



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: Viento y percusión

Especialidad e Itinerario: Clarinete - Interpretación

Curso: 2017-2018

**Trabajo Fin de Estudios
Proyecto**

**RICHARD MÜHLFELD (1856-1907): EL
CLARINETISTA QUE FASCINÓ A JOHANNES
BRAHMS**

MODALIDAD: TEÓRICO-PRÁCTICO TEÓRICO

Autor: Juan Antonio Marín Osuna

Tutor: José Luis Bedmar Estrada

Córdoba

Junio 2018

ÍNDICE

1. Introducción y contextualización.....	2
2. La vida de Richard Mühlfeld y su papel en la orquesta de Meiningen.....	6
3. Richard Mühlfeld y Brahms.....	10
4. Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 114.....	12
5. Quinteto para clarinete y cuerdas Op. 115.....	16
6. Sonatas para clarinete y piano Op. 120.....	20
7. Rasgos interpretativos de las obras de Brahms.....	23
8. Últimos años de Richard Mühlfeld y Brahms.....	31
9. Otras obras dedicadas a Richard Mühlfeld – <i>Introducción y allegro appassionato</i> Op. 256 de Carl Reinecke.....	35
10. Conclusión.....	38
11. Bibliografía.....	39
Apéndice 1.....	41

1. Introducción y contextualización

En el presente trabajo de fin de estudios de las enseñanzas de clarinete se va a llevar a cabo un acercamiento a la figura del clarinetista alemán Richard Mühlfeld y, por ende, al compositor universal Johannes Brahms, quien se sintió inspirado por dicho instrumentista para componer cuatro de las piezas musicales más importantes del repertorio para clarinete.

Desde que pude interpretar por primera vez la Sonata nº 2 en mi bemol mayor para clarinete y piano Op. 120 de Brahms en el primer año del Grado Superior de música, y por lo tanto me adentré en la música para clarinete de este compositor, sentí la necesidad de investigar al autor, el estilo musical, etc. Quedé tan fascinado tras escuchar el resto de obras que el compositor había escrito para clarinete, que no descarté en un futuro realizar algún trabajo más profundo sobre este tema.

A raíz de interesarme por estas obras descubrí la figura de Richard Mühlfeld y me pareció relevante, bajo mi humilde opinión, intentar ampliar el conocimiento general que se tiene de este clarinetista y su relación con Brahms y otros compositores y músicos importantes de la época. Por lo tanto, decidí que el repertorio para la puesta en escena de este trabajo tenía que estar formado por obras exclusivamente dedicadas a Mühlfeld. Así, el programa estaría compuesto por la Sonata anteriormente mencionada, el *Trío para clarinete, violonchelo y piano* Op. 114, ambas piezas de cámara escritas por Brahms, y una tercera obra compuesta por Reinecke con el título de *Introducción y allegro appassionato* Op. 256.

En resumen, en el presente trabajo de iniciación a la investigación se presenta un acercamiento al importante papel del clarinetista Richard Mühlfeld, su relación con Brahms y otros músicos de la época y el estudio de algunas de las obras que le fueron dedicadas.

Contextualización

Antes de centrarnos en el estudio de la vida de Richard Mühlfeld creo conveniente exponer de forma breve las principales características del movimiento romántico y cómo se ve reflejado en la música, para entender el contexto en el que se enmarcan los protagonistas de este trabajo.

El pensamiento europeo en esta época sufre un giro radical consistente en considerar que el mundo es un organismo dinámico, a diferencia de lo que se pensaba hasta el momento, que en el mundo todas las posibilidades de la realidad estaban ya planteadas desde el comienzo de la vida y organizadas en series completas y jerárquicas, desde Dios hasta la nada. Por lo tanto el universo era una máquina perfecta en la que todos los engranajes debían encajar perfectamente. Así, valores como el racionalismo, la estabilidad, la exactitud y la uniformidad eran los que prevalecían en ese pensamiento. Sin embargo, a finales del siglo XVIII toda esta metafísica estática se derribó.

Ahora la naturaleza se concibe como un organismo que no es algo hecho y perfecto, como se pensaba antes, sino algo que se está construyendo y creciendo constantemente. Así, encontramos la filosofía del devenir en lugar de la filosofía del ser. El cambio no se concibe ahora como algo negativo, al contrario, como una posibilidad para el hombre, algo positivo. La imperfección se contempla desde otra perspectiva, en vez de algo nada deseable, como la posibilidad de cambio, la novedad.

Por otro lado, existe un nuevo énfasis en lo subjetivo y lo ideal en contraposición a lo real y lo objetivo, es más importante el proceso de creación de una obra que el resultado en sí, la espontaneidad por encima de lo correcto del resultado, las razones preferibles a las consecuencias. La concepción sublime del artista como la manifestación superior de un espíritu que es activo, pobre, solitario, hasta desgraciado quizá, pero libre e independiente. El individuo es ahora la única fuente de la verdad, el mundo va a ser captado a través del espejo del yo. Las normas de “lo bello” dejan paso al ímpetu creador del genio, se prefiere un derroche de sentimiento antes que el ideal de una belleza reposada.

Por tanto, los principales rasgos característicos del hombre romántico se pueden sintetizar en los siguientes:

- El individualismo. El culto al “Yo”, un espíritu individualista que provoca una exagerada y violenta exaltación de la propia personalidad.
- El idealismo. El espíritu es la fuerza creadora que está en movimiento constantemente. Aquí se refleja también el ansia de infinito, la lucha por la liberación de esa conciencia desgraciada del hombre romántico.
- El ansia de libertad. Se produce una protesta contra los obstáculos que hasta entonces tenía el espíritu y se crea un ambiente de rebeldía contra

las normas tradicionales establecidas, siendo la pasión y el instinto la única ley de vida.

La música en el romanticismo

Se podría decir que la época histórica y el ámbito geográfico en el que se desarrolla la música romántica no coinciden con los del romanticismo musical, ya que debido a sus características y su fuerza espiritual está más allá de toda fecha.

La temática de las obras románticas era muy variada, desde la mirada de una joven, la caricia del amante, las guerras patrióticas, el agua transcurriendo por un arroyo, el canto de un pájaro e incluso la muerte. El amor, el individualismo, la nostalgia, el mundo de los sentimientos, y los sueños y deseos irrealizables eran las ideas motrices de la música romántica, sobre todo en el área germánica.

Tiene lugar en este momento un notable aumento del número de personas interesadas en la música, lo que repercutió en la creación de los conservatorios como los conocemos hoy día, un lugar donde acuden los alumnos para recibir clases de música de diferentes profesores. Así, la música ya no estaba reservada para una minoría; el público emergente de una clase media con interés en este arte podía acudir a diferentes celebraciones musicales (conciertos, óperas, audiciones musicales...). Esto hizo también que se desarrollara la industria musical con la construcción de instrumentos, siendo el piano el que se convirtió en el instrumento estrella; y de igual forma repercutió en una mayor producción de obras musicales.

En cuanto a los rasgos musicales de esta etapa, los compositores sienten, y así lo plasman en sus obras, una mayor libertad en lo referente a la forma y al diseño musical. Nacen ahora también nuevas realidades sonoras, novedosas hasta el momento: el lenguaje armónico se caracteriza por una gran ductilidad y una gran riqueza de color, con unas armonías extraordinariamente expresivas; la rítmica se hace muy fluida, casi aérea, donde con los clásicos era una sólida materia fónica; una espaciosa melodía que supera los ámbitos vocales tradicionales, jugando con el timbre de los diversos registros de la voz, así como en los instrumentos; el timbre, el color del sonido, adquiere un papel protagonista en las obras y en muchas ocasiones, como sucede con Berlioz, asume la función estructurada de la invención sinfónica.

Por último, se pueden distinguir dos fases en la música romántica, siguiendo una cuestión puramente temporal. Así, encontraríamos a los compositores románticos auténticos como Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, etc. y los postrománticos como Brahms, Berlioz, Liszt, Wagner, Bruckner o R. Strauss.

En el caso de Johannes Brahms (1833 – 1897), así como en el de Anton Bruckner (1824 – 1896) hay analistas que los incluyen en el grupo de los primeros compositores postrománticos, mientras otros los consideran como los últimos compositores románticos. Entre los principales cambios que se dan en el postromanticismo respecto al romanticismo destaca el gigantismo de la forma sinfónica, quedando la música de cámara y la forma sonata en un segundo plano, salvo en el caso de Brahms que está considerado como uno de los compositores más importantes en el ámbito camerístico. Y en cuanto al estilo en este período, se encuentran más diferencias en las obras de los compositores postrománticos que en las del período romántico anterior.

2. La vida de Richard Mühlfeld y su papel en la orquesta de Meiningen



Ilustración 1. Richard Mühlfeld.

Richard Mühlfeld nació en Salzungen, Alemania, el día 28 de febrero de 1856 y murió en Meiningen el 1 de junio de 1907. Fue el más pequeño de cuatro hermanos y todos ellos estudiaron música con su padre, Leonhard. Los antepasados de Mühlfeld habían estado todos conectados con trabajos y oficios referentes de alguna manera a las casas, como operarios, pintores, etc. hasta que su padre se hizo músico. Leonhard Mühlfeld vivió en Hessberg, en el centro de Alemania, y el 19 de febrero de 1843 se casó con Anna Margarethe Griebel, que era nativa de la misma ciudad. En 1852, cuando nació su cuarto hijo, Leonhard obtuvo el cargo de director musical en el spa de Salzungen, ciudad que poseía valiosas fuentes termales de agua salada. Y en este spa Leonhard encontró la oportunidad de hacer música para el entretenimiento de los visitantes y personas que se hospedaban en el establecimiento.

Leonhard Mühlfeld tenía una pequeña banda, llamada “Tartana” (Klapperkasten), de once músicos a media jornada según la disponibilidad del spa. Todos ellos estaban relacionados con el oficio de zapatero, ya que era una de las industrias locales más importantes. La orquesta estaba compuesta por instrumentos de viento, cuerda y percusión. Leonhard la dirigía tocando el violín aunque también sabía tocar la trompeta y el contrabajo con los que consiguió algunos trabajos ocasionales en

la corte de Saxe-Meiningen. Ocasionalmente se daban conciertos especiales para los visitantes del spa de Salzungen en los que la orquesta tenía que ser aumentada hasta en veinticinco miembros, para ello se reforzaba con aprendices y con los propios hijos de los miembros de la orquesta, que cuando cumplían diez años ya se consideraba que podían echar una mano. Leonhard enseñó a sus cuatro hijos, Martin, Wilhelm, Christian y Richard, a tocar varios instrumentos. Además de sus enseñanzas, los niños acudían al coro de la iglesia para cantar, que era dirigido por Bernhard Müller. Wilhelm, el hermano de Richard, tuvo una exitosa carrera en Wiesbaden como director, oboísta, trompetista y como profesor de piano. Richard aprendió a tocar el violín y el clarinete, y con solo diez años interpretó un solo de clarinete en una gran reunión de amigos, en la que el público le obsequió con un reloj de bolsillo de plata como premio por su actuación.

Richard tocaba el violín y el clarinete en la orquesta de su padre en Salzungen hasta que, con solo diecisiete años, entró a formar parte de la orquesta de Meiningen en 1873 como violinista. Su servicio militar comprendió un total de tres años (1876-1879) como clarinete solista en la banda del Regimiento 32 y así fue llamado progresivamente para tocar el clarinete en la orquesta. Meiningen era la capital del gran ducado de Saxe-Meiningen, y se convirtió en el hogar de Mühlfeld hasta el final de su vida. Esta ciudad poseía una orquesta “de corte”, perteneciente a un duque liberal y comprometido con el arte. Su orquesta tenía un alto nivel y pronto se convirtió en una de las mejores orquestas privadas de Alemania. El duque dio instrucciones para que miembros de la orquesta enseñaran a Richard, así, Friedhold Fleischauer le impartió clases sistemáticas de violín y el director, Emill Büchner, le enseñó teoría musical. Pero no tardaron mucho tiempo en darse cuenta del talento de Richard para el clarinete, así que pronto fue requerido para reemplazar al clarinetista de la orquesta, Wilhelm Reif, que sufría ataques periódicos por su enfermedad.

La orquesta de Meiningen estaba compuesta por tan solo cincuenta y cinco miembros y cuando su popularidad fue más alta se decía que eran capaces de tocar cualquier obra del repertorio, por difícil que fuera, sin director y sin partituras, si se les requería. Cuando el crítico musical austriaco, Hanslick, visitó Meiningen en una ocasión, afirmó que la orquesta estaba formada por cuarenta y ocho instrumentistas de

los que “los clarinetistas eran buenos, aunque no tanto como los de Viena”¹, opinión considerada un poco tendenciosa. Existían en Meiningen numerosos festivales, similares a los de Bayreuth, que atraían a muchos músicos de renombre. En 1880, Hans von Bülow fue designado como director de la orquesta de corte de Meiningen. Von Bülow hizo que la orquesta entera se pusiera de pie mientras tocaba, de acuerdo con la vieja costumbre de la burocracia en la corte cuando a los músicos, considerados sirvientes, no se les permitía estar sentados durante la presencia de su maestro. Esto ocurrió hasta que von Bülow y su sucesor Fritz Steinbach consiguieron situar a la orquesta de Meiningen entre las mejores de Alemania. Y aunque al principio esta orquesta carecía de prestigio, se convirtió en el hogar de músicos con mucho talento, incluyendo a la familia Mühlfeld.

En el período en el que Mühlfeld fue requerido como clarinetista solista en la orquesta de Meiningen, un acontecimiento que merece ser resaltado es cuando en 1876 la orquesta interviene en el Festival de Bayreuth, donde después de la actuación, Wagner hizo una crítica de la misma en la que demuestra que quedó gratamente impresionado, y después de escuchar la obertura *Egmont* de Beethoven le dijo a Mühlfeld: “Joven amigo, sigue por ese camino y el mundo entero estará abierto para ti”. Como consecuencia de los Festivales de Bayreuth, Mühlfeld se convirtió en uno de los artistas más valorados por la familia Wagner, se hizo muy amigo de Richard, Cosima y Siegfried Wagner, y fue premiado con la Real Medalla de Oro Bávara de Ludwing por sus servicios en su festival (la orquesta de Meiningen visitó ininterrumpidamente este festival desde 1888 a 1896). Como prueba de admiración, Richard Wagner escribió un testimonio brillante sobre Mühlfeld durante las negociaciones que tuvieron lugar con Breslau que le quería como clarinetista en su banda militar. Pero Mühlfeld declinó eventualmente la oferta y así lo hizo con otras muchas invitaciones tentadoras: en 1882 San Petersburgo lo quería como clarinete primero en la Sociedad Musical Imperial Rusa y en 1885 la Casa Real de la Ópera en Budapest también apostó por él. Felix Mottl, director de la Sociedad Filarmónica y de la ópera en Karlsruhe le rogó que se fuera con él en 1887. En 1888 Franz Wüllner, del conservatorio de Colonia, también le requirió para su plantilla; y en 1890 Nikisch y la Orquesta Sinfónica de Boston hizo todo lo posible para contratarle, pero él simplemente no se dejó seducir por estas ofertas.

¹ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 214.

Decidió permanecer en Meiningen porque pensó que algo mejor estaba reservado para él allí.

Leonhard Mühlfeld murió en 1876. Por ello, Martin dejó Meiningen para tomar el lugar de su padre como director musical en Salzungen. En 1877, coincidiendo con el veintiún cumpleaños de Richard, su madre murió. Al año siguiente, Martin se casó con la hija de un carnicero de Salzungen y, en la boda, Richard se enamoró de una de las damas de honor que era dos años más joven que él, Minna Seyfert. El dos de mayo se le declaró y ella aceptó, y así después de un largo tiempo de compromiso planearon casarse en mayo de 1881, sin embargo, debido a la muerte de la hermana de Minna los planes se vieron truncados, quedando sus sobrinos sin madre. Durante el verano de ese mismo año Richard no actuó con la orquesta de Meiningen porque el duque se desplazó a otra localidad y no requirió de los servicios de la orquesta, así que Richard se fue a Interlaken y el 27 de septiembre finalmente tuvo lugar la boda con su esposa y vivieron juntos en una casa de dos plantas en Meiningen.

En 1879 Richard Mühlfeld fue nombrado oficialmente primer clarinete de la orquesta de la corte de Meiningen por la jubilación por enfermedad de Wilhelm Reif (1832-90) y mantuvo su puesto hasta su muerte. Según apunta Weston, Reif compuso (y dirigió) un concierto para Mühlfeld en 1885, y fue él probablemente el responsable de que Mühlfeld eligiera los clarinetes Baermann-Ottensteiner. A pesar de que von Bülow era muy exigente, reconoció el talento de Mühlfeld y le dejó al cargo de muchos ensayos seccionales de viento de la orquesta. El resultado de esos ensayos era muy satisfactorio, ya que se le atribuía que los demás músicos se veían inspirados por él y sus habilidades, lo que afianzó su papel de liderazgo.

Mühlfeld disfrutaba especialmente interpretando la música de Weber, así él introdujo en el repertorio de la orquesta de Meiningen el Concertino para clarinete, tocándolo en un concierto en el que se celebraba el centésimo aniversario del nacimiento del citado compositor. Fueron también las interpretaciones de las obras de Weber, especialmente el quinteto, lo que hizo más tarde que Brahms compusiera las piezas de cámara para clarinete.

Además de sus obligaciones con la orquesta de Meiningen, Mühlfeld comenzó a dirigir un coro de voces masculinas en 1887. Este coro se llamaba “Erholung” que significa “el descanso y recreación del alma” y estaba formado principalmente por

maestros de escuela de la ciudad que se mantuvieron juntos durante veinte años dando grandes actuaciones. Esta experiencia de dirección le sirvió a Mühlfeld para, cuando Reif murió en 1890, él le sucedió como director musical. En base a este papel que le tocó desempeñar, arregló y dirigió la música del teatro de la corte y llevó a cabo los castings de las cantantes. Como su reputación fue creciendo, no solo cantantes si no también numerosos instrumentistas acudían desde lejos para estudiar interpretación con él.

3. Richard Mühlfeld y Brahms



Ilustración 2. Richard Mühlfeld y Brahms.

La relación entre Mozart y Stadler representa una semejanza singular al encuentro entre Brahms y Richard Mühlfeld en 1891 ya que fue la interpretación del quinteto de Mozart por parte de Mühlfeld lo que inspiró de gran manera a Brahms para comenzar a componer su propio quinteto y el resto de obras camerísticas para clarinete.

Las tres B (Bach, Beethoven y Brahms) eran clásicos en la orquesta de Meiningen en los tours que realizaba gracias al sacrificio que hacía el duque y que llegaban a durar hasta un mes. Bülow fue un defensor incansable del repertorio de Brahms, lo que hacía que el duque sintiera un gran interés por el compositor, tanto es así que el propio Johannes Brahms fue invitado por primera vez a Meiningen en 1881 para tocar su segundo concierto de piano con la orquesta. Al igual que Beethoven, Brahms, por lo general tendía a evitar todo lo relacionado con la nobleza y los

privilegiados, pero fue convencido completamente por la amabilidad del duque Georg, quien a su vez estaba fascinado por la música del compositor alemán y se convirtió en uno de sus grandes admiradores.

Brahms rompió su habitual tradición de pasar la Navidad con los señores Fellingner en Viena para ser el invitado del duque en su castillo de Meiningen en 1887 y 1888 y en contra de sus principios y prejuicios disfrutó pasando aquellos días entre los lujos que le ofreció el noble. Su día empezaba con la actuación de sus obras interpretadas por la orquesta en la elegante sala de conciertos, con sus tapices, cuadros y un magnífico mobiliario; después el almuerzo se servía en un fantástico servicio de porcelana blanca y dorada de Nymphenburg; y más tarde, tenía lugar un concierto adicional de sus trabajos de música de cámara en los apartamentos privados del duque hasta altas horas de la noche.

En marzo de 1891 Steinbach, el sucesor de von Bülow, fue el que llamó la atención de Brahms sobre el virtuosismo del clarinetista de Meiningen. El gran momento de la vida de Mühlfeld había llegado; su continua negativa a empleos mucho mejor pagados en grandes capitales del mundo se justificó plenamente a la luz de los acontecimientos que estaban por suceder. El impacto que las interpretaciones de Mühlfeld tuvieron sobre Brahms fue enorme, tanto que anunció su intención de escribir algunos trabajos de cámara para el clarinetista.

Él discutía con el clarinetista sobre cada aspecto de las capacidades del instrumento y le pedía una y otra vez que le tocara el Quinteto de Mozart y los conciertos de Weber, sobre todo el escrito en fa menor, y algunas obras de Spohr. El compositor escribió una carta a su querida amiga Clara Schumann el 17 de marzo en la que le decía: “Nadie es capaz de tocar el clarinete más bellamente que Mühlfeld”. Pensaba, de hecho, que era el mejor instrumentista de viento que había escuchado nunca, y lo llamaba “el Ruiseñor de la orquesta” y esta admiración se la trasladó también a su patrón (el duque Georg) quien le dijo a Mühlfeld: “Cuando desees irte, y son las cuentas de Brahms el que lo hagas, puedes hacerlo sin pedir permiso”. Además, en otra carta que le envía en julio de ese mismo año, Brahms le explica a Clara que antes de que él hubiera conocido a Mühlfeld, había pensado durante toda su vida que el arte de tocar el clarinete se había deteriorado:

*Nunca has escuchado a un clarinetista como Mühlfeld. Él es absolutamente el mejor que he escuchado nunca. En cualquier caso, este arte se ha deteriorado mucho por diversas razones. Los clarinetistas de Viena y muchos otros sitios son justamente buenos en la orquesta, pero como solistas no provocan un placer real.*²

De esta manera, Brahms decidió abandonar la idea de retirarse o jubilarse del mundo de la composición, y se sintió animado por Mühlfeld para componer el Trío de clarinete y el Quinteto en 1891 y las dos Sonatas en 1894.

4. Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 114

En julio de 1891, Brahms regresa a Viena desde Meiningen con un estado de ánimo mucho más feliz y con un nuevo ímpetu fresco de vida, lo que supuso un alivio entre sus amigos, que temían que no llegara a componer nunca más por los signos que mostraba de depresión. Se trasladó a su residencia favorita de verano en Ischl, al sureste de Salzburg. Allí empieza a componer el trío para clarinete, usando para ello su primer tema glorioso, originalmente destinado a una quinta sinfonía. La composición del quinteto vino justo después, y ambos trabajos se completaron antes de que el compositor dejara Ischl al final del verano. El propio compositor anunció la realización de las obras en una carta anecdótica dirigida a la Baronesa Helene von Heldburg de Meiningen, datada el 25 de julio. Unos cuantos días antes, Brahms le envió el trío a su amigo Eusebius Mandyczewski, indicándole que aquel trabajo era solo “el gemelo de una locura mucho mayor”.³ Mientras tanto, Mühlfeld pasaba el verano en Bayreuth.

Con los manuscritos tan ansiosamente esperados bajo el brazo, Brahms llegó a Meiningen en noviembre para preparar el concierto de estreno privado ante el duque. Los ensayos del trío comenzaron el día 21 y la parte de chelo estuvo a cargo de Robert Hausmann, un miembro del cuarteto de Joachim, y el propio Brahms que tocó el piano. Sin embargo, los ensayos del quinteto se atrasaron hasta el mismo día del concierto, el 24, debido a que Joachim no pudo llegar antes al tener un concierto en Berlín. La

² Litzmann, Berthold. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms* (Londres, 1927), pág. 196.

³ Geiringer “Brahms”, pág. 178.

actuación de ambas obras, el trío y el quinteto, tuvo lugar por la noche en la sala reservada para los conciertos del castillo ante una selecta audiencia que escucharon embelesados.

Brahms eligió el clarinete en La para ambas piezas, el trío y el quinteto, lo que es verdaderamente significativo. Parece probable que Mühlfeld discutiera con él las diferencias de tono, afinación, color y respuesta entre los clarinetes en Si bemol y La, tal vez observando el relativo abandono del clarinete en La en la música de cámara desde Mozart. Como Malcolm MacDonald remarcó, los cuatro trabajos compuestos para clarinete “ofrecen comparativamente pocas oportunidades para muestras de virtuosismo, pero sí continuas para el ejercicio de una musicalidad refinada, expresión íntima y un hermoso sonido”.⁴ Al igual que Mozart, Brahms consideró el registro superior como el corazón del instrumento, pero también incorporó el registro chalumeau en su invención melódica; de hecho, el inicio del Trío abarca un rango de dos octavas y media. La figuración idiomática del clarinete basada en escalas y arpeggios ocupa un lugar destacado en toda la obra. El primer movimiento concluye con un pasaje de este tipo, altamente característico en sus extensos susurros de clarinete y chelo. Así, también el trío del minuetto presenta una figuración arpegiada en el clarinete que desafía al intérprete.

Aunque Brahms valoró su Trío al mismo nivel que el Quinteto, no fue tan bien recibido y ha seguido teniendo críticas desde entonces; de hecho, no hay unanimidad incluso en cuanto a su carácter esencial. En palabras de Michael Musgrave “su sarcástica sabiduría nunca ha conseguido la popularidad de la melancolía de este último (el quinteto)”.⁵ Philip Radcliffe afirmó que, sin embargo, entre muchos de los amigos de Brahms existía la preferencia por el Trío, quizás debido a la sobriedad de su restricción clásica. Según Geiringer, Mandycewski comentó que su efecto era como si los instrumentos estuvieran enamorados unos de otros. Joachim le escribió a Brahms desde Inglaterra en abril de 1892 para transmitirle que cada vez le gustaba más la obra y que le disculpara por no haber podido formar parte de ella. Antes de entusiasmarse con el Quinteto, Florence May comenta en 1905: “El Trío de clarinete se nos presenta como una de las obras de menor convicción de Brahms... la inspiración de este trabajo parece

⁴ MacDonald “Brahms”, pág. 361.

⁵ Musgrave “The Music of Brahms”, pág. 366.

detenerse, el espíritu de querer flexibilidad”.⁶ Tres años más tarde, H. C. Colles coincidió, afirmando que el Trío parecía un estudio para el instrumento, exceptuando algunos pasajes de una belleza maravillosa. En 1916 el aficionado clarinetista Oscar Street observó que, aunque el Trío y el Quinteto se habían convertido en unas obras muy conocidas en Gran Bretaña, el Trío se había descuidado un tanto últimamente, y añadió que en su opinión el Adagio del Trío alberga, quizás, la mejor música de las dos obras. En 1929 Tovey comentó que la obra no se habría eclipsado tan fácilmente si su final hubiera sido solamente patético en lugar de alternativamente desafiante, reflexivo y humorístico.

Entre los críticos más francos del Trío se encuentra Daniel Gregory Mason, cuyo libro lo describe como una de las obras más débiles de Brahms. Aunque admite que en el primer movimiento el color del clarinete está bellamente usado para sustentar e intensificar el estado de ánimo sombrío y serio, al mismo tiempo detecta una pobreza, o quizás una desnudez intencional de la línea melódica. Mason declara que durante el segundo grupo Brahms recurre casi mecánicamente a la inversión y todos los temas “parecen traicionar una apatía inconfundible de la imaginación”. El comienzo del Adagio “al final es algo monótono, de alguna manera carente de encanto persuasivo. Lo tenemos en estima pero no lo amamos”. El Andantino gracioso es “melodioso con trivialidad y con un encanto tan superficial que a algunas audiencias le dan saciedad. Esta melodía ‘finolis’ es como la hermosa doncella campesina que se arregla, para unas vacaciones en la feria, con galas y cosméticos”. En el finale, “los cambios más bien inútiles de métrica... son un signo no de vitalidad rítmica, sino de control rítmico imperfecto... La impresión de formulismo en el tratamiento también es ineludible”. Mason afirma que “los críticos se han sentido repelidos por el lado pedante y pedagógico de la escuela de Brahms... expuesto de manera despiadada por el Trío debido a su falta de inspiración”. Pero incluso él detecta “una sinceridad alta e inflexible, una dignidad seria, una especie de virtud romana estoica”.⁷

Unos cincuenta años después, el Trío estaba listo para una nueva evaluación. Musgrave encontró en el Adagio una “flexibilidad formal consumada”, mientras admiraba la concentración y el interés formal de los movimientos periféricos.

⁶ May, Florence. *The Life of Johannes Brahms*, II, (Londres, 1948) pág. 250.

⁷ Lawson, Colin. *Brahms. Clarinet Quintet*, pág. 36.

MacDonald lo vio, en muchos aspectos, como un sucesor lógico del Trío para piano en do menor, destacando que:

*El rango emocional de la obra es mucho más amplio que el del Quinteto, y mucho menos susceptible de interpretaciones meramente cómodas. Parado al final de su larga línea melódica de cámara concertada con el piano, exhibe todo el recurso y la sutileza de su estilo tardío, aún más estimulado por los personajes contrastantes de los tres instrumentos, que permiten poco de la sonoridad mezclada del Quinteto.*⁸

Considera el Adagio como serenamente filosófico, teñido de fantasía, presentándose relajado y expandido a pesar de su magistral compresión a solo cincuenta y cuatro compases. El Andantino gracioso “evoca el estilo de los valeses *Liebeslieder*, pero ahora en una forma compleja y orgánica cuya sofisticación contrasta con la melodía de inicio de un carácter más melancólico, al borde de las lágrimas”. De la observación de Fuller Maitland de que este último tema podría haber sido escrito por Balfe, MacDonald señala tajantemente que “confundía el sentimentalismo victoriano con el sentimiento alemán”. En el finale encuentra misterio e inestabilidad incluso en los pasajes más alegres y una “flexibilidad rítmica vigorizante” en la alternancia de compases de 6/8 y 2/4. Peter Foster atribuye el cargo de inflexibilidad melódica de May y Evans como una crítica injusta de una obra cuyas raíces se encuentran en el estilo *alla breve* de la escritura imitativa.⁹

Para finalizar con el estudio del Trío es conveniente hacer una breve reseña de su estructura, que está compuesta por cuatro movimientos:

Un primer movimiento, *Allegro, alla breve*, con estructura de forma sonata y que se caracteriza por que su desarrollo es bastante breve. En este movimiento el clarinete demuestra su agilidad por el carácter ‘abierto’ del mismo. Como característica especial se podría resaltar que en la reexposición de este allegro no aparece el tema inicial, dando así más importancia a las ideas secundarias que se encuentran muy bien definidas. Y en la coda tiene lugar un cambio de tempo a *Poco meno allegro* donde se resalta la idea secundaria inicial y termina el movimiento de una forma brillante.

⁸ MacDonald “Brahms”, págs. 366-7.

⁹ Foster “Brahms, Schenker and the Rules of Composition”, págs. 283-4.

En el segundo movimiento, *Adagio*, tiene lugar un diálogo muy afectuoso entre el clarinete y el violonchelo. Se puede decir que es una ‘*rêverie*’ muy expresiva que se divide en dos secciones melódicas, enmarcadas por una parte central más misteriosa. La desolación y el consuelo podrían ser los sentimientos entre los que se mueve el presente movimiento, lo que favorece los intercambios melódicos entre el clarinete y el violonchelo, siendo el piano el que nutre la armonía.

El tercer movimiento, *Andantino grazioso*, se podría considerar como el movimiento más perfecto en el que destacan la ligereza y la calidez. Su forma es la de un minué con trío y muestra características populares con espíritu de un *Ländler*. Mientras el trío es una danza, el tema primero, muy expresivo, está basado en una canción folclórica.

Por último, el cuarto movimiento, *Finale (Allegro)*, tiene forma sonata y se caracteriza por los ritmos acentuados. El juego contrapuntístico que desarrollan el violonchelo y el piano es sobre lo que se apoyan los motivos principales. Es importante resaltar el hecho de que el tema principal del movimiento no aparece con claridad hasta las últimas páginas, reafirmandose sobre todo en la coda, cuya importancia es vital y está llena de una atmósfera romántica y de vigor.

5. Quinteto para clarinete y cuerdas Op. 115

Tanto el Trío como el Quinteto ofrecen los últimos ejemplos, y unos de los más interesantes, en cuanto a la diferencia en los distintos enfoques que Brahms plasma para dos obras escritas tan cercanas en el tiempo, y que presentan demandas de composición similares. Sin embargo, a diferencia del Trío, el Quinteto tuvo un gran éxito e impactó inmediatamente. Joachim fue el primer gran amante de esta pieza y propuso en seguida que ambas, el Trío y el Quinteto, se interpretaran en el próximo concierto del Cuarteto Joachim en Berlín, una serie importante de conciertos que anteriormente se había limitado a la música de cámara para cuerdas.



Ilustración 3. El Cuarteto Joachim.

En un ensayo el día 8 de diciembre, Mühlfeld mantuvo una reunión con von Bülow, a lo que le siguió un ensayo público el día 10 en el que hubo un lleno absoluto. En esta ocasión, y en el concierto próximo del día 12, el Adagio del Quinteto se interpretó como bis, en agradecimiento del instantáneo éxito de la obra. Weston señala que durante los siguientes días, Richard Mühlfeld se convirtió en el centro de atención y que se realizó una gran cena en su honor, cuyo sitio en la mesa fue decorado con los tradicionales laureles y también con dos muñecas para el sitio de sus dos hijas.¹⁰

Quizás sea un poco sorprendente que en Viena el Trío y el Quinteto fueran estrenados por otros clarinetistas distintos a Mühlfeld. El 17 de diciembre el Trío lo interpretó Adalbert Syrinek, el clarinete solista de la Filarmónica de Viena, con Brahms al piano y Ferdinand Hellmesberger con el violonchelo. El 5 de enero el Quinteto lo interpretaron el clarinetista de la orquesta privada del Barón Albert de Rothschild, F.W. Steiner, y el cuarteto Rosé. Más adelante, Mühlfeld interpretaría ambas obras en Viena el 21 de enero de 1892, y no mucho más tarde tocó el quinteto con otros cuartetos distintos al de Joachim, tales como el cuarteto Heermann, Skalitzki y Halir. Igualmente, en el resto de Alemania otros clarinetistas comenzaron a interpretar estas piezas, como el caso del clarinetista Friede que hizo un tour con el Quinteto junto al violinista de Colonia, Gustav Holländer, y su cuarteto Gürzenich. En América, el cuarteto Kneisel introdujo el Quinteto en Boston (1893) y en Nueva York (1894) con el clarinetista Goldschmidt.

¹⁰ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 218.

Mientras tanto, Joachim le envió una carta a Stanford a Cambridge el 16 de diciembre, pidiéndole ayuda para concretar unas actuaciones del Quinteto en aquel lugar con Mühlfeld, alabando ambos, a las obras (“unas de las obras más sublimes que él ha compuesto jamás”) y al clarinetista (“un hombre estupendo”). Añadió, además, que no se podía enviar ninguna copia del manuscrito para ningún otro clarinetista inglés que quisiera tocarlas y que destacaban porque tenían un estilo tan propio que nadie más encontraría la expresión adecuada a la hora de su interpretación. Stanford quería que Julian Egerton fuera quien interpretara las obras de Brahms en Inglaterra, pero Joachim continuaba insistiendo:

¿Egerton es lo suficientemente inteligente y tiene el espíritu necesario para interpretar una pieza en la que hay muchísimo dramatismo y que requiere una gran variedad de sonido, desde ff a ppp? Dímelo e intentaré persuadir a Brahms cuando lo vea en Viena (en dos semanas) para que te envíe una copia. Él puso como requisito a Mühlfeld para poder entregar el manuscrito.¹¹

Tras estas conversaciones, finalmente, Mühlfeld viajó a Londres bajo el patrocinio de Adolph Behrens, un entusiasta aficionado de la música de Richmond. El estreno en Londres del Quinteto fue el 28 de marzo, después de lo cual Joachim le envió un telegrama a Brahms contándole el importante éxito que había tenido y le explicó que habían reservado el Trío para los próximos dos conciertos del día 2 y 4 de abril: “La gente puede apreciar mejor las cosas sutiles si se han dejado llevar por algo poderoso antes que nada, y tienen la confianza en el compositor”. El periódico *The Times* reseñó el estreno con una crítica cargada de halagos hacia la obra.¹² Mühlfeld ofreció más conciertos en Londres el 5, 10, 12 y 17 de mayo, actuando en Liverpool el 6 de mayo y en Manchester el 15 de mayo.¹³

Julian Egerton asistió al estreno de Mühlfeld en Londres e interpretó la obra en Cambridge al mes siguiente, indudablemente con un estilo muy diferente. Su sonido tenía reputación de ser muy bonito, caracterizado por prestar la máxima atención al más mínimo detalle. El director Percy Buck opinaba que nunca había escuchado un sonido

¹¹ Carta del 30 de diciembre de 1891 en Bickley, Nora. *Letters from and to Joseph Joachim* (Londres, 1914), pág. 445.

¹² Se puede leer esta crítica musical en el apéndice 1 que se ha incorporado al final del presente trabajo.

¹³ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 221.

más bello de un clarinete y que hacía los sonidos más perfectos que él había escuchado nunca. También, a principios de mayo, George Clinton dio otro concierto de la obra en Londres, recibiendo una fuerte crítica de Bernard Shaw.

Clara Schumann se familiarizó con el Quinteto a través de la transcripción para dos pianos de Paul Klengel, y le escribió a Brahms desde Frankfurt el 25 de enero de 1893 diciéndole que estaba empleando mucho tiempo de estudio en él y que estaba deseando con todas sus ganas escuchar a Mühlfeld interpretarlo. El 17 de marzo Clara escribió en su diario que el día anterior había escuchado, al fin, el Quinteto en un ensayo:

*Es realmente maravilloso, el llanto del clarinete conmueve a quien lo escucha; es lo que más emociona. ¡Y qué música tan interesante, profunda y llena de significado! ¡Y cómo toca Mühlfeld! Como si hubiera nacido para tocar esa obra. Su interpretación es a la vez delicada y cálida, y al mismo tiempo muestra la técnica y el dominio perfectos del instrumento.*¹⁴

Más tarde ese mes, Brahms le escribió desde Viena confesándole que hacía ya tiempo que deseaba que ella pudiera escuchar a Mühlfeld, y que sabía que Richard sería completamente de su agrado musicalmente. Un evento adicional importante fue el festival organizado en mayo de 1894 por las familias vienesas Fellingner, Franz y Wittgestein, en el que destaca la interpretación de ambas obras, el Quinteto y el Trío, el 5 de mayo en la casa de la familia Fellingner.¹⁵

¹⁴ Litzmann, Berthold. *Clara Schumann: an Artist's Life*, trans. Grace Hadow (Londres y Leipzig, 1913), II, pág. 422.

¹⁵ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 223.

6. Sonatas para clarinete y piano Op. 120

En el verano de 1894, Brahms volvió a Ischl, su retiro vacacional, una vez más, donde compuso las Sonatas Op. 120 en fa menor y mi bemol mayor, las mismas tonalidades de los dos conciertos para clarinete de Weber. Los números opus intermedios de Brahms 116 - 119 habían comprendido una serie de veinte piezas de piano cuya característica predominante es el carácter reflexivo, introspectivo y profundamente personal, a pesar de los arrebatos enérgicos ocasionales; y esto se refleja también de una manera directa en las sonatas para clarinete. Pamela Weston señala que las sonatas se terminaron para cuando Fritz Steinbach y su esposa llegaron para quedarse, a mediados de septiembre. “El día 19 los tres amigos viajaron a Berchtesgaden, donde se había quedado para que el duque valorara la calidad de las sonatas... Mühlfeld ensayó las sonatas en primer lugar con Frau Franz, para el beneficio del compositor”.¹⁶ El duque Georg y la baronesa von Heldburg vinieron de Bad Gastein para una actuación privada en el hogar de la princesa Marie en Berchtesgaden, hija del duque de su primer matrimonio con la princesa Charlotte de Prusia. Durante el mes de noviembre Clara hizo algunos arreglos de las sonatas, después de lo que Brahms le advirtió:

*Tengo que decirte algo que nos molestará un poco a los dos. Mühlfeld te enviará su diapason, para que el piano de cola con el que tocará esté con la misma afinación que su clarinete. Su instrumento le permite ceder muy poco con otros instrumentos.*¹⁷

Se puede suponer que esto era para mantener la afinación a 440, ya que él lo prefería. Las sonatas se interpretaron el día 10 y dos días después en una fiesta de la familia Sommerhoff, junto al Trío de clarinete de Mozart. También en una fiesta en la casa de Clara el día 13 se interpretaron las sonatas y las Piezas de Fantasía de Schumann, y el día 19 tuvo lugar una actuación en el castillo Altenstein (cerca de Schweina) mediante una invitación del duque. La primera interpretación pública fue el 7 de enero de 1895 en Viena. Pamela Weston señala conciertos posteriores los días 10 y 11 de enero, 27 de enero en Leipzig y 17 de febrero en Frankfurt. También hubo otras

¹⁶ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 223.

¹⁷ Litzmann, Berthold. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*, II, (Londres, 1927), pág. 266.

actuaciones en Rüdeshheim y Mannheim anteriores al concierto en Meiningen del día 21 de febrero, en el que se interpretaron ambas sonatas junto al quinteto. Durante giras posteriores de ese año, Mühlfeld tocó las sonatas con otros pianistas, incluidos Julius Röntgen, Fanny Davies y Eugen d'Albert.

Curiosamente, Brahms prefirió la conjunción de clarinete y piano que con cuerdas, encontrando una mejor combinación en esa formación.¹⁸ Sin embargo, a la inversa de lo que opinaba Brahms, en 1933 Schaufller dio una visión distinta de las sonatas: “Cuando lo escuchas solo con un piano, el clarinete rara vez suena con todo su esplendor. En la orquesta o en música de cámara con cuerdas es mucho más mágico”.¹⁹ El mundo del sonido de las sonatas se diferencia aún más por la elección de Brahms del clarinete en si bemol que es más poderoso. En un revelador debate sobre ambas obras, Musgrave señala el puro ingenio en el balance y la explotación de las características distintivas de los dos instrumentos. Como él remarca, parece no haber freno en la expresión natural de Brahms como pianista, sin embargo, a la vez el papel del clarinete siempre está escrito de una manera adecuada. Para MacDonald, “las obras muestran una gama caleidoscópica de color y emoción, una propensión a los cambios mercuriales de la textura y la armonía; de hecho, son ejemplos principales de esa “economía, pero riqueza” que Schoenberg admiró tanto en Brahms”.²⁰ El inicio de la sonata en fa menor recuerda al ambiente del quinteto, aunque sus ideas más economizadas y de escalas más pequeñas se trabajan más estrictamente con el intercambio de material característico de este último período. El desarrollo del poder de expresión está comprendido en un espacio incluso más reducido que en el Quinteto. El movimiento lento posee un carácter reflexivo y de improvisación fusionado con el aspecto de rapsodia en la expresión del clarinete con las características típicas en el piano del último período de la música de Brahms. En comparación, la sonata en mi bemol puede ser vista con tintes más clásicos en cuanto a su dirección de la expresión lírica, un fluido primer movimiento que contiene una atmósfera de pasajes de una calidad impresionista. Ciertamente, la exploración del color es una característica importante en su siempre en desarrollo material. Las variaciones finales explotan los aspectos reflexivos y apasionados de la personalidad del clarinete, preocupado por la simplificación del tema asimétrico en lugar de su elaboración.

¹⁸ Schumann, F. *Brahms and Clara Schumann*, pág. 508.

¹⁹ Schaufller. *The Unknown Brahms*, pág. 382.

²⁰ MacDonald. *Brahms*, pág. 369.

El estatus de las sonatas como las primeras obras de extensión relevante para clarinete y piano de un compositor importante desde el *Gran Dúo Concertante* de Weber de 1816 (a pesar de las piezas de Schumann) aseguró que no fueran eclipsadas por el Quinteto. Tovey remarcó que en cualquier caso, las sonatas fueron desde el comienzo vistas como obras pequeñas. Aunque las cuatro obras de Brahms para clarinete fueron completadas con las partes alternativas de viola (otro de los instrumentos favoritos del compositor), el arreglo del Trío y el Quinteto nunca llegaron a hacerse populares. Sin embargo, las sonatas Op. 120, como sonatas de viola, lograron un éxito duradero, haciendo una contribución igualmente importante a un repertorio bastante deteriorado. Su idoneidad para la viola continúa siendo un tema de discusión animada entre clarinetistas y otros. MacDonald, de hecho, expresa su preferencia por la viola, “cuyo sonido oscuro y como ronco parece ser más adecuado para el humor esquivo e impreciso de las sonatas que incluso el sonido velado y sedoso del clarinete”. La validez de este comentario con respecto a los clarinetes Baermann-Ottensteiner de Mühlfeld (a diferencia del sistema Boehm) aún no se ha probado. Tovey apunta a la excelente demostración que hace Brahms del buen uso de los caracteres de los instrumentos:

La viola es quejumbrosa y tensa justo donde el cantábile del clarinete es más cálido. La octava más grave del clarinete es de un dramático vacío y frialdad de gruta azul, donde la cuarta cuerda de la viola es de un calor intenso y picante. Una comparación de la parte de la viola de Brahms con su parte original de clarinete hace que cada diferencia de este tipo sea vívidamente real, y estas versiones de viola merecen actuaciones frecuentes en público.²¹

Es significativo que, como observó Tovey, la relación del clarinete con las partes de la cuerda en el Trío y el Quinteto hace imposible cambiar la posición de cualquier cosa, y la transcripción en consecuencia revela todos los puntos donde la viola no representa un clarinete. Además, el Quinteto contiene material que se encuentra fuera del rango de modismos que son verdaderamente apropiados para la viola.

Cabe destacar de igual forma que las sonatas fueron también arregladas para violín, necesitando llevar a cabo algunas alteraciones en la parte de piano, mientras que en la versión para viola la parte de piano se mantiene igual, sin cambios.

²¹ Tovey, *Brahms*, en “Cobbett’s Cyclopaedic Survey of Chamber Music”, I, pág. 182.

7. Rasgos interpretativos de las obras de Brahms

Nunca se podrá contestar realmente a la pregunta de si las generaciones de intérpretes posteriores a Brahms cumplen las expectativas interpretativas del compositor válidas en su época, ya que muchos de los parámetros relevantes de interpretación han cambiado durante el último siglo. Incluso si pudiéramos escuchar el estreno del Quinteto de Brahms por Mühlfeld, no se debería querer adoptar todas y cada una de las características interpretativas del clarinetista; al igual que todos los intérpretes de nuestros días, se deben continuar ejerciendo elementos de elección según el gusto musical, siempre que se adecúe al estilo.

Las grabaciones de las obras de Brahms de los primeros años podrían servir como guía para la interpretación; la evidencia que proporcionan ha sido recientemente sujeta a un análisis detallado. Robert Philip, en su libro *Early Recordings and Musical Style* (Cambridge, 1992), afirma que la norma antes de 1900 era un enfoque mucho más espontáneo en la interpretación de las obras. Y desde ese momento, ha existido “una tendencia hacia un mayor poder, firmeza, claridad, control, literalidad y uniformidad de expresión, y lejos de la informalidad, la soltura y la imprevisibilidad”.²² La mayoría de las grabaciones de los primeros años del siglo XX dan una impresión de ser proyectadas como si las fuera a escuchar un público en directo, dándole más importancia a la forma y la progresión de la música que a la precisión y la claridad de cada nota. Hoy en día, el equilibrio ha cambiado significativamente, por lo que el rendimiento preciso y claro de la música se ha convertido en la primera prioridad. Si las grabaciones anteriores a la guerra parecen actuaciones en directo, muchos de los conciertos de nuestros días muestran una influencia palpable de las sesiones de grabación, con una claridad, control y precisión en la interpretación predominante.

Las grabaciones históricas de clarinete reflejan las tendencias que explica este autor, y nos sugiere que las interpretaciones más modernas de las obras para clarinete de Brahms son, de alguna manera, distantes a como las interpretaba Mühlfeld. Por lo que se sabe, Mühlfeld no grabó ningún disco, aunque tecnológicamente podría haber sido una posibilidad en su época. Aún así, quedan algunos relatos sobre cómo tocaba, evidencia útil que, sin embargo, es testigo de las limitaciones de las palabras para

²² Philip. *Early Recordings*, pág. 229.

describir con precisión la interpretación musical. Y también existen descripciones de cómo tocaban Brahms y Joachim que ofrecen información general sobre algunos principios musicales.

Rasgos interpretativos de Mühlfeld

La pequeña cantidad de testimonios relacionados con la personalidad de Mühlfeld ofrecen algunas pistas sobre su carácter musical. Los miembros de su familia atestiguan que Richard no era una persona dada a criticar ni hacer quejas y que nunca perdió los estribos. Su nieta también comentó que era más monárquico que demócrata, reconociendo su deuda profesional con el duque de Meiningen. Después de su muerte el periódico local de Meiningen publicó que era un hombre querido y respetado por todos los que lo conocían y que su generosidad se veía reflejada en su carácter interpretativo. Claramente, en palabras del propio periódico, este fue un hombre excepcional, cuya ejecución como clarinetista ocultaba su calma exterior.

Entre las principales cualidades individuales de Mühlfeld como clarinetista, parece que destacaba el uso libre del vibrato. En este aspecto se ve claramente su trasfondo como violinista, llegando a hacer un vibrato perfecto, lo más verosímil y cercano al vibrato de la cuerda. Aunque el vibrato en los instrumentos de cuerda seguía siendo visto como una herramienta ornamental durante el siglo XIX, en los instrumentos de viento seguía siendo un aspecto no exento de debate. En 1863 esta técnica de producción de sonido fue desestimada por Moritz Hauptmann, quien afirmó que una nota en un instrumento de viento con vibrato era tan imposible como hacer un armónico vibrado. Sin embargo, esta opinión fue contradicha por Arrey von Dommer en 1865, quien reconocía que el vibrato era efectivo tanto en la flauta como en el oboe. Y que la técnica estaba cada vez más extendida se puede demostrar por la instrucción que aparece en el encabezado del intermezzo de la Sonata para flauta *Undine* op. 167 de Carl Reinecke, en la que se puede leer “interpretar sin vibrato alguno”. Así, quizás Mühlfeld era progresista en este aspecto, mientras Joachim era más conservador. Y aún en 1954 se puede observar un enfoque prudente sobre este tema en el libro de Rendall sobre el clarinete.

Los testimonios sobre la manera de tocar de Mühlfeld hacen énfasis tanto en su musicalidad como en la calidad de su sonido. Existe una evidencia considerable que muestra que el sonido de Mühlfeld difería de forma considerable con la tradición

británica sobre el sonido. En 1988 Paul Vaughan recordó que cuando era niño su propio maestro, George Garside (reconocido por su sonido rico y lleno de armónicos), una vez lo llevó a escuchar a Mühlfeld tocar el Quinteto de Brahms y lo recuerda como un instrumentista con buena técnica “pero su sonido era cómico”.²³ Esto puede haber sido una reacción al empleo pesado de vibrato, así como una entrega enfática; además, la diferencia en los diseños del clarinete alemán y del clarinete inglés sin duda contribuyó a estas críticas estilísticas. Además se sugirió que cualquiera perteneciente a la tradición clarinetística británica de Henry Lazarus (1815-95), Julian Egerton (1848-1945), Charles Draper (1869-1952) y Frederick Thurston (1901-53) encontraban el sonido de Mühlfeld demasiado “fuerte”. Por lo general hay que destacar que, exceptuando algunos casos, los instrumentistas de viento madera alemanes que iban a tocar por primera vez a Gran Bretaña y se establecían allí eran considerados con un sonido más pobre, mediocre, que los de los instrumentistas ingleses. Esta suposición se veía confirmada en un fragmento escrito en 1916 por Oscar Street:

*En cuanto al propio Mühlfeld, era sin duda un buen artista; su fraseo estaba muy cuidado y alcanzaba las notas más agudas con total perfección, pero su sonido y su ejecución a veces dejaban mucho que desear. El elogio algo extravagante que se le prodigó cuando visitó este país fue, creo, en cierta medida, debido a la extraordinaria costumbre nacional de glorificar a los extranjeros a expensas de nuestra propia gente, un hábito que esta terrible guerra está haciendo mucho para destruir. Nosotros poseemos y hemos poseído instrumentistas en algunos aspectos iguales en cuanto a calidad, y en otros claramente superiores. Cabe mencionar solo la última actuación del Quinteto que tuve la suerte de oír – me refiero a uno de nuestros clarinetistas más importantes y el Cuarteto de cuerdas de Londres hace solo unas semanas – nada podría haber sobrepasado la belleza en el sonido, la perfección en el fraseo y el conjunto instrumental que se nos ofreció. Pero al mismo tiempo no podemos olvidar que fue debido a la actuación de Richard Mühlfeld por lo que Brahms nos dejó estas maravillosas obras, y debemos honrarlo en consecuencia.*²⁴

Esta fue esencialmente la visión de Rendall en 1942, quien atribuyó el “leve furor” causado en Inglaterra por Mühlfeld a la fresca y originalidad de la música de

²³ Lawson, Colin. *Brahms. Clarinet Quintet*, pág. 69.

²⁴ Street. *The Clarinet and its music*, pág. 108.

Brahms, la habilidad interpretativa y la musicalidad del clarinetista, y la preferencia por lo extranjero, “que, confinado a cantantes extranjeros, durante los últimos cincuenta años, se había extendido también a los instrumentistas”. Rendall afirmó que Mühlfeld tocaba con “el torpe sistema Baermann, que afortunadamente no ha seguido inspirando a ningún seguidor”.²⁵ Esto es lo que ocurrió en Inglaterra pero apenas se mantuvo tampoco este sistema en Alemania y Europa Central.

Richard Mühlfeld usaba el sistema desarrollado por Carl Baermann, que es en esencia el modelo de Müller pero con un número de adiciones más. Después de Baermann, el instrumento fue modificado por el clarinetista y fabricante Oskar Oehler, cuyo diseño constituye el clarinete alemán moderno que presenta unas cuantas diferencias en la digitación respecto a su predecesor, pero considerablemente con más oídos (agujeros) en el tubo. No es hasta teorías más recientes cuando se ha empezado a ver como una desventaja el diseñar un instrumento con un número excesivo de oídos. Finalmente, durante la vida de Mühlfeld, la madera de boj cedió el paso a la granadilla, que es una madera más densa, como material principal para la fabricación de clarinetes, pero el clarinetista alemán permaneció fiel a sus instrumentos de boj hasta su muerte en 1907. Hay que tener en cuenta también que en términos de calidad de sonido y de detalles técnicos, los clarinetes de Mühlfeld eran bastante diferentes a los instrumentos del sistema Boehm con los que hoy en día estamos familiarizados.

Pero continuando con la influencia que Richard Mühlfeld tuvo en Gran Bretaña, en 1971 se publicó que “los músicos británicos que todavía siguen vivos y escucharon a Mühlfeld y a Draper tocar, coinciden de manera unánime en apuntar que el segundo es el mejor de los dos. El difunto Vaughan Williams era también de esta opinión, y sentía que mientras que Mühlfeld tocaba con el sonido y el ardor de un violinista... Draper sacaba la verdadera calidad del clarinete”.²⁶ De una manera similar, George Bernard Shaw encontraba su sonido rico, pero no puro como el de Lazarus, el clarinetista más destacado de Inglaterra cuando Mühlfeld visitó por primera vez el país.

Mühlfeld era, claramente, un solista de altura por lo que la opinión musical sobre él estaba dividida incluso en su propio territorio. Friedrich Buxbaum, que había sido violonchelista en el Cuarteto Rosé y había tocado con él el Trío de Brahms, comentó en

²⁵ Rendall. *The Clarinet in England*, pág. 78.

²⁶ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 264.

1940 que en la década de 1890 había muchos clarinetistas mejores que Mühlfeld en Viena.²⁷ Anthony Baines escribió en 1957 que “Mühlfeld... es recordado en Viena por haber sido admirado más por su técnica que por su sonido, ya que era pesado y sobrepasado”.²⁸ En 1954 Rendall continúa siendo contradictorio al afirmar que “técnicamente era, sin lugar a dudas, inferior a algunos de sus contemporáneos. Las opiniones sobre su sonido y entonación varían. Algunos críticos competentes lo encuentran deficiente en ambos aspectos; otros alaban la cualidad aterciopelada de su registro grave”.²⁹ Pero Rendall comenta que después de Mühlfeld el clarinete fue admirado no solo como un instrumento orquestal, sino como un instrumento capaz de alcanzar el más alto rango de expresión en música como solista y en música de cámara.

En cualquier caso, sea cual fuere el juicio posterior, sin duda existieron varios contemporáneos eminentes además de Brahms que fueron cautivados por el talento de Mühlfeld. Liszt, quien probablemente lo escuchó en Bayreuth, comparó su sonido con la sensación de comerse un melocotón maduro.³⁰ Además, como ya se ha expuesto con anterioridad, Richard Wagner fue otro admirador célebre. Igualmente, la reacción de Clara Schumann cuando escuchó al clarinetista es especialmente informativa y evocadora, en relación con su musicalidad y su destreza. La profundidad y riqueza de su sonido fueron favorecidos sin duda por el uso del clarinete en la para el que se escribieron el Trío y el Quinteto, y también su apego a un registro grave en un momento en el que se tendía a elevar.

El violista citado por Brymer planteó un punto técnico interesante: el uso de Mühlfeld del clarinete si bemol durante la parte central del movimiento lento del Quinteto. El asunto fue de nuevo mencionado en correspondencia durante 1989, Paul Vaughan creía que había escuchado la misma historia de George Garside. Al menos una edición temprana del Quinteto tiene los seis compases antes de la repetición del tema principal y los seis compases primeros de la recapitulación transportados para clarinete en si bemol, como Jonathan Rutland ilustró posteriormente. Como resultado, un par de arpeggios particularmente incómodos (y notorios) escritos en fa sostenido menor se pueden tocar en la tonalidad de fa menor que es mucho más agradecida.

²⁷ Hunt, Kenneth, “Brahms and Mühlfeld: an anecdote”. *Clarinet and Saxophone* 13/4 (1988), pág. 13.

²⁸ Baines. *Woodwind Instruments and their History*. Londres, 1957. Pág. 123.

²⁹ Rendall. *The Clarinet*, pág. 113.

³⁰ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 210.

Tempo, articulación y dinámica

Además de los elementos tonales, las principales áreas estilísticas para el estudio de la práctica de las obras de Brahms son la flexibilidad en el tempo, la articulación y los matices. Todos estos elementos debieron de ser importantes características interpretativas que se tuvieron en cuenta cuando se estrenaron las obras de Brahms; esto fue por lo que principalmente Mühlfeld fue tan admirado por Brahms y su círculo. Hay que tener en cuenta que las actuaciones y estrenos de las obras tuvieron lugar en una época en la que el tempo musical era considerablemente más flexible que hoy día, las fluctuaciones en el ritmo de superficie de los pasajes individuales, así como en el pulso básico para los pasajes más largos eran comunes.

Es en este contexto en el que las evidencias interpretativas de Brahms y Joachim se deben tener en cuenta. En relación con la modificación del tempo, Brahms hizo a menudo la observación citada de que debería interpretarse “con discrezione”, un comentario que hoy en día ciertamente debe leerse en términos de la estética imperante. En cuanto al metrónomo, Brahms dejó claro que el tempo en su música no debía ser constante: “Nunca he creído que mi sangre y un instrumento mecánico van muy bien juntos”.³¹ Las grabaciones de principios del siglo XX evidencian que se sugiere que las ideas musicales de la exposición en la forma sonata tengan su propio tempo, conectadas por pasajes de transición; las áreas inestables en el desarrollo y la coda a menudo presentaban tiempos acelerados para aumentar la tensión y el drama cuando era apropiado. El consejo de Brahms más general para el intérprete es muy revelador: “hazlo como quieras, pero hazlo hermoso”. Ampliando la visión general, la alumna de Clara Schumann, Fanny Davies (1861-1934), quien estrenó las partes para piano de las obras de clarinete de Brahms en Inglaterra (porque el compositor se sentía indispuesto para viajar), dejó el siguiente recuerdo de la propia actuación de Brahms:

La manera de interpretar de Brahms era libre, muy elástica y amplia; pero siempre había balance – uno sentía la rítmica fundamental subyacente al ritmo de superficie. Su fraseo era destacado en los pasajes líricos. En estos, un Brahms estrictamente metronómico es tan impensable como un Brahms quisquilloso o apurado en pasajes que deben presentarse con ritmo adamantino. Detrás de su interpretación a menudo irregular y casi descuidada nunca faltó la

³¹ Carta de Georg Henschel citada por Philip en *Early Recordings*, pág. 218.

apariencia de esa escuela técnica rutinaria y definida, sin la cual a veces se habría convertido casi en una caricatura de sí mismo. Cuando Brahms tocaba, uno sabía exactamente lo que quería transmitir y convencer a todo el que lo escuchaba: ambición, salvajes vuelos fantásticos, calma majestuosa, ternura profunda sin sentimentalismo, delicadeza, humor caprichoso, sinceridad, pasión. En su interpretación, como en su música y su carácter, nunca hubo rastros de sensualidad.

Su interpretación podría ser cálida, profunda, completa y amplia en los fortes, pero incluso no llegaba a ser dura en los fortísimos; y sus pianos podían ser tan redondeados y transparentes como una gota de rocío. Tenía un legato maravilloso. Pertenecía a esa escuela de músicos que comienzan bien sus frases, las terminan bien, dejan mucho espacio entre el final de una y el comienzo de otra, y sin embargo se unen sin pausa alguna. Se podía intuir que escuchaba con mucha atención las armonías internas y, por supuesto, ponía énfasis en los buenos bajos.

Como Beethoven, era muy particular de que sus marcas de expresión (siempre las menos posibles) deberían ser el medio para transmitir el significado musical interno. Los signos < >, como los usaba Brahms, a menudo ocurre que cuando desea expresar una gran sinceridad y calidez, los aplicaba no solo para el matiz sino también para el ritmo. No se demoraría en una sola nota, sino en una idea completa, como si no pudiera separarse de su belleza. Preferiría alargar un compás o frase en lugar de estropearlo al recuperar el tiempo en un compás puramente metronómico.

Por lo tanto, parece que la modificación del tempo de Brahms estaba relacionada tanto con el contexto como con el grado armónico. Por ello es importante tener un conocimiento de armonía y una flexibilidad controlada para interpretar su música. Schauflier anotó que Brahms asistió a un ensayo del Cuarteto Soldat-Röger, en el que el Quinteto para clarinete lo conmovió tanto que se le saltaron las lágrimas. Para cubrir su emoción, marchó a través de la habitación, cerró la parte del primer violín y gruñó: “Detener la terrible música”.³²

³² Lawson, Colin. *Brahms. Clarinet Quintet*, pág. 76

Según un miembro de su cuarteto, Joachim también tenía una concepción espontánea e impredecible del tempo: “tocar con él es condenadamente difícil. Siempre con tempos diferentes y acentos distintos”.³³ Cobbet lo describía como “cálido y temperamental, con impulsos espontáneos, tratando siempre con la inspiración del momento, pero con un sentido del estilo maravilloso y controlado, y con un dominio casi incómodo del arte de tocar con rubato”.³⁴ En términos de acentuación, Joachim se ganó grandes elogios de su biógrafo J. A. Fuller Maitland, quien observó que su libertad regulada o lógica se basaba en el principio del acento agógico.

La articulación se discute extensamente en la obra de Joachim *Violinschule*. Su colega Andreas Moser trazó la analogía tradicional con la retórica, pero para los pasajes cantábiles implicaba un legato sin fisuras; naturalmente, esto no se hubiera esperado en una música más vigorosa. Está claro en una carta entre Brahms y Joachim en 1879 que Brahms había seguido a los compositores clásicos considerando el acortamiento de la segunda de un par de notas como obligatorio (aunque durante el resto de su vida esto no se daba por sentado universalmente), mientras que en frases más largas era opcional.

Como muchos de sus contemporáneos, Brahms anotó legato mediante una serie de ligaduras a pequeña escala que correspondían a golpes de arco, pero cuya intención y significado en varios contextos permanecieron ambiguos a lo largo del siglo XIX. Ya no existía la perspectiva del siglo dieciocho de que la ligadura indicaba un acento expresivo seguido de disminuyendo; tales características bien pueden ser directamente contradichas por el sentido musical. Brymer dibuja una analogía entre el fraseo de Brahms sobre sus partes del clarinete y los arcos de la cuerda, proponiendo entre las ligaduras “solo un suave roce de la lengua... o ningún tipo de acción de lengua en absoluto, si se siente que esto es más natural”.³⁵ Pero incluso dentro de los pasajes de legato, parece probable que los clarinetistas de hoy empleen una gama más pequeña de articulaciones que Mühlfeld, con un matiz determinado menos evidente por la armonía. Sin embargo, quizás las ligaduras que escribió Brahms, y sus connotaciones retóricas implícitas, no deberían descartarse del todo.

³³ J. Levin en *Die Musik* (1926) citado por Szigeti (1969) y citado por Philip, *Early Recordings*, pág. 218.

³⁴ *Cobbett's Cyclopaedic Survey of Chamber Music*, II, págs. 38-9.

³⁵ Brymer. *Clarinet*, págs. 162-3.

8. Últimos años de Richard Mühlfeld y Brahms

Durante el resto de la vida de Brahms, el Quinteto siguió ejerciendo un efecto profundamente conmovedor en el público. Entre las giras que Mühlfeld hizo con actuaciones junto a cuartetos locales, se realizó una visita a Inglaterra en febrero de 1895 donde el Quinteto se interpretó dos veces junto a la violinista Wilma Norman-Neruda. En otra ocasión, la actuación de Mühlfeld con el cuarteto Kneisel dejó a la audiencia sin palabras, el director Nikisch se arrodilló ante Brahms. En marzo de 1897 Mühlfeld volvió a Viena para interpretar el Cuarteto Op. 1 para clarinete, violín, violonchelo y piano de Walther Rabl, que había ganado el premio en la competición organizada por Brahms a petición del Tonkünstlerverein ‘por el fomento de música para instrumentos de viento’. La cuantía del premio fue incrementada por el propio bolsillo de Brahms y ordenó la publicación de la pieza de Rabl a Simrock.

Mühlfeld se enteró con dolor del empeoramiento en la salud de Brahms y el día 20 acudió con Fritz Simrock al número 4 de Karls-gasse para visitar a su querido amigo. Pero fue una visita infructuosa porque el criado les dijo que su amo se había ido. La puerta de cristal blanco se cerró detrás de ellos y bajaron por la escalera de piedra que conducía directamente desde la casa de Brahms a la calle. A la salida se encontraron con Max y Julie Kalbeck que también iban a informarse sobre la salud del compositor. Mientras agarraba convulsivamente la mano de Kalbeck, los usualmente felices ojos azules de Simrock estaban llenos de lágrimas y no hubo palabras para expresar lo que el cuarteto sintió mientras se alejaban juntos.

La tarde siguiente tuvo lugar el último ensayo para el concierto en la hermosa casa de Karl y Marie Wittgenstein. Estaba allí para escucharlos una distinguida reunión que incluía a Marie Schumann y Mandyczewski; todos ellos tenían la curiosidad de escuchar la nueva obra y esperaban el quinteto de Brahms, que su anfitriona les había prometido que iban a escuchar. La obra de Rabl se interpretó de manera puntual por Mühlfeld, Marie Röger-Soldat, la violonchelista de su cuarteto exclusivamente femenino, y Marie Baumayer como pianista. Pero la promesa de Frau Wittgenstein no estaba destinada a ser cumplida. Inesperadamente, Brahms apareció en la sala, quien al escuchar a su criado decir que Mühlfeld estaba en la ciudad, sintió un deseo abrumador de escuchar a su querido clarinetista una vez más. Su anfitriona le preguntó qué música

le gustaría escuchar y Brahms eligió el quinteto para clarinete de Weber, que había escuchado tan a menudo, en lugar del suyo propio. Cuando el revuelo que causó su entrada se calmó, el compositor se sentó en una esquina de la habitación. Nadie se atrevió a acercarse a él, ya que estaba sentado absorto en sus propios pensamientos. Cuando la música comenzó, Brahms cerró los ojos y solo algunos movimientos pequeños involuntarios de sus manos delataron el efecto que la música le causaba. Paul Wittgenstein se sentó en el otro lado de la sala y dibujó un boceto del rostro entristecido de su invitado. Al final de la música, Brahms se sintió demasiado débil para quedarse a comer y después de despedirse de su anfitriona, se marchó del brazo de Kalbeck.³⁶

Mühlfeld vio a Brahms por última vez el 25 de marzo durante la cena en casa del doctor Miller junto a Mandyczewski. Después de la comida, Brahms no pudo separarse de la compañía de sus amigos y más de una vez dijo: “¡Dejadme aquí un momento, no os vayáis, soy tan feliz...!” Mühlfeld tuvo que regresar a Meiningen, y el 3 de abril recibió la noticia de que Brahms había muerto.³⁷ El día siguiente fue la confirmación de Greta Mühlfeld, a la que se había invitado a una gran reunión de amigos y familiares, pero todos estaban demasiado abrumados por la noticia y solo asistieron un puñado de invitados.

El duque habría enviado a Steinbach como su representante al funeral de Brahms, pero estaba lejos de Meiningen dirigiendo en Saalfeld, entonces se les pidió a Mühlfeld y Bram-Eldering, líder de la orquesta, que salieran hacia el funeral en la mañana del día 5. Así, los dos hombres fueron directamente al Ringstrasse, el famoso bulevar de Viena, para encargarse de una corona de las mejores flores de la tienda de parte del duque. Se olvidaron de preguntar el precio y la gran vergüenza que pasaron fue cuando, a la mañana del día del funeral, le pidieron 1000 florines. La corona era tan grande que tuvieron que contratar un coche especial para transportarla, y fueron el foco de atención de todos mientras conducían en el impresionante cortejo fúnebre. Entre los portadores del féretro se encontraba a Simrock, Mandyczewski y el compositor Dvorak, a quienes Brahms había dado mucho aliento. Mühlfeld y Bram-Eldering volvieron a Meiningen verdaderamente entristecidos. La cara de su patrón tenía una expresión un tanto tensa cuando le presentaron la factura, aunque recibió algo de consuelo cuando los periódicos comentaron sobre el enorme tamaño de la corona del duque de Meiningen.

³⁶ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 229-30.

³⁷ Lawson, Colin. *Brahms. Clarinet Quintet*, pág. 43.

La llegada de Brahms a la vida de Mühlfeld y las giras posteriores que hicieron juntos enriquecieron la vida del clarinetista más allá de toda concepción posible. Ahora era el turno de Richard para mostrar gratitud. Cada vez que iba a Viena, Mühlfeld acudía a visitar a los amigos del compositor, y en los diez años restantes de su propia vida siguió dando a conocer las obras de Brahms donde quiera que fuera. No mucho antes de que Brahms muriera, la familia Mühlfeld se mudó a una nueva casa en Bismarkstrasse y allí, en el salón, colocaron un gran retrato de Brahms sobre un caballete para que todos pudieran admirarlo. Las paredes estaban adornadas con dibujos y fotografías de sus otros amigos famosos, los más altos estaban envueltos de una manera muy poco delicada por enormes coronas de laurel, suspendidas de la cornisa.

Aunque Brahms intentó convencer a Mühlfeld para que se fuera a vivir a Viena, y Joachim quería que fuera a Berlín a la Hochschule como profesor, Richard permaneció fiel al duque durante el resto de su vida profesional. El duque mostró su gratitud al otorgarle la Medalla de Oro y la Cruz de Plata por el desempeño y mérito en el desarrollo de su empleo en Saxe-Meiningen. También se le otorgó la insignia de decoración del hogar ducal Saxe-Engestine de Cavalier.³⁸ Richard tenía miniaturas hechas de estas tres medallas y de su medalla bávara, y las llevaba colgadas de una cadena como broche en su vestimenta en los conciertos importantes. El empleo del duque era estacional, pero durante la temporada su respeto por Mühlfeld era tal que no lo ató, sino que le dio permiso ilimitado para hacer sus giras de conciertos. Cuando terminaba la temporada, Mühlfeld tenía que buscar otro trabajo; en pentecostés, a menudo iba a Bonn y otros lugares para participar en festivales de música y a finales de verano siempre era invitado a estar durante dos semanas haciendo música en la villa Felicitas de la princesa Marie en Berchtesgaden. La princesa Marie no estaba casada y pasaba mucho tiempo tocando el piano y componiendo; le tenía mucho aprecio a Mühlfeld y le dedicó una Romanza. Mühlfeld la interpretó en numerosas ocasiones con el acompañamiento de la orquesta, y acompañado también por su hermano Wilhelm.

Pamela Weston ha relatado en su libro *Clarinet virtuosi of the past* numerosos detalles sobre los últimos años de Mühlfeld. El clarinetista visitó Inglaterra cada año entre 1899 y 1907, a excepción de 1903 y 1904, tocando en Londres, Bolton, Cambridge, Chislehurst, Helensburgh, Malvern, Manchester, Oxford y York. La

³⁸ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 231.

orquesta de Meiningen al completo fue llevada al otro lado del Canal en 1902 y se les dio una gran recepción. La ocasión fue, de hecho, la última de Steinbach junto a la orquesta, artista que le había dado a Mühlfeld tanto aliento y oportunidades en los primeros años de su carrera. El lugar de Steinbach fue ocupado por Wilhelm Berger, quien también se convirtió en uno de los amigos más cercanos de Mühlfeld. Junto a Karl Piening, formaron un trío con el que dieron conciertos en Berlín, Jena, Kassel, París y Lyon. Además, para esta formación, Berger compuso su op. 94 que se lo dedicó a la princesa Marie.

En el invierno de 1905 a 1906 los conciertos de Mühlfeld le llevaron a Marsella, Lyon, Génova y París. Y fue en Abril-Mayo de 1906 cuando volvió a Inglaterra de nuevo junto al Cuarteto Joachim, y por su cuenta regresó el siguiente mes de noviembre y de nuevo en febrero de 1907, para después ir a Madrid con el Cuarteto de cuerdas Bohemian. Cuando terminó la temporada regresó a Meiningen, y para complementar sus ingresos le dio clases de piano a algunos alumnos. Durante el verano de 1907 a Richard le fue requerido dar clases a la nieta pequeña del duque, Feodora. De repente, sin previo aviso, una hemorragia cerebral golpeó al gran clarinetista en la flor de la vida, antes de que su arte se viera afectado por la edad; murió el 1 de junio de 1907 en su casa en Meiningen. El Duque estaba en Bad Gastein cuando recibió la noticia y mandó un telegrama inmediatamente a Minna:

*Acabo de escuchar con horror que su amado esposo ha sido vencido por la muerte. No puedo expresar con palabras lo irreparable que supone esta pérdida para mí y para mi orquesta también.*³⁹

En el funeral, entre muchos tributos florales maravillosos, había una magnífica corona de flores de la princesa Marie, compuesta por gencianas azules y hojas verdes de abeto. Berger se encontraba trabajando en sus Variaciones y Fuga para orquesta op. 97 en el momento de la muerte de Mühlfeld, y como era un hombre muy sensible, se tomó un largo tiempo para poder recuperarse de este golpe tan duro. Pese a que se preocupaba por los sonidos gloriosos, dejó de escucharlos para permitir que el duelo le invadiera y así le dio una parte predominante al clarinete en su obra, concretamente en la fuga. El 15 de agosto murió Joachim; por todo ello, Berger dedicó el primer concierto de otoño a la memoria del queridísimo clarinetista, que había servido con todo su corazón a su

³⁹ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 234.

duque y al mejor compositor de una generación (Brahms), y también lo dedicó al violinista que había estado estrechamente ligado con Meiningen. Las ganancias del concierto inauguraron un fondo para erigir monumentos a los dos grandes músicos. De esta manera, el monumento en memoria de Mühlfeld fue descubierto en 1909.

9. Otras obras dedicadas a Richard Mühlfeld – Introducción y allegro appassionato Op. 256 de Carl Reinecke

Las obras que más interpretó Mühlfeld, aparte de las composiciones de Brahms, fueron las piezas de música de cámara de Mozart y Beethoven, el trío para clarinete, chelo y piano de D'Indy, la Tarantela de Saint-Saëns, el concierto de Heinrich Baermann, la Fantasía de Reissiger, y otras obras de interpretación obligada para un clarinetista como las de Spohr y Kalliwoda.⁴⁰

Mühlfeld inspiró a un numeroso elenco de compositores que le dedicaron varias obras, entre ellas encontramos la Sonata para clarinete op. 5 de Gustav Jenner en la que el compositor escribió “para mi querido amigo Richard Mühlfeld” en 1900, y en 1901 Carl Reinecke le dedicó su Introducción y Allegro appassionato op. 256. Y también en ese mismo año Theodor Verhey le compondría su Concierto op. 47. Sir Charles Stanford inscribió en su concierto op. 80 la dedicatoria a Mühlfeld, pero la tachó más tarde porque el clarinetista nunca llegó a interpretarlo. Así mismo, le fueron dedicados dos quintetos más, uno en 1902 compuesto por Stephan Krehl y otro de Henri Marteau, el famoso violonchelista francés, con el que había tocado frecuentemente música de cámara, en 1909 le dedica su quinteto “a la memoria del gran clarinetista”.

Mühlfeld no compuso nada para clarinete, sin embargo se afirma que sí compuso los siguientes trabajos, aunque los manuscritos no se han conservado: Obertura de Concierto (1879), Romanza para trombón (1879) y “Marcha Festiva” para orquesta (1897).

Como se ha comentado anteriormente, fue en 1901 cuando Carl Reinecke le dedicó una obra de nueva composición a Mühlfeld. Nacido en Altona en 1824, Carl

⁴⁰ Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, pág. 233.

Reinecke es uno de los típicos músicos del norte de Alemania con un fondo musical muy sólido y variado. Con un gran talento como pianista, también fue nombrado director en 1854 de la Orquesta Gewandhaus en Leipzig, donde desde 1869 fue profesor de composición, enseñando entre otros a compositores tan variados como Grieg y Delius. Sus giras de conciertos de música de cámara también llamaron la atención. En 1897 se convierte en director del Conservatorio de Leipzig donde contribuye a su constitución como una institución musical de gran importancia.

Si su larga vida le trajo éxito y reconocimiento, hay que destacar que la historia posterior no ha sido tan benévola con la visión de la música del compositor. Sin embargo, fue uno de los compositores más prolíficos del siglo XIX, con 288 números de opus que incluyen todas las formas de música: sinfonías, conciertos, óperas, sonatas y canciones. Su música de cámara ha sobrevivido mejor a la prueba del tiempo, que generalmente está mal dispuesta hacia los compositores conservadores. Sus numerosas piezas de piano para niños también deben ser reseñadas.

Al escuchar las composiciones de Reinecke se recuerda inmediatamente a Schumann, de quien era amigo, y a Brahms, quien ejerció una gran influencia sobre él. No se deben buscar innovaciones particulares en Reinecke, pero su riqueza de armonía y su talento para la melodía natural le dan un atractivo especial. Este compositor alemán posee algunas obras compuestas para clarinete, pensadas para el ámbito camerístico, entre las que destacan el Trío en la mayor para viola, clarinete y piano Op. 264, Fantasiestücke para clarinete y piano Op. 22, Sonata *Undine* para clarinete y piano Op. 167bis e Introducción y Allegro appassionato para clarinete y piano Op. 256.

El Trío fue escrito prácticamente a principios de sus ochenta años de edad y es una de las principales obras de Reinecke, tanto en su forma como en su inspiración. La instrumentación del clarinete y la viola siempre requiere una gran sutileza en la elección de los timbres y la dinámica, siendo los dos instrumentos muy cercanos entre sí pero muy diferentes en las posibilidades dinámicas, y en este trío el compositor hace un buen uso de esta ambivalencia. Las fantasías para clarinete y piano op. 22 pertenecen a la época más joven de Reinecke y aunque parece que el compositor busca en ellas la simplicidad de las canciones, estas piezas de fantasía tienen, sin embargo, un encanto innegable, en el apogeo de esta gran tradición de piezas de fantasía que se encuentran con tanta frecuencia en la música romántica alemana.

La Sonata *Undine* para clarinete y piano Op. 167bis fue escrita para flauta inicialmente, dedicada al flautista principal de la Orquesta Gewandhaus, Wilhelm Barge. Sin embargo, existe otra versión para clarinete con un colorido propio particular. Como era habitual en ese momento, hay varios cambios entre las dos versiones, en el segundo movimiento, en particular, la escritura del clarinete es bastante diferente respecto a la versión de flauta. Esta sonata cuenta el mito de una criatura acuática que se convierte en mujer, una sirena, y se venga de un pescador porque no se enamora de ella.

Por último, y no menos importante, la obra para clarinete y piano Introducción y Allegro appassionato Op. 256 fue escrita durante la madurez de Carl Reinecke dedicada a Richard Mühlfeld y es una pieza de concierto poco conocida aunque llena de vida y brío, una muestra de la expresión del espíritu romántico. Escrita en do menor, hace un excelente uso de la mezcla de estos dos instrumentos. En el inicio, después de algunos acordes apagados del piano, el clarinete ofrece una melodía noble y expresiva, llena de melismas y adornos. Pronto, el Allegro lleva al oyente casi violentamente a un mundo turbulento y conflictivo. La habilidad de Reinecke aquí fue extraer de esta turbulencia un segundo tema elegíaco y noble que recuerda al famoso tema Undine del Op. 167, antes mencionado. Después de una serie de modulaciones, el tempo nos lleva a una coda corta, llegando a un final perfecto, un trabajo que en muchos aspectos tiene todos los ingredientes para ser un éxito a la perfección.

10. Conclusión

Después de haber realizado este trabajo de investigación sobre la vida de este importante clarinetista, así como su relación con personalidades musicales tan destacadas de su época, he logrado enfocar las obras que se van interpretar desde otro punto de vista mucho más completo. Además, los datos relevantes y las anécdotas sobre los estrenos de las piezas, del mismo modo que las características compositivas e interpretativas, sin duda suponen un enriquecimiento en el intérprete que es altamente beneficioso, y me atrevería a decir que necesario a la hora de defender la obra en cuestión.

Pienso que el hecho de haber realizado este trabajo sobre Richard Mühlfeld puede haber dado una perspectiva diferente a las célebres piezas que compusiera Johannes Brahms, así como ayudado a profundizar en la figura del clarinetista, que, quizá, sea necesario conocerlo más y encontramos la dificultad de que hay muy poco escrito en español sobre él.

11. Bibliografía

Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2007.

Grout, D.J. & Palisca, C.V. *Historia de la Música Occidental*, 2. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Lawson, C. (1998). *Brahms: Clarinet Quintet*. Cambridge University Press.

Tyndall, E. (2010). Johannes Brahms & Richard Mühlfeld: Sonata in F Minor for Clarinet & Piano, Op. 120 No. 1 (Tesis doctoral). Columbus State University.

Weston, P. (1971). *Clarinet Virtuosi of the Past*. Robert Hale.

Discografía

Boeykens, W. (2014). *Brahms: Sonatas & Trio* [CD]. Outhere / Rewind.

Collins, M. & McHale, M. (2015). *Brahms & Reinecke: Works for Clarinet & Piano* [CD]. Chandos.

Fröst, M. (2015). *Brahms: Clarinet Quintet, Trio in A Minor & 6 Songs* [CD]. BIS.

Ottensamer, A. (2015). *Brahms: The Hungarian Connection* [CD]. Mercury Classics.

Webgrafía

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570181&catNum=570181&filetype>About%20this%20Recording&language=English. Recuperado el 12 de abril del 2018.

http://www.sfoxclarinets.com/basycl_art.htm. Recuperado el 8 de mayo del 2018.

https://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Reinecke. Recuperado el 12 de abril del 2018.

Música impresa

Brahms, J. (1894). *Sonatas in F minor and E-flat major, Op. 120*. Bärenreiter Urtext, 2015.

Brahms, J. (1891). *Trio for Clarinet (Viola), Violoncello and Piano, Op. 114*. Bärenreiter Urtext, 2012.

Reinecke, C. (1901). *Introduzione ed allegro appassionato, Op. 256*. Bosworth & Co.

Apéndice 1

Una crítica del estreno en Londres,

The Times, 29 de Marzo de 1892

El 28 de marzo de 1892 en una de las salas “populares de conciertos” en San James, Richard Mühlfeld introdujo el Quinteto para clarinete de Brahms en Londres, junto a Joseph Joachim, Louis Ries, Ludwig Straus y Alfredo Piatti. Entre el público se encontraban Grove, Parry y Stanford. En aquella ocasión, Joachim, “aparentemente para compensar la extrema novedad de la obra”, ofreció como solos el Barcarolle y Scherzo de Spohr, con “su preciosa romanza en si bemol” como bis. El número final concertante fue el Trío en si bemol de Mozart, junto a la pianista, la señorita Agnes Zimmermann, quien también interpretó la sonata en sol menor de Schumann. La señorita Gherlsen, alumna de Georg Henschel, cantó Deh vieni non tardar de Mozart y Feldeinsamkeit y Vergebliches Ständchen de Brahms (esta última en una traducción al francés); la crítica que se ofreció fue que “su agradable voz y buena técnica se habían exhibido más favorablemente en anteriores ocasiones”.

El evento principal de la presente temporada musical tuvo lugar anoche en la interpretación, en las circunstancias más favorables que puedan imaginarse, del quinteto para clarinete y cuerdas recientemente escrito por Brahms. En el caso de una obra de un genio tan incontestable, es inútil rechazar expresiones de admiración hasta después de una segunda escucha; la forma en la que está escrito es, además, tan clara que su alcance general y su movimiento no necesitan sobrepasar los poderes del simple principiante para apreciarla. La cualidad que primero impresiona al oyente es la de la homogeneidad. La tonalidad, si menor, apenas se desvía durante toda la obra, el material temático se suelda mediante el uso de una frase que aparece en varias modificaciones, en casi cada sección, y, finalmente, la disposición de los instrumentos es tan hábil que el sonido de los instrumentos de viento, en lugar de mantenerse separado del de las cuerdas, parece simplemente completar su volumen y perfeccionar su calidad. La frase a la que se hace referencia es prominente a lo largo del primer movimiento, en los últimos compases en los que se trabaja hasta un clímax más emocionante; en el exquisitamente melodioso y original adagio, en el que las cuerdas se silencian, se evidencia la formación de un extraordinario pasaje de lo que se puede llamar la declamación del clarinete, un pasaje

inconfundiblemente húngaro en la coloración; y hace una última aparición al final del finale, un tema con variaciones. Aquí, a medida que se acerca el final, la figura de seis semicorcheas de la que consiste la frase se copia cada vez más y más hasta que se introduce en su forma original, pero con tal arte que difícilmente puede distinguirse de una variación culminante. El tercer movimiento es un hermoso andantino, en una de esas melodías deliciosamente ganadoras de las cuales el maestro vienés tiene el monopolio; esto lleva al *presto non assai* que ocupa el lugar de un scherzo, y que está decorado con pintorescos adornos para todos los instrumentos a su vez, para dar carácter a algunos movimientos análogos en las obras posteriores de Brahms, por ejemplo, el trío en do menor y la tercera sonata de violín. El retraso en la publicación de la obra y la pieza que le acompaña, un trío para piano, clarinete y violonchelo, que se interpretará el próximo sábado, ha tenido resultados muy felices en el compromiso del clarinetista que tuvo el honor de interpretarlos bajo la dirección del compositor, y la adopción, para la conveniencia del instrumentista, del sonido Continental. El señor Mühlfeld es un grandísimo artista, y no solo por su sonido, sino por la perfección de su fraseo, la profundidad de su expresión musical y su absoluta facilidad y refinamiento, lo marcan como un intérprete sin parangón, en Inglaterra al menos. Su marcada entrega del pasaje declamado en el adagio le ganó un honor especial al final del movimiento, y no fue un mero acto de cortesía por parte de Joachim sugerir al recién llegado que debería reconocer la recepción. El famoso cuarteto estaba en su mejor momento, lo que equivale a decir que el trabajo fue presentado a la perfección. En particular, la exquisita interpretación del señor Piatti en la primera variación del finale merece ser remarcada.



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: Viento y percusión

Especialidad e Itinerario: Clarinete - Interpretación

Curso: 2017-2018

Trabajo Fin de Estudios

Memoria

**RICHARD MÜHLFELD (1856-1907): EL
CLARINETISTA QUE FASCINÓ A JOHANNES
BRAHMS**

MODALIDAD: TEÓRICO-PRÁCTICO

TEÓRICO

Autor: Juan Antonio Marín Osuna

Tutor: José Luis Bedmar Estrada

Córdoba

Junio 2018

Resumen

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en las últimas décadas de este siglo, tiene lugar una corriente musical que surge como prolongación del Romanticismo, el Post-romanticismo. En este movimiento artístico-cultural se encuentra el clarinetista alemán Richard Mühlfeld, quien inspiró en los últimos años de Johannes Brahms a que compusiera unas de las piezas de cámara más importantes en el repertorio para clarinete.

Brahms había decidido retirarse del mundo de la composición, sin embargo, al escuchar a Mühlfeld tocar el clarinete con la orquesta de Meiningen sintió que debía escribir unas últimas piezas dedicadas a este excelente instrumentista. Las cartas que le manda a su amiga Clara Schumann son de gran trascendencia para entender su admiración por el clarinetista. Así compondría las grandes obras para clarinete como son el Quinteto, el Trío y las dos Sonatas Op. 120.

Otros muchos fueron los que disfrutaron interpretando obras con el clarinetista como el famoso violinista Joseph Joachim y su afamado cuarteto, y los que se sintieron inspirados para dedicarle otras obras musicales, como fue el caso de Carl Reinecke o Gustav Jenner.

Índice

1. Justificación del tema.....	3
2. Objetivos.....	5
3. Desarrollo.....	6
3.1. Introducción y contextualización.....	6
3.2. La vida de Richard Mühlfeld y su papel en la orquesta de Meiningen.....	7
3.3. Richard Mühlfeld y Brahms.....	7
3.4. Las obras de cámara de Brahms para clarinete.....	7
3.5. Rasgos interpretativos de las obras de Brahms.....	8
3.6. Últimos años de Richard Mühlfeld y Brahms.....	8
3.7. Otras obras dedicadas a Richard Mühlfeld.....	9
4. Metodología y tareas de investigación.....	10
5. Fuentes consultadas.....	12
5.1. Bibliografía.....	12
5.2. Música impresa.....	13
5.3. Discografía.....	13
5.4. Webgrafía.....	14
6. Estimación de medios materiales necesarios para la realización.....	15
7. Valoración crítica.....	16
8. Conclusiones.....	18
9. Bibliografía citada.....	19

1. Justificación del tema

La elección de este tema para el presente Trabajo de Fin de Estudios ha venido motivada por mi propio interés sobre las piezas de Brahms para clarinete. La primera vez que tuve la suerte de interpretar una de las dos sonatas para clarinete y piano Op. 120 de Brahms fue en el primer curso de las enseñanzas superiores de clarinete y desde ese momento sentí una predilección especial por estas piezas y, por ende, por ese estilo musical y la música de cámara en particular. A partir de ese momento, investigando descubrí las demás piezas de cámara que había compuesto este autor, quedando conmovido sobre todo por el quinteto para clarinete y cuerdas. Más adelante, en el tercer curso del grado sería cuando interpretara la primera de las sonatas de este compositor alemán universal, aumentando en mí el interés y el gusto por esta música.

Por esta razón, desde el primer momento en el que se nos requirió la elección de un tema para la realización del trabajo tuve claro que quería interpretar algo del repertorio de Brahms para clarinete en la defensa de dicho trabajo. Era seguro que alguna de las dos sonatas iba a formar parte de ese repertorio pero quería, igualmente, que el quinteto o el trío estuvieran también incluidos en esa relación de obras. De esta manera se decidió que iba a interpretar la *Sonata no. 2 en Mi bemol Mayor Op. 120* y por otra parte el *Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 114*, ya que era más factible en cuanto al ámbito de cámara hacer una formación de violonchelo y piano más clarinete que la del cuarteto de cuerdas y clarinete.

Una vez que ya tenía decidida una gran parte del repertorio a interpretar empecé a plantearme el enfoque que quería darle al trabajo, así como los objetivos que me quería marcar con su realización. Por ello, tras pensarlo detenidamente, decidí centrarme en la figura de Richard Mühlfeld, ya que de Brahms hay muchísima más literatura escrita y es ampliamente conocida, y pensé que sería interesante ver las obras de clarinete desde el punto de vista del instrumentista para el que fueron concebidas. Así, desde mi humilde aportación, lo que se busca es darle otra visión a las más que célebres piezas de música cámara que escribiera Brahms para el clarinete, y que esa información sea relevante y significativa para el momento interpretativo.

De esta manera comencé a investigar sobre la literatura escrita sobre este clarinetista, encontrando dificultad para hallar información de profundidad escrita en español. Sin embargo, tras realizar mis propias traducciones sobre libros recomendados

en los que se hablaba de la figura de Richard Mühlfeld, encontré información bastante relevante, a mi parecer, para continuar con el trabajo desde esta perspectiva.

Fue así como descubrí que algunos autores aparte de Brahms admiraban a este clarinetista alemán y compusieron varias obras dedicadas a él. Por esta razón decidí que podía ser interesante incluir alguna de estas obras en el repertorio a interpretar. Entre todas las obras que he encontrado con dedicatoria a Mühlfeld se ha elegido la pieza *Introducción y allegro appassionato Op. 256* de Carl Reinecke ya que es la que más se adapta a la duración y estilo del conjunto de obras que se van a interpretar.

2. Objetivos

Los objetivos que se pretenden alcanzar en el presente trabajo de iniciación a la investigación son los siguientes:

- Conocer y dar a conocer la biografía del clarinetista sobre el que se realiza el trabajo.
- Realizar una síntesis de los aspectos históricos, políticos y sociales que influyeron en las vidas, y por lo tanto, en la manera de concebir la música de los intérpretes y compositores estudiados.
- Comprender el estilo musical que se desarrolla en este período y sus principales características, en concreto el romanticismo.
- Entender los factores que influyen en los cambios que se producen en el estilo musical.
- Conocer las características estilísticas de la interpretación de Mühlfeld así como de la composición de Brahms.
- Saber las consecuencias que ha tenido la composición de estas obras y sus estrenos y giras por Europa y el resto del mundo.
- Alcanzar una mayor comprensión de las obras a partir del conocimiento de datos históricos e interpretativos relevantes.
- Conocer la evolución del clarinete en este período.
- Constituir un criterio propio en la interpretación de las diferentes obras.

3. Desarrollo

Para la realización del proyecto se ha decidido estructurarlo en una primera parte de conocimiento de los datos biográficos del clarinetista, una segunda parte enfocada a su relación con el compositor alemán, Johannes Brahms, y la composición de las obras de cámara para clarinete, así como los principales rasgos interpretativos, y una última parte destinada al resto de obras que se le dedicó a Mühlfeld por parte de otros compositores.

3.1. Introducción y contextualización

Este primer epígrafe del proyecto está dirigido a introducir al lector, en primer lugar, en el tema que se va a tratar, así como los motivos que se han expuesto para la elección temática.

A continuación, tras esta breve presentación, se plantea una contextualización general con el fin de describir el entorno en el que se desenvuelven las personalidades de las que se va a hablar en el proyecto. De igual manera, es importante tener en cuenta que también esto influye en las características de las obras estudiadas.

El romanticismo, el estilo musical en el que se enmarca el período del que se trata, se caracteriza por una serie de cambios sociales y artísticos que marcaron la creación de las obras de los compositores de la época. Se produce un cambio en la concepción de la naturaleza fundamental a la hora de concebir la música como un organismo dinámico, siempre en continuo cambio y crecimiento. En este momento lo subjetivo está por encima de lo objetivo y tiene lugar una expresión exagerada de los sentimientos, el ansia de libertad, etc. Más adelante, en este apartado me centro en la descripción general de los rasgos fundamentales de la música romántica y los principales representantes de este estilo.

Para la realización de este apartado, los conocimientos adquiridos durante estos años en asignaturas como historia de la música y sociología y estética de la música han sido fundamentales, de igual manera que los apuntes recopilados durante toda la trayectoria en el conservatorio. También me he ayudado de libros como el de Grout, D.J. & Palisca C.V., *Historia de la Música Occidental*, volumen 2, y el de Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*.

3.2. La vida de Richard Mühlfeld y su papel en la orquesta de Meiningen

En este apartado me ha servido de utilidad fundamental el capítulo 12 “*Meine Primadonna*”: Mühlfeld del libro de Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past* de 1971. En este capítulo se lleva a cabo un repaso por la biografía de Richard Mühlfeld y el papel que desempeñó en la inspiración para la composición de las obras de cámara para clarinete de Brahms.

He creído conveniente realizar en este punto una relación de los datos más importantes de la vida del clarinetista alemán. Cómo su familia influyó de gran manera en que él se dedicara profesionalmente a la música, cómo llegó a tocar el clarinete, habiendo pasado antes por el violín y cantando en coros. Sus primeros pasos con la orquesta de Meiningen y su relación con los distintos directores que pasaron por dicha orquesta. En definitiva, los aspectos fundamentales de su vida profesional y personal que influyeron también en su manera de interpretar la música.

3.3. Richard Mühlfeld y Brahms

Este apartado del trabajo cuenta cómo Brahms a partir de su buena relación con el director de la orquesta de Meiningen y la amistad que se produjo con el duque de esta ciudad, Georg, conoció y escuchó por primera vez a Mühlfeld. Quedó tan fascinado con la música que escuchaba de mano del clarinetista que decidió volver a componer, después de haber anunciado que se retiraba del mundo compositivo.

Como guía para llevar a cabo este apartado me he ayudado del libro de Colin Lawson, *Brahms: Clarinet Quintet*, de 1998, así como de la tesis realizada en la Columbus State University por Emily Tyndall en 2010 bajo el título *Johannes Brahms & Richard Mühlfeld: Sonata in F Minor for Clarinet & Piano, Op. 120 No. 1*.

3.4. Las obras de cámara de Brahms para clarinete

En este punto quiero abarcar los apartados 4, 5 y 6 del trabajo en los que se pueden leer los datos principales acerca de la composición del Trío, del Quinteto y las dos Sonatas Op. 120 para clarinete por parte de Brahms, fechas concretas y referencias a los ensayos que se realizaron de las obras, al igual que los estrenos de dichas piezas.

También he creído conveniente incluir aquí los músicos de relevancia con los que Mühlfeld compartió escenario en los estrenos y posteriores giras de estas obras de

cámara. De este modo hay que destacar el papel de Joachim y su cuarteto sobre todo en la interpretación del Quinteto, ya que gracias a él Mühlfeld pudo viajar a Inglaterra donde juntos hicieron una larga gira cosechando importantes éxitos.

Del mismo modo, en estos apartados se pueden encontrar anécdotas del compositor (Brahms) y Mühlfeld con otras personalidades y músicos de la época, como por ejemplo las cartas que se escribían Clara Schumann y su amigo Brahms, y también las críticas que se hicieron en este período sobre los estrenos de las obras y las interpretaciones en los distintos conciertos que se desarrollaron. Además, se puede leer en alguno de estos apartados una breve referencia al análisis formal de la obra, cuestión en la que no se ha pretendido ahondar demasiado ya que se ha considerado que es algo de lo que hay ya mucho escrito y se puede encontrar fácilmente, por lo que no aportaría nada novedoso.

De nuevo, el libro *Brahms: Clarinet Quintet* de Lawson ha sido de gran ayuda para la escritura de estos tres apartados.

3.5. Rasgos interpretativos de las obras de Brahms

Quizás este sea uno de los apartados más interesantes, bajo mi punto de vista, para el fin performativo. En él me he ayudado de los libros anteriormente mencionados de Weston y Lawson para descubrir las principales características interpretativas que infundían Mühlfeld, Brahms, Joachim, y los intérpretes que los acompañaron en los estrenos y posteriores actuaciones, en las obras de cámara para clarinete.

Cuestiones como la calidad del sonido, el ritmo y tempo de las obras, técnicas de producción del sonido como el vibrato, la dinámica, la articulación o la musicalidad se tratan en esta sección.

3.6. Últimos años de Richard Mühlfeld y Brahms

Terminando de exponer la relación tan estrecha que existió entre el compositor y el instrumentista, en este apartado se habla de las últimas interpretaciones del quinteto y las demás obras de clarinete antes de la muerte del compositor. Se narra el triste suceso de la muerte de Brahms y cómo lo vivió Mühlfeld y el resto de amigos músicos cercanos a él.

Al igual que la muerte de Brahms, también se ha expuesto en este apartado los últimos años de vida de Mühlfeld y su negativa a salir de Meiningen, decidiendo permanecer al servicio del duque de esta ciudad hasta sus últimos días.

3.7. Otras obras dedicadas a Richard Mühlfeld

Para concluir el trabajo me pareció interesante que quedara constancia de que a este célebre clarinetista también fueron otros muchos los que le dedicaron alguna obra en su honor o memoria. Así, en esta última sección se citan las obras y compositores que compusieron gracias a la inspiración que en ellos creó la musicalidad de Mühlfeld. Para esta tarea me ha servido de ayuda indispensable el libro de Weston *Clarinet Virtuosi of the Past*.

Tras nombrar dichas obras, el apartado continúa centrándose en la figura de Carl Reinecke y las obras que compuso para clarinete, ya que es el autor de la tercera obra que decidí interpretar en la defensa del presente trabajo, *Introducción y allegro appassionato Op. 256*. Para ello he utilizado algunos artículos encontrados en internet como los de la página web www.naxos.com.

4. Metodología y tareas de investigación

El objetivo que se planteó al comienzo de la realización del trabajo fin de estudios, tras la elección del repertorio a interpretar, fue que se debía recopilar toda la información posible sobre el clarinetista alemán, desde sus datos biográficos, sobre su forma de concebir la música, su relación con Brahms y otros compositores y músicos, las obras que interpretó, etc.

El trabajo comprende un estudio biográfico de Richard Mühlfeld, en el que se puede observar el contexto en el que se compusieron varias de las obras más importantes de la literatura del clarinete, de manos de Brahms. En él se incluyen datos relevantes acerca de la vida y trabajo realizado por el clarinetista, datos obtenidos en libros recomendados, la mayor parte de ellos, por profesores del centro. Hay que destacar que la gran mayoría de los libros empleados, en cuanto a la vida de Mühlfeld todos, son de autoría extranjera y están escritos en lengua inglesa, ya que apenas existe documentación en español sobre este intérprete y su relación con Brahms en general. Por ello, es importante decir que todas las traducciones e interpretaciones de los textos se han hecho por parte del propio autor de este trabajo, ayudado de diccionarios como wordreference.com y el Collins Spanish Dictionary, usando estos diccionarios también para la búsqueda de sinónimos cuando ha sido necesario.

Por otra parte, para encuadrar y entender mejor esta información se ha hecho una breve referencia al contexto histórico-social y artístico de la época en la que se desenvuelve el protagonista del trabajo. Para ello se ha hecho uso de manuales de historia y estética de la música, así como han sido de gran ayuda los apuntes recopilados durante todos los años del grado superior de música en diferentes asignaturas como Historia de la música o Sociología y Estética de la música.

También se ha llevado a cabo un análisis general de las obras a interpretar con el fin de entender mejor su lenguaje y realizar una interpretación más acertada y completa de las piezas musicales. Sin embargo, no se ha querido incluir un análisis extenso de las obras en este trabajo porque, bajo mi punto de vista, no aporta nada novedoso puesto que existen numerosos análisis que se pueden encontrar fácilmente en la web.

La música impresa utilizada ha sido adquirida a la editorial Bärenreiter Urtext en el caso del Trío y las Sonatas de Brahms. En cuanto a la obra de Reinecke *Introducción*

y *allegro appassionato Op. 256*, ha sido más difícil su compra, encontrando dificultad a la hora de localizar una editorial que la ofreciera, por lo que se ha tomado de la famosa página web de partituras imslp.org.

En otro orden de cosas, se ha realizado un trabajo de investigación sobre los aspectos interpretativos que eran característicos del clarinetista sobre el que se centra el estudio. Se han encontrado datos acerca de su sonido, técnica, vibrato... y también ha sido interesante recabar información sobre la interpretación de sus propias obras por parte de Brahms y su concepción de la música, el tempo, la articulación, etc. Toda esta información ha servido para enriquecer mi visión de las obras y me ha ayudado para hacer una interpretación más completa y cercana a lo que el compositor demandaba de la obra.

En general, se ha empleado una metodología cualitativa, basada en la recopilación de información y lectura de datos, dirigida hacia la comprensión del papel que desempeñó Mühlfeld. Paralelamente, se ha utilizado una metodología analítica al elaborar el análisis de las partituras de las obras objeto de estudio.

5. Fuentes consultadas

Las fuentes que se han consultado para la confección del presente proyecto constan de una parte bibliográfica sobre el intérprete, compositores y otros músicos del entorno, recopilada en libros bibliográficos y en búsqueda de información por internet. Por otra parte, se ha hecