus últimos dos cuartetos. En el quinto cuarteto con tonalidad que representa el rango de maestro para coronar todo su proceso interpersonal en su *Cuarteto K. 465* último de la serie representando la resurrección del hombre iluminado al rango de *maestro*.

La representación del *maestro*, la tonalidad de la mayor, fue empleada en el canon masónico y justo es la tonalidad en que fueron escritas dos de las grandes obras que Mozart concibió al clarinete con papel protagónico, el *Quinteto para clarinete y Cuarteto de cuerdas K.581* y en el *Concierto para clarinete y orquesta K. 622*, ambas obras de gran relevancia para el repertorio del clarinete.

Probablemente la tonalidad y todo lo que esta conlleva justifique algunas de las razones de la gran importancia de estas obras para los intérpretes y el público en general, posiblemente concebidas con una intención más allá de la de ser escuchadas.

Mozart aunque tuvo contacto con los más grandes músicos de instrumentos de viento en su viaje a Mannheim, entre ellos muy probablemente a los clarinetistas Fuchs, Franz Tausch y su padre Jacob,<sup>15</sup> será Anton Stadler el clarinetista afortunado al que Mozart destinará las cuantiosas obras que compuso para este instrumento.

Anton Stadler fue un solista reconocido en Viena, un importante difusor del clarinete, del *cornu di basseto* y promotor de la invención del *clarinete di bassetto*.

15. Blog Molero, Juan Jose (2013) "Mozart y el clarinete" en *Mozart y el clarinete*, Juan Jose Molero en <https://juanjosemolero.wordpress.com/2013/12/17/mozart-y-el-clarinete/> [consultado el 8 de noviembre de 2016].

La aparición de este instrumento se debe en primer lugar a una feliz coincidencia de circunstancias históricas de la vida musical de finales del siglo XVIII, cuando dos virtuosos de clarinete de aquellos días, los hermanos Anton y Johann Stadler, el constructor de instrumentos de la Real e Imperial Corte, Theodor Lotz , quién además fue clarinetista y violista en la corte de Fürstbischof en Pressburg, y Wolfgang Amadeus Mozart, se encontraron en la misma ciudad, Viena, al mismo tiempo.

En segundo lugar, el instrumento es un producto de una época de experimentación e intentos de mejorar las posibilidades técnicas del clarinete.

Hoy en día existe una controversia sobre el surgimiento exacto del *clarinete di bassetto*, puesto que al paso del tiempo se ha considerado a Anton Stadler como el personaje que sugirió la ampliación del rango de tono del clarinete por una tercera menor hacia abajo y a Theodor Lotz como el encargado de hacer tangible esa idea hacia mediados de 1780 en Viena; primero diatónicamente y más tarde, cerca de 1790, cromáticamente, siendo este último instrumento el empleado en el estreno del *Quinteto K. 581*.<sup>16</sup>

Sin embargo, en una reseña hecha por colaboradores de la *Orquesta Anima Eterna Brugge*, la cual está enfocada en la reproducción de obras con instrumentos de la época, en su artículo *El clarinete di bassetto Theodor Lotz*, mencionan que es poco probable que Stadler y Lotz hayan sido los inventores del *clarinete di bassetto*, ya que en las colecciones de Museos en París uno puede observar clarinetes que datan de alrededor de 1770 con el rango extendido y cuya construcción corresponde al tipo denominado *clarinete de afloramiento* o *clarinete di bassetto*. En cualquier caso, mencionan que el *clarinete di bassetto* comenzó con buenos auspicios en Viena gracias a Stadler, Lotz y Mozart.<sup>17</sup>

El *clarinete di bassetto* está estrechamente ligado a la biografía de Stadler, tanto que por más de ciento cincuenta años, este instrumento fue olvidado en gran medida.

El hecho de que el *clarinete di bassetto* fuera olvidado después de la muerte de Stadler dio como resultado las transcripciones de las obras de Mozart tal cual las conocemos hoy en día. Y para hacer posible el cambio de instrumento y poder ser ejecutadas en clarinete

16.Shklyaver, Lisa (2013) Basset clarinet Theodor Lotz, <http://animaeterna.be/en/instrument/bassetthoorn-theodor-lotz> [consultado en julio de 2016].

17.Ibíd

soprano se octavaron algunos tonos que el *clarinete di bassetto* sólo podía dar.

No se sabe con exactitud cuándo se conocieron Mozart y Stadler, pero haciendo una revisión en diversas biografías del compositor y una asociación de datos, la primera obra en la que participó Stadler fue en la *Serenata No. 11 en mi bemol mayor K. 375*, compuesta en octubre de 1781 para 2 clarinetes, 2 trompas y 2 fagotes.

