

Iñaki Úcar

CONCIERTO FIN DE CARRERA





PROGRAMA 6 / 11 / 2012

FRANZ DANZI Pieza de concierto Op. 45 No. 2
(1763 - 1826) para clarinete y orquesta

CLAUDE DEBUSSY *Première Rapsodie*
(1862 - 1918) para clarinete y piano

JOHANNES BRAHMS Trío Op. 114
(1833 - 1897) para clarinete, cello y piano

- *Allegro*
- *Adagio*
- *Andantino grazioso*
- *Allegro*

ROBERT MUCZYNSKI *Time Pieces* Op. 43
(1929 - 2010) para clarinete y piano

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

10'

8'

25'

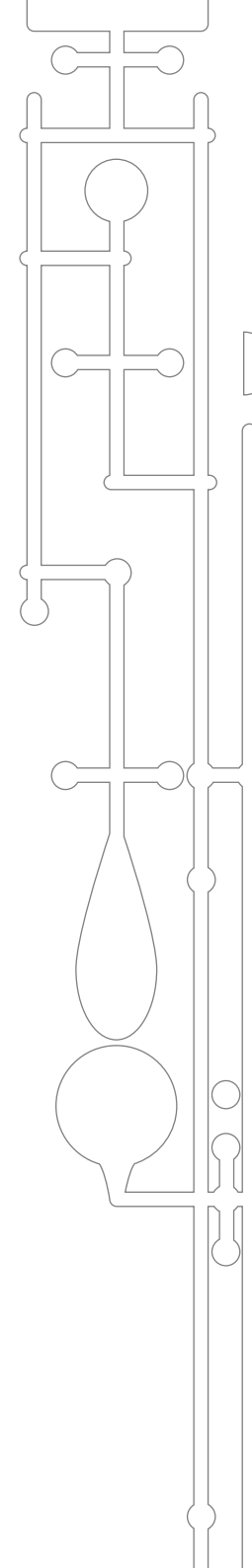
DURACIÓN

17'

APROXIMADA

Piano:
Pedro J. Rodríguez

Cello:
Carlos Frutuoso



“Componer no es difícil,
lo complicado es dejar caer
bajo la mesa las notas superfluas.

JOHANNES BRAHMS

NOTAS AL PROGRAMA · IÑAKI ÚCAR

PIEZA DE CONCIERTO OP. 45 NO. 2, CLARINETE Y ORQUESTA · F. DANZI

La tarjeta de presentación de este concierto es una pequeña pieza clásica para clarinete y orquesta de cuerda —interpretada en esta ocasión con acompañamiento de piano— del compositor y cellista alemán Franz Ignaz Danzi (1763-1826). Basada en el tema de la popular aria *Là ci darem la mano* («allí nos daremos la mano»), de la ópera *Don Giovanni* (Don Juan) de Wolfgang Amadeus Mozart, sirve como excusa perfecta para abrir un variado recital poniendo en relieve las capacidades del intérprete.

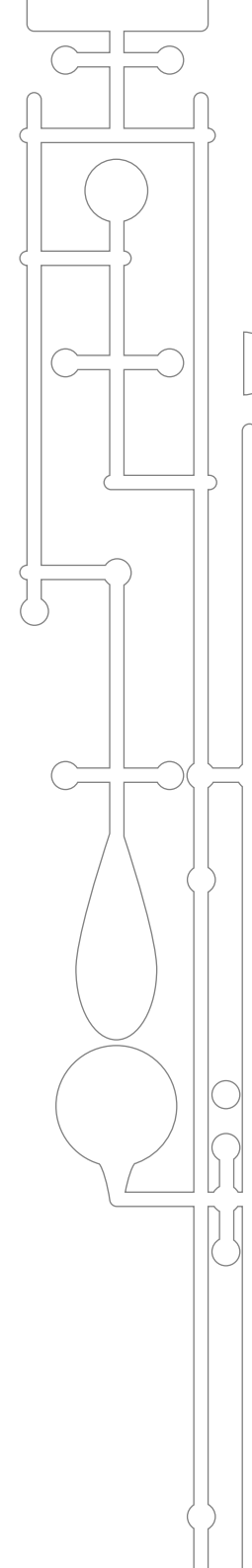
Se trata de la segunda pieza de concierto o *Konzertstücke*, en alemán, del conjunto de tres que compone este Op. 45, compuesto en 1814. Dicha denominación, «pieza de concierto», fue introducida con posterioridad por un editor de la partitura. En realidad, el título original rezaba *3 Potpourris*, claro que entonces no tenía el mismo significado que le otorgamos ahora. Es por ello que el título «pieza de concierto», más representativo para nosotros, sea el que ha llegado hasta nuestros días.

El término «potpourri» fue utilizado por primera vez por el editor francés

Christophe Ballard en 1711. Durante el siglo XVIII, se usó en Francia para referirse a colecciones de canciones o piezas instrumentales con un vínculo temático.

Ya en el siglo XIX, el *potpourri* se popularizó como una forma musical con estructura ABCDEF..., parecida a la fantasía. Muchas oberturas de ópera de compositores franceses como Boieldieu o Auber se denominaban *potpourris*, así como la obertura de *La mujer silenciosa*, de Richard Strauss. Aunque el término se aplicaba en obras de muy diversa índole. Así, encontramos que el *Concierto para cello y orquesta Op. 20* de Carl Maria von Weber llevaba por título original el de *Grand Potpourri*.

Uno de los usos más comunes, no obstante, se aplicaba a pequeñas piezas de concierto, como la que nos ocupa, basadas en un tema de otro autor y variaciones sobre el mismo. El violinista y compositor alemán Louis Spohr cuenta, al igual que Danzi, con *potpourris* basados en temas de Mozart, en este caso para violín (Op. 22 y 24), además de un tercero para clarinete basado en temas de Peter Winter (Op. 80).



Nos encontramos en 1910. Un Claude Debussy (1862-1918) de 48 años de edad y diagnosticado de cáncer en 1909 ya se había consagrado, a través de sus obras orquestales, como uno de los compositores más importantes de su tiempo. El *Prélude à l'après-midi d'un faune*, en 1894, había marcado un antes y un después en la historia de la música, abriendo la puerta del Modernismo musical e inventando el lenguaje impresionista (aunque esta denominación nunca le gustó al propio Debussy; y tal vez no fuera la correcta, teniendo en cuenta que su mayor influencia extramusical era el Simbolismo francés). Había tenido tiempo, incluso, de experimentar con la ópera en 1902 con *Pelléas et Mélisande*.

En 1905, Gabriel Fauré sucedió a Théodore Dubois como director del Conservatorio de París. Uno de los numerosos cambios que introdujo fue la elección de Debussy como miembro del Consejo Superior y, como tal, este debía formar parte del jurado de los concursos internos. Se le pidió escribir dos piezas para el concurso de clarinete de 1910;

una para la prueba de interpretación y otra para la de lectura a primera vista. Así nació la *Première Rhapsodie* para clarinete y piano (si bien nunca habría una *deuxième*) y ha llegado a nuestros días convertida en una de las más importantes y más difíciles piezas del repertorio clarinetístico. No en vano, era una de las obras preferidas por Debussy, ya que en una misiva enviada a su editor, Jacques Durand, escribió: «*i[La Rapsodia] es, sin duda, una de las piezas más bellas que jamás he escrito...!*». La obra fue compuesta durante diciembre de 1909 y enero de 1910, mientras trabajaba en su primer libro de preludios para piano, por lo que pertenece a los últimos años del compositor, en plena madurez de su estilo.

A Debussy, obviamente, no le entusiasmaba la idea de formar parte de un tribunal, ya que el 8 de julio de 1910, escribió a su editor: «*El domingo, (icompadézcame!) tendré que escuchar la Rapsodie [sic] para clarinete en si bemol 11 veces; ya te contaré si sigo vivo*». La semana siguiente, el 15 de julio, volvió a escribir: «*El concurso de clarinete fue excepcional*

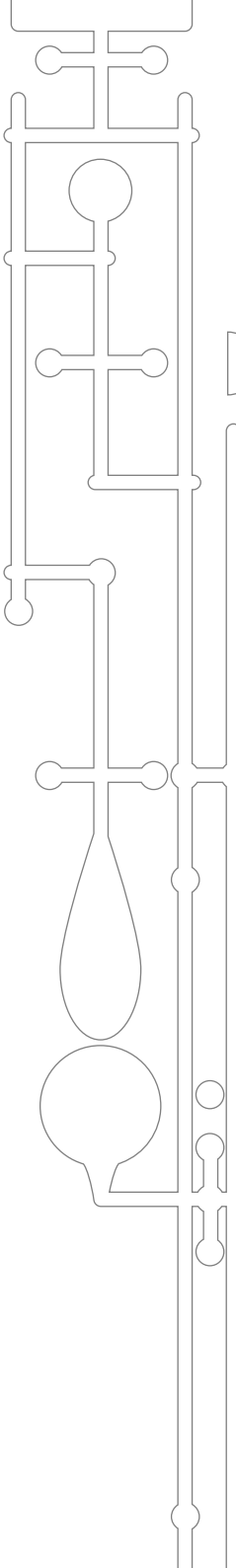
y, a juzgar por la expresión facial de mis colegas, ¡la Rapsodia ha sido un éxito!... Uno de los concursantes, Vandercruyssen, la tocó de memoria con una gran musicalidad. En cuanto a los demás, su interpretación fue correcta pero mediocre».

La primera interpretación pública de la Rapsodia tuvo lugar en un concierto de la Société Musicale Indépendante, a manos de Prosper Mimart (a quien está dedicada la obra) acompañada por el pianista Krieger, en la Salle Gaveau el 16 de enero de 1911. Posteriormente, Debussy trabajó en un arreglo orquestal cuya primera interpretación documentada no tuvo lugar hasta el 3 de mayo de 1919, tras la muerte del compositor en 1918, cuando fue ejecutada en el Concerts Padeloup con Gaston Hamelin como solista.

La forma de rapsodia permitió a Debussy una gran libertad a la hora de explorar las habilidades técnicas del clarinete. A pesar del aparente caos, existe un cierto orden que puede analizarse como una forma A-B-A', y el oyente aprecia la obra como una unidad con gran cohe-

sión. Para lograr esta unidad, utiliza tres recursos principalmente: reutilización de motivos (el motivo inicial sirve para formar el tema [a], además de estar presente en la mitad y en la conclusión de la obra), la presencia del tema [b] a lo largo de toda la obra (incluso en la sección B donde, en teoría, no le correspondería), y la anticipación de los temas en las distintas transiciones.

Utiliza centros tonales que vienen bien definidos por la armadura, y se mueve con libertad dentro de cada cual utilizando modos antiguos. El uso de arabescos y melodías ondulantes, sin dirección, es recurrente. Las tensiones, los matices en el ámbito del *piano* y el *pianissimo*, la búsqueda de consonancia vertical, la precisión en la escritura, el refuerzo de octavas en las melodías, la variedad de indicaciones (en francés, su lengua natal, para mayor precisión)... Todo ello contribuye a crear una atmósfera. El resultado es una obra representativa del estilo impresionista, delicada, etérea.



Richard Mühlfeld, dedicatario de este *Trío para clarinete*, fue un músico alemán que entró a formar parte de la prestigiosa Meiningen Court Orchestra como violinista originalmente, pero que tres años después cambió al clarinete. Johannes Brahms (1833-1897), que había decidido dejar la composición tras escribir su *Quinteto de cuerdas No. 2 Op. 111* en 1890, quedó impresionado por la calidad sonora y musicalidad de Mühlfeld tras escuchar su interpretación del *Concierto No. 1* de Weber, el *Quinteto para clarinete* de Mozart y algunas obras de Spohr.

Así, Mühlfeld, «el mejor instrumentista de viento que haya conocido» según palabras del propio Brahms, se convirtió en la inspiración del compositor, que volvió a escribir para regalarnos algunas de sus últimas obras maestras: el propio *Trío Op. 114* y el *Quinteto para clarinete Op. 115* (1891), y las dos *Sonatas para clarinete Op. 120* (1894). Aunque Brahms había mostrado cierto favoritismo por el clarinete en sus sinfonías y serenatas antes de conocer a Mühlfeld, no fue hasta

entonces cuando se decidió a ampliar el repertorio camerístico del instrumento.

Poco sabemos hoy en día sobre cómo era ese sonido que maravilló a Brahms. Jack Brymer, en su libro *Clarinet* (Schirmer Books, 1976), recoge las impresiones de un anciano violista, director en ocasiones de la Duke of Devonshire's Orchestra, entrevistado unos años antes de la Segunda Guerra Mundial. Dicho violista había tocado ocasionalmente en el cuarteto de Joachim, el célebre violinista y amigo personal de Brahms, por lo que había coincidido con Mühlfeld en la interpretación del *Quinteto para clarinete* de Brahms. El anciano aseguró que había tres cosas que recordaba claramente: «[Mühlfeld] utilizaba dos clarinetes, en *La* y *Si bemol*, para el movimiento lento, para simplificar la sección cingara; tenía una técnica fogosa, con un tono cálido y un gran vibrato». Tras haber cuestionado el entrevistador si había querido decir «rubato», él insistió: «No: vibrato. Bastante más que Joachim y tanto como el cellista» (se sabe que Joachim era famoso por tocar con poco vibrato o sin él).

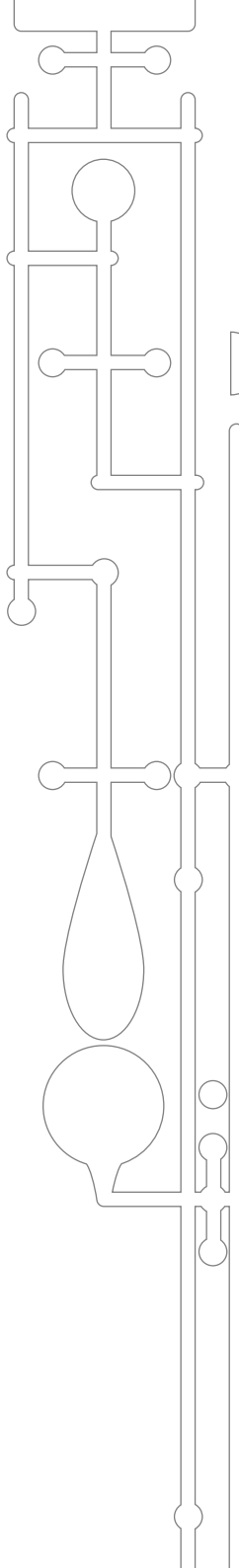
Por tanto, parece que, en aquella época, una interpretación por parte del clarinete «con tanto vibrato como un cellista» habría sido lo habitual y del agrado del compositor. En cambio, a partir del inicio del siglo XX, ha habido una reacción en contra del vibrato en el clarinete de forma que se ha expulsado totalmente de la técnica habitual del instrumento. Aun así, aunque académicamente rara vez se imparta, hoy en día todavía podemos encontrar clarinetistas que hacen un equilibrado uso del vibrato, como es el caso de Martin Frost o Richard Stoltzman (cuya grabación del *Trío de clarinete* de Brahms, con vibrato incluido, es destacable).

Brymer incluye en su texto un par de razones por las que el vibrato no ha seguido formando parte de la técnica del clarinete. La primera se refiere a la pureza del sonido: «En primer lugar, más que cualquier otro instrumento, el clarinete puede representar el tipo de belleza fresca, impecable de una estatua de mármol o de una pieza de madera perfectamente pulida. La pureza del sonido fascina de tal manera que hace pensar que la más

mínima hendidura en su superficie constituiría una mancha». Y en segundo lugar, «de hecho, se ha estado haciendo [el vibrato] durante mucho tiempo muy mal».

George Townsend, en su artículo *The Question of Clarinet Vibrato*, apunta lo siguiente: «La flauta, que tiene el sonido más “ligero”, requiere mucho vibrato. [...] el flautista usa el vibrato como un componente intrínseco del color de su sonido [...] El oboe, con un sonido más rico y complejo, requiere menos vibrato, estando este reservado para pasajes cantabile con el objetivo de sonar más expresivo. [...] El clarinete, con su sonido oscuro y único, no requiere vibrato, el color expresivo inherente del propio sonido es suficiente para excluir la necesidad de añadir nada».

Con vibrato o sin él, este *Trío* de Brahms es otra de las piedras angulares del repertorio clarinetístico y una de las pocas obras camerísticas plenamente románticas con las que cuenta este instrumento. Al igual que el *Quinteto* y las dos *Sonatas*, se caracteriza no por sus dificultades técnicas, sino por sus enormes dificultades interpretativas.



TIME PIECES OP. 43 PARA CLARINETE Y PIANO

· R. MUCZYNSKI

Robert Muczynski (1929-2010) no es un habitual de las salas de concierto de nuestro país y tampoco de recitales como este. Desde sus primeras obras hasta las últimas, la música de este compositor americano contemporáneo ha estado marcada por una personalidad propia. Al tratar de describir las muchas facetas de esta personalidad, no obstante, la mayoría de los críticos comparan frecuentemente elementos particulares de la música de este autor con la de otros compositores del siglo XX. De hecho, en un artículo de la revista *Fanfare*, Walter Simmons escribe: «Uno puede identificar las corrientes estilísticas subyacentes, que hacen referencia a la frasología de Bartók, el lenguaje armónico y retórica general encontrada en las obras para piano de Barber, un interés por las métricas de 5 y 7 pulsos que recuerdan a Bernstein y un agudo reparto de blue-notes en sus estructuras melódicas».

La mayor influencia compositiva viene dada por su único profesor de composición: Alexander Tcherepnin (1899-1977), teórico y compositor ruso que se trasladó a América desde París en 1949. A su vez, Alexander era hijo de Nikolai

Tcherepnin, alumno de Rimsky-Korsakov y, posteriormente, profesor de estudiantes notables como Sergei Prokofiev. En su tesis sobre las sonatas para piano de Muczynski, Valerie C. Cisler explora lo que podría ser considerado una «escuela» (aunque ella no lo llama de esta manera): la estrecha relación entre Nikolai Tcherepnin, Sergei Prokofiev, Alexander Tcherepnin y el propio Muczynski.

Muczynski, sin embargo, era reacio a discutir técnicas compositivas concretas: «*desearía que la academia dejase de intentar radiografiar la música y simplemente la dejase estar... ¿a quién le importa realmente el “cómo” cuando es el “qué” lo que cuenta?*».

La obra que sirve como colofón final de este concierto representa el lenguaje neoclásico típico norteamericano, con ritmos jazzísticos y modos y armonías extraídos del blues. Como escribe David Noble, del Albuquerque Journal, «*Muchas piezas americanas escritas en los últimos 50 años encajan con esa descripción. Pero Muczynski explora estos materiales con una destreza, energía y visión expresiva tal que resulta excepcional. Hace que el espectador quiera saber más acerca de este compositor*».