En una carta del 3 de noviembre, escrita a su padre, Mozart relata: "escribí esa pieza para la festividad de Santa Teresa, para la hermana de la señora Hickl, y fue en ese momento cuando realmente fue presentada por primera vez. Los seis señores que la ejecutaron son pobres diablos, pero tocan maravillosamente juntos, en especial el primer clarinete y las dos trompas..."<sup>18</sup>

Mozart, añada esta anécdota realmente encantadora: la noche de su onomástica (la de San Wolfgang, el 31 de octubre), recibió una hermosa sorpresa. Los "seis pobres diablos", se hicieron abrir las puertas a las 11 de la noche: "se colocaron en el centro del patio y cuando yo acababa de desnudarme me sorprendieron del modo más agradable del mundo con el primer acorde en mi bemol". Y A. Einstein comenta: "sin duda Mozart, volvió a vestirse para tratar y honrar de forma principesca a los seis músicos, pagándoles así por una composición de la que él mismo era autor..., cosa que entraba dentro de su modo de actuar. Y es con esta obra dónde comienza su colaboración artística que más tarde se convertiría en una gran amistad."<sup>19</sup>

A partir de allí Stadler será el clarinetista encargado del estreno de varias obras de Mozart, como por ejemplo en las serenatas *K. 388* y *K. 361*, hasta llegar a tocar alado de Mozart en varias ocasiones. Tal fue el caso del *Quinteto K. 452* dónde Mozart en el estreno tocó la parte de piano y en el estreno del *Kegelstatt Trio K. 498*, Mozart tocó la parte de viola.

En el año de 1773 Mozart compuso su primer *Quinteto de cuerdas, K. 174*, con una dotación de dos violines, dos violas y un chelo, pero es hasta el año de 1787 dónde comienza a experimentar más con esta formación, tal es el caso de sus *Quintetos K. 515*,

18. -YouTube(2012) "Ruíz, Luis Manuel W. A. Mozart (1756-1791) Serenata no 11 KV 375 en Mi bemol mayor" en *YouTube* [https://www.youtube.com/watch?v=xh5bWslgo\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=xh5bWslgo_U) [consultado en agosto de 2016].

19. *Ibíd*

*K. 516* y *K. 516b*. Cabe destacar que su *Segundo quinteto de cuerdas*, *K. 516b*, es la transcripción de su *Serenata N° 12*, *K. 388 (384a)*, escrita originalmente para octeto de alientos.

Aunque esta formación instrumental ya había sido antes probada por compositores como Juan Baptiste Lully, quien la utilizaba frecuentemente, me parece que el interés de Mozart por volver a componer para quinteto de cuerdas después de 14 años de haber incursionado en esta formación y retomándolo con una transcripción de una obra originalmente pensada para instrumentos de aliento, es un dato sobresaliente que nos permite vislumbrar la pronta fusión del tradicional cuarteto -dos violines, viola y violoncelo- y el clarinete.

En el mismo año de 1787 Mozart incursiona la fusión del clarinete con cuarteto de cuerdas, componiendo sólo algunos fragmentos inacabados de lo que parece serían unos quintetos, los cuales se encuentran con los siguientes nombres y números de catálogo:

- *Allegro K.516c* en si bemol mayor para clarinete y cuarteto de cuerdas.

- *Rondó K. 516e* en sol menor para Quinteto de cuerdas y clarinete.

Sin embargo Mozart volvería a componer para esta nueva formación un par de años más tarde. El 29 de septiembre de 1789, anota en su catálogo temático, su nuevo *Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor*, catalogado posteriormente como *K. 581*. Para esta ocasión parece que Mozart tuvo en cuenta una nueva versión del *clarinete di bassetto*, esta vez afinado en la tonalidad de la, construido por Theodor Lotz.

La primera presentación de la obra volvió a juntar a Mozart y a Stadler. El compositor, una vez más tocando su instrumento preferido, la viola, y el "milagro de Bohemia", tocando su nuevo *clarinete di bassetto*. El quinteto fue estrenado el día 22 de diciembre de ese mismo año en el concierto anual de navidad a beneficio de las viudas de músicos vieneses.

Tomando de referencia el significado de las tonalidades en la obra de Mozart, anteriormente expuestas y relacionándolas con las tonalidades de los extractos de quinteto; si bemol mayor y sol menor ¿es muy atrevido decir que sus dos quintetos inacabados fueron en parte un ensayo para llegar a su *Quinteto K. 581*?



La belleza de sus cuatro movimientos transforma al quinteto en una de las más grandiosas obras de la música de cámara. Quizás sea, además, una de las composiciones más importantes de Mozart. Y nuevamente debe hacerse referencia a la influencia de su amigo Anton Stadler, quien ejecutó una obra que lo situaría como un clarinetista sobresaliente, más de lo que ya lo era al momento de su estreno. En la actualidad también se nombra a esta obra como el *Quinteto Stadler*.

También de esta época se encuentra catalogada una obra con otra formación de quinteto; clarinete, *corno di basseto*, violín, viola y violoncelo, en la tonalidad de fa mayor y con número de catálogo *K. 580b*, aunque lamentablemente inacabada y compuesta en ese mismo año de 1789.

En la actualidad, algunos de los fragmentos de Quinteto que se acaban de mencionar, se interpretan recurriendo a reconstrucciones y arreglos de intérpretes que desean ampliar el repertorio mozartiano para clarinete.

No cabe duda que el interés de Mozart hacia el clarinete, *clarinete y corno di basseto* fue en gran medida gracias a Anton Stadler, puesto que hay registros dónde se menciona que Stadler producía un timbre muy peculiar, como Johann Friedrich Schink, crítico de la época, mencionó: “Yo jamás habría pensado que un clarinete pudiese imitar la voz humana de una forma tan perfecta como usted lo acaba de hacer. Su instrumento es tan suave, y tiene un sonido tan delicado que nadie que tenga corazón puede resistirse”.<sup>20</sup>

Considerando que el clarinete aún se encontraba en evolución, informes periodísticos de la época hacen un especial énfasis en el tono suave y la capacidad de cambiar los registros de forma rápida y con notable facilidad con la que contaba Anton Stadler, siendo las capacidades extraordinarias del intérprete que también influenciaron en el éxito y aceptación de la obra misma.

Todo lo anterior nos permite vislumbrar por qué de la elección del clarinete en algunas de las obras más emblemáticas del compositor. Mozart siempre otorgó un gran respeto a la interpretación sin justificar las desventajas de la situación en que se encontrará, siempre

20. *Grove Music Online. Oxford Music Online (s/f) “Poulin. Pamela. L. Anton Stadler” en Grove Music Online. Oxford Music Online*  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26509?q=stadler&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26509?q=stadler&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit) [consultado 5 de enero de 2015].

era la música por sobre todas las cosas la que debía hablar, tal como lo expresó en la conocida carta a su padre del 26 de septiembre de 1781:

"Las pasiones, ya sea violento o no, nunca deben ser expresadas de una manera tal como para orillar al disgusto; y la música, incluso en la mayoría de las situaciones terribles, nunca deben ofender al oído, sino que deben complacer al oyente, o en otras palabras, nunca debe dejar de ser música ".<sup>21</sup>

Mozart siempre estuvo muy consciente de que su propia música iba a hablar con el público no iniciado, y que, al mismo tiempo, su sofisticación sería un encanto para los oídos de los conocedores. En una carta a su padre, de 28 de diciembre de 1782, escribe: "Hay pasajes aquí y allá de la cual los conocedores solo puede obtener satisfacción, pero estos pasajes están escritos en tal manera que público menos cultivado no puede dejar de estar satisfechos, aunque sin saber por qué ".<sup>22</sup>

Y es en este punto dónde queda totalmente justificado el gran apego que como clarinetista o no, cómo músico o melómano uno siente, puesto que cada vez que es escuchada está pieza, estamos dispuestos a descubrir una nueva actuación, o diferentes detalles encantadores. Es un lenguaje donde nuestro oído responde a la claridad y la franqueza de su lenguaje musical, la música de Mozart habla con finalidad de expresión.

21.Lang, Paul(1991), *The creative world of Mozart*, Nueva York, Ed. W. W. Norton & Company, , p29

22.Ibíd

## Análisis

Ésta obra fue escrita dos años antes de la muerte de Mozart, y los críticos valoran la música madura de éste compositor porque se distingue por su belleza melódica, su elegancia formal y la riqueza de la armonía y la textura, todo esto profundamente influido por la ópera italiana, aunque también sus raíces se mezclan con las tradiciones instrumentales austriacas y alemanas del sur.

Erich Hertzmann en su artículo *Mozart's creative process*,<sup>1</sup> hace un análisis general del proceso creativo que desarrolló el autor a lo largo de sus obras, por medio de los manuscritos musicales que se han podido rescatar, ya sean bocetos, fragmentos de composiciones y obras concluidas.

Hertzmann pudo comprobar que “la riqueza de las ideas melódicas [de Mozart son] una manifestación de su exuberancia creativa que nunca parecía disminuir a lo largo de su vida”<sup>2</sup>. Otra particularidad en la creación del compositor fue que por lo regular escribía la línea melódica seguida del bajo y la parte de las voces medias las dejaba en blanco para más adelante rellenarlas, constituyendo una etapa secundaria en su proceso creativo. En esta época era muy común que la línea melódica la llevara el violín primero y el chelo llevara el bajo.

Ahora situándonos en nuestra obra de interés, el *Quinteto K. 581*, aunque es un poco osado hacer la siguiente afirmación, basándome en estudios a diversas obras de Mozart y en explicaciones del manejo del uso de los instrumentos de aliento, seguramente Mozart concibió la parte del violín con el chelo, para después la línea melódica intercalarla en voz del clarinete, teniendo integridad y unidad con diferentes texturas.

Mozart nunca permitió que el despliegue de virtuosismo dominase la obra. Además, el objetivo del compositor, que fue obtener una respuesta inmediata del público, no le impidió expresar profundas ideas musicales.<sup>3</sup>

1.Lang, Paul(1991) *The creative work of Mozart*, Nueva York, W. W. Norton & Company, p.17-30.

2.Ibíd

3. Los oyentes aficionados de aquella época estaban en una búsqueda de un tipo de música digerible, con temas simples e identificables desde la primera escucha, posiblemente debido a la clase media creciente. La importancia de Mozart no sólo radica en cumplir estas demandas, sino que dentro de la simpleza introdujo aspectos tan desarrollados capaces de atraer a cualquier músico experimentado. Burkholder, Peter, Grout, Donald y Palisca, Claude (2008) *Historia de la música occidental*, Ed. Alianza Música, Madrid.

Una vez expuesto un panorama general de las características compositivas de Mozart, continuaré con un análisis estructural de cada uno de los movimientos que conforman la obra.

El *Quinteto para clarinete y Cuarteto de cuerdas en la mayor, K. 581* está dividido en cuatro movimientos:

- I. *Allegro*
- II. *Larghetto*
- III. *Menuetto*
- IV. *Allegretto con variation*

Para poder realizar un análisis atractivo y claro, he hecho uso de un software audiovisual, llamado *iAnalyse*, en el cual presento las particularidades de la obra frase por frase y marco los inicios y finales de cada secciones de la forma general de cada movimiento. Para poder acceder a dicho análisis usted debe recurrir al CD que acompaña éste texto. Sin embargo a continuación daré un breve panorama de cada movimiento.

## Primer movimiento. *Allegro*

Movimiento escrito sobre una estructura de forma sonata, representada de forma general de la siguiente manera:

<b>Exposición</b>	<b>Desarrollo</b>	<b>Reexposición</b>
A	B	A
c. 1- c.79	c. 80 – c. 117	c.118 – c. 197
Tema A-S.C.-Tema B-S.C.- P.C-Tema C- S.C.- <i>Coda</i>	Desarrollo máximo del motivo originalmente empleado para dar cierre al tema A	Tema A (sintetizado)- S.C.- Tema B- S.C.-Tema C- S.C.- <i>Coda</i>

Éste primer movimiento se encuentra escrito en la tonalidad de la mayor.

Desde el inicio se puede vislumbrar la maestría en el manejo de elementos sencillos que dan origen a una frase que cuenta con su mayor dinamismo en el ritmo.

Todo ésto comprobable desde la primera frase, la cual comienza con un pequeño movimiento melódico de duración de ocho tiempos, luego de cuatro tiempos, c. 3, para después tomar cada una de las voces una dirección diferente cada dos tiempos, luego cada tiempo pasando a corcheas y concluida ésta frase con los dieciseisavos del clarinete.

El movimiento armónico en mayor medida es sobre la siguiente estructura: I - V7 - I.

## Segundo Movimiento. *Larghetto*

Éste movimiento está escrito, de igual manera que el primer movimiento, sobre la estructura de forma sonata, que se describe de manera general de la siguiente forma:

<b>Introducción</b>	<b>Desarrollo</b>	<b>Reexposición</b>
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
c.1-c.29	c.30-c.50	c.51-c.85
Tema A - Tema B - S.C.		Tema A - Tema B - <i>Coda</i>

Re mayor es la tonalidad asignada a éste movimiento.

El carácter de *Larghetto* va a estar presente en las corcheas por parte de los violines y la viola, los cuales dan movimiento y continuidad a la voz del clarinete, quién lleva la melodía principal con gran lirismo.

### Tercer movimiento. Menuetto

La forma general de éste movimiento es forma *minuetto con doble trío*, como se representa a continuación:

<b>Minuetto</b>	<b>Trío I</b>	<b>Minuetto</b>	<b>Trío II</b>	<b>Minuetto</b>
II: A :II	II: B :II	A	II: C :II	A
II:Tema A:II	II:Tema	C:II <i>Da capo</i> sin	II:Tema	Tema A-Tema
II:Tema B- S.C.-	II:Tema D:II	repeticiones	E:III:Tema	F- B-S.C.-Tema A
Tema A:II			punteo-Tema	
			E:II	
c. 1-c.32	c.33-c.73	c.1-c.32	c.74-c.124	c.1-c.32

Escrito en la tonalidad de la mayor.

### Cuarto movimiento. *Allegretto con variationi*.

Como su nombre lo menciona, éste movimiento consta de una estructura de tema con variaciones, con una estructura general representada en el siguiente esquema:

<b>Allegretto</b>	<b>Variación I</b>	<b>Variación II</b>	<b>Variación III</b>
II:A:II	II:B-	II:B'-A':II	II:A'-
A:II	A:II	II:B''-A''-B''-A'':II	II:A''+-
c.1-c.16	c.17-c.32	B'':II	II:A*-A*':II
		c.33-c.48	A*':II
			c.49-c.64
			II:A*''-

<b>Variación IV</b>	<b><i>Adagio</i></b>	<b><i>Allegro</i></b>	<b><i>Coda</i></b>
II:A+-A+':IIB+-	Variación de la variación II-	Tema	A Cadencia
A+:IIpuente	Puente	desarrollado	
c.65-c.84	c.85-c.105	c.106-c.137	c.138- c.141

El *allegretto* o tema principal, del cual se desplegarán las cuatro variaciones se encuentra expuesto en primer plano de éste movimiento, es decir del compás 1 al 16 y presenta una estructura A-B-A.

Después de la variación IV se presenta un cambio de carácter marcado en la partitura como *Adagio*. El *adagio* comienza en el compás 85 y con un carácter mucho más tranquilo y amplio hace una gran variación de la variación II, tomando el papel protagónico el clarinete y el violín I consecutivamente, dando rasgos generales de una forma concierto, en la cual presenta una idea el clarinete y es repetida por el violín I manteniéndose el acompañamiento de igual manera para ambas partes.

En el compás 101 da inicio un puente que nos conducirá a un *allegro*. En esta nueva sección, *allegro*, se retoma el tema principal, el Tema A con un contrapunto del clarinete a un *tempo* más vivo para culminar el movimiento y la obra con fuerza y de manera decisiva.

## **Conclusión**

Es increíble comprobar que las obras que conforman éste trabajo están vinculadas más allá de un gusto particular.

Comprobamos que un viaje musical de ciento noventa y seis años no está delimitado por el tiempo y el espacio. Y que cuando se mezcla la naturalidad efímera de la música y la religión dan paso a obras que serán recordadas para toda la eternidad.

Es sorprendente como tres compositores- Mozart, Brahms y Lavista- tan diversos, comparten tanto en común. Y que en su búsqueda incesante como artistas, en un proceso de retrospección, de reconocimiento y progreso de sí mismos, sus lenguajes musicales son puntos de referencia para la creación musical.

Por lo tanto, para nosotros los intérpretes, tener conocimiento de la introspección que cada compositor, es un proceso de gran envergadura para el flujo constante de nuestra música.



## **Bibliografía del Trío Op. 114**

### **Fuentes físicas**

- Gál, Hans (2010) *Cartas 1853-1897, Johannes Brahms*, Barcelona, Ed. Nortesur musikeon S.L.U.
- Geiringer, Karl (octubre 1984) *Brahms Su vida y obra*, Madrid, Ed. Altalena Editores SA.
- Keys, Ivor (2004) *Brahms Música de Cámara*, España, Ed. Idea Books, S. A.
- Lawson, Colin.(2000) *The Early Clarinet: A Practical Guide*, Inglaterra, Ed., Cambridge University Press.
- Otero, Maricarmen; Roser, Berdagué; Ferrer, Carmel; García-Pérez, Jesús (1988) *Maestros de la música. Brahms*, Barcelona, Ed. Planeta-De Agostini, S.A.

### **Recursos electrónicos**

- *Grove Music Online. Oxford Music Online*: Bozarth, George S y Frisch, Walter(s/f) "Brahms, Johannes" en *Grove Music Online. Oxford Music Online*.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51879pg8>  
[consultado en febrero de 2017].
- Blog, Melomanía y otros estados sensoriales (2013) "Falla, Ricardo Conversando con Brahms. A propósito de los 180 años de su nacimiento" en *Blog Melomanía y otros estados sensoriales* <http://serialismo.blogspot.com/2013/08/conversando-con-brahms-proposito-de-los.html#ixzz4QLHc0zo0> [consultado el 18 de noviembre de 2016].
- Ebsco Host Connection: Smith, Peter H. (2001) "Brahms And The Shifting Barline: Metric Displacement And Formal Process In The Trios With Wind Instruments", en *Ebsco Host Connection: Brahms Studies 3.(2001)*  
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=5563741&lang=es&site=eehost-live> [consultado en agosto 2016].
- The Davidsbündler: "Furtwängler, Wilhelm (1934), Brahms and the crisis of our time", (permiso de traducción 1986) en *The Davidsbündler*  
<http://davidsbuendler.freehostia.com/furt.htm> [consultado en febrero de 2017].

- Music Academy Online Advisors: Gibala-Maharidge, Muriel (2007) "Johannes Brahms (1833-97)" en *Music Academy Online Advisors*.

<http://www.musicacademyonline.com/composer/biographies.php?bid=26> [consultado el 25 de Agosto de 2016].

-Yale University Library, Irving S. Gilmore Music Library: Schumann, Robert (1853) "Robert Schumann Neue Bahnen" *Neue Zeitschrift fr Musik* Vol. 39, no. 18" en *Yale University Library, Irving S. Gilmore Music Library*

[https://www.library.yale.edu/musiclib/exhibits/schumann/neue\\_zeitschrift.html](https://www.library.yale.edu/musiclib/exhibits/schumann/neue_zeitschrift.html) [consultado el 14 de noviembre de 2016].

-Blog Tierra Adentro: Redacción y Piña, Gerardo, "Johannes Brahms (1833-1897) Primera Sinfonía" en *Blog Tierra Adentro* <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/johannes-brahms-1833-1897-primera-sinfonia/> [consultado el 12 de diciembre de 2016].

-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Orquesta y Coro Nacionales de España: Russomanno, Stefano (2012) "Brahms o la modernidad camuflada", en *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Orquesta y Coro Nacionales de España* <http://ocne.mcu.es/en/revista/articulos-y-entrevistas/detalle-articulo/content/brahms-o-la-modernidad-camuflada/> [consultado en febrero 2017].

- Fundación Juan March: Suñén, Luis (2010) "Brahms, el progresista: un programa de Schoenberg", en *Fundación Juan March*, <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc664.pdf?v=22893840> [consultado en febrero de 2017].

-Espacio web de música de cámara: Tranchefort, François-René (1995) "Guía de la música de cámara, Johannes Brahms (1833-1897)", Madrid, ed. Alianza Diccionarios, en [http://audiocamara.musicadecamara.com.es/brahms\\_114\\_c.htm](http://audiocamara.musicadecamara.com.es/brahms_114_c.htm) [consultado el 17 de noviembre de 2016].

- The University of North Carolina Greensboro, NC DOCKS "Knüpftechnik: coding narrative in the music of Brahms and the experimental fiction of Robbe-Grillet", en *The University of North Carolina Greensboro. NC DOCKS*

<https://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=18177> [consultado en marzo de 2017].

## **Bibliografía del *Quinteto K.581***

### **Fuentes físicas**

- Burkholder, Peter, Grout, Donald y Palisca, Claude (2008) *Historia de la música occidental*, 7a edición, Madrid: Alianza Música.
- Massin, Jean y Brigitte (1988) *Wolfgang Amadeus Mozart*: trad. Por Isabel de Asumendi, Madrid: Turner
- Nattl, Paul (1970) *Mozart and masonry*, Nueva York: Da Capo Press.
- Rémy, Yves y Ada (1979) *Mozart*: trad. por Felipe Ximénez de Sandoval, Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- Thomson Katherine (1977) *The masonic thread in Mozart*, Londres: Lawrence and Wishart.
- Lang, Paul (1991) *The creative world of Mozart*, Nueva York: W. W. Norton & Company.

### **Recursos electrónicos**

- Clariperu (s/f) “Dicósimo, Javier El clarinete mágico de Amadeus” en *Clariperu* [http://www.clariperu.org/clarinete\\_magico\\_Mozart.html#quinteto](http://www.clariperu.org/clarinete_magico_Mozart.html#quinteto) [consultado en mayo de 2016].
- Gran Logia de Chile (Fundada en 1862) “Radio Mozart. El célebre Mozart y la masonería” en *Gran Logia de Chile* <http://www.granlogia.cl/component/content/article/2-uncategorised/146-radio-mozart.html> [consultado el 24 de febrero de 2015].
- Blog Molero, Juan Jose (2013) “Mozart y el clarinete” en *Mozart y el clarinete, Juan Jose Molero* en <https://juanjosemolero.wordpress.com/2013/12/17/mozart-y-el-clarinete/> [consultado el 8 de noviembre de 2016].
- Filomusica (2003) “López, Daniel. Mozart y la masonería” en *Filomusica Revista de música culta*, <http://www.filomusica.com/filo41/mozart.html> [consultado en julio de 2016].

- *Grove Music Online. Oxford Music Online* (2011) “López-Benito, Manuel Wolfgang Amadeus Mozart: Gran Partita K 361” en *Grove Music Online. Oxford Music Online* [http://clasica2.com/?\\_=/clasica/Hemeroteca-de-Musica-Clasica/Wolfgang-Amadeus-Mozart-Gran-Partita-K-361](http://clasica2.com/?_=/clasica/Hemeroteca-de-Musica-Clasica/Wolfgang-Amadeus-Mozart-Gran-Partita-K-361) [consultado en mayo de 2016].
- *Grove Music Online. Oxford Music Online (s/f)* “Poulin. Pamela. L. Anton Stadler” en *Grove Music Online. Oxford Music Online* [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26509?q=stadler&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26509?q=stadler&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit) [consultado 5 de enero de 2015].
- YouTube(2012) “Ruíz, Luis Manuel W. A. Mozart (1756-1791) Serenata no 11 KV 375 en Mi bemol mayor” en *YouTube* [https://www.youtube.com/watch?v=xh5bWsLgo\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=xh5bWsLgo_U) [consultado en agosto de 2016].
- Naxos (s/f) “Sichrovsky, Heinz. Mozart, W. A. Complete masonic music” en *Naxos* [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.570897&catNum=570897&filetype=About+this+Recording&language=English](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570897&catNum=570897&filetype=About+this+Recording&language=English) [consultado el 10 de enero de 2016].
- HD classical Music, Stewart, Isabella “Sonata para piano N<sup>o</sup> 14 en Do menor (K. 457) - Mozart - el trabajo completo en HD!” en *HD classical Music* [http://es.hdclassicalmusic.com/listen/?id\\_song=261](http://es.hdclassicalmusic.com/listen/?id_song=261) [consultado en junio de 2016].
- Anima Eterna Brugge Symphony Orchestra (2013) Shklyaver, Lisa “Basset clarinet Theodor Lotz” en *Anima Eterna Brugge* <http://animaeterna.be/en/instrument/bassethoorn-theodor-lotz> [consultado en julio de 2016].

## **Bibliografía del *Madrigal***

### **Recursos impresos**

- Cortez Luis Jaime (1988) *Mario Lavista Textos en torno a la música*, México, CENIDIM.
- Lavista, Mario (1998) *El lenguaje del músico Discurso*, México, Ed. El Colegio Nacional, 1999.

### **Recursos electrónicos**

- Clarinet multiphonics, Blog, Del Grazia, Nicolas, “*Clarinet multiphonics*”, en Clarinet multiphonics, <http://www.clarinet-multiphonics.org/clarinet-multiphonics.html> [consultado en febrero 2017].
- Periódico La Nación, versión electrónica, (2006) Kohan, Pablo, “El madrigal , género del Renacimiento” en *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/786061-el-madrigal-genero-del-renacimiento> [consultado en febrero 2017].
- UV MX, PDF. Lavista, Mario. “De cal y arena, Lista cronológica de obras” en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2190/1/198763P152.pdf> [consultado en diciembre de 2016].
- Vicente Pastor Garcia, Blog (2016) Garcia, Vicente P. “¿Cómo funcionan los multifónicos en el clarinete?” en *Vicente Pastor Garcia, Blog*. <http://vicentepastorgarcia.com/como-funcionan-los-multifonicos-en-el-clarinete/> [consultado en febrero de 2017].
- Radio UNAM (2013) “Mario Lavista 70 años. La poética del sonido” en *Radio UNAM* <http://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/verserie/171> [consultado en diciembre 2016].
- Revista digital universitaria UNAM Vol 3. No.1 (2002) “Mario Lavista” en *Revista digital universitaria UNAM*, <http://www.revista.unam.mx/vol.3/num1/sembla1/index.html> [consultado en diciembre 2016].
- Secretaria de Cultura (2013) “Celebra el compositor Mario Lavista su cumpleaños 70” en *Secretaria de Cultura*, <http://www.gob.mx/cultura/prensa/celebra-el-compositor-mario-lavista-su-cumpleanos-70?state=published> [consultado en enero de 2017].

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

El programa que hoy se presenta es un viaje musical de ciento noventa y seis años por medio de tres grandes obras de la literatura del clarinete, el cuál no está delimitado por el tiempo ni el espacio.

La música se ve nutrida y modificada por todo y en todo momento, lo cual nos permite disfrutar diferentes resultados gracias a la manera en que cada compositor percibe y asimila su entorno.

El ***Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas K.581 de W. A. Mozart*** fue compuesto el 29 de septiembre de 1789 y escuchado por vez primera el 22 de diciembre del mismo año. Esta obra fue compuesta dentro de una atmósfera totalmente masónica, lo que nos permite fantasear con el número de cualidades simbólicas presentes, ya que Mozart desarrolló una simbología musical masónica representada por tonalidades y ritmos específicos.

La tonalidad en la que esta escrita la obra, *la mayor*, y a sabiendas que ésta representa el rango de maestro, -el cuál dentro de la masonería es el rango más alto al que se puede aspirar-, nos lleva a redescubrir la obra como resultado audible de la introspectiva de Mozart y a su vez nos enmarca que posiblemente fue concebida con una intención más allá de la de ser escuchada.

Otro símbolo importante como lo es el número *tres*, conjuga entre los nombres de tres amigos masones: Anton Stadler, gran clarinetista numen de Mozart y a quien fue dedicada la obra-, Theodor Lotz, -constructor del *clarinete di bassetto*-, y W. A. Mozart con su genialidad al componer; nos otorga una sumatoria que da como resultado la creación del ***Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas K.581***.

Una obra que muestra que cuando se mezcla la naturalidad efímera de la música y la religión dan paso a obras que serán recordadas para toda la eternidad.

### ***Trío para clarinete, chelo y piano Op.114 de Johannes Brahms***

Una obra de gran importancia que reinaguró la fase creadora de Brahms y permitió acrecentar el número de obras *joyas* para el repertorio clarinetístico.

Brahms en 1890, publicó que su *Quinteto de cuerda N° 2 en sol mayor Op.111* sería su última obra y que esperaba la muerte lejos de hojas pautadas pero gracias a las coincidencias del destino, en 1891, Brahms acudió a un concierto en el cuál el clarinetista de la Orquesta de la Corte de Meiningen, Richard Mühlfeld, estaba interpretando el *Concierto N°1 en fa menor* de Weber, del cual quedó impresionado por su manera de tocar.

Tal fue su encanto por el tratamiento del clarinete en manos de Mühlfeld y el surgimiento de ideas musicales que el mismo Brahms decía "*le venían de Dios*" que no pudo mantener su posición y volvió a componer.

La primera interpretación al público tuvo lugar el 12 de diciembre de 1891 en Berlín y estuvo a cargo de Richard Mühlfeld, Brahms y el violonchelista del *Cuarteto Joachim*, Robert Hausmann.

Brahms como el gran estudioso de los compositores clásicos que se caracterizó, en esta obra y en las restantes, los límites convencionales de la forma sonata quedan difuminados.

### ***Madrigal de Mario Lavista.***

Mario Lavista es uno de los grandes compositores contemporáneos mexicanos , quién dentro de sus mayores aportaciones ha sido lo que el mismo denomina "*renacimiento instrumental*" , termino que consiste en una serie de estudios y búsqueda de recursos y posibilidades de orden técnico y expresivo ausentes de la tradición clásica instrumental. Para crear *Madrigal para clarinete solo en Si bemol*, en 1985, Lavista colaboró con el clarinetista mexicano Luis Humberto Ramos Zepeda y fue estrenada en la Galería Universitaria el 21 de noviembre del mismo año por el mismo Luis Humberto Ramos. Lavista no concibe a la música sin la poesía y viceversa, por lo que en toda su obra directamente o indirectamente la poesía está presente.

Por lo tanto al saber que *Madrigal* es el título de la obra y que a su vez es el nombre del género de una composición musical a varias voces, sobre textos de alta poesía italiana con una íntima compenetración entre texto y música, puedo creer que *Madrigal* es una obra fiel a sí mismo.

Una obra que aunque en primera instancia nos hace pensar que es un movimiento totalmente libre, al final de un análisis musical podemos comprobar que tiene una forma totalmente definida. Dando como resultado y justificando lo que el mismo compositor ha expresado: "*La música moderna es la suma de todas estas voces*, [refiriéndose a la tonalidad y a todas las técnicas musicales surgidas en Occidente después de la gran época de la tonalidad] la suma de esos rostros."

***Jazmín Torres Serna, 2017.***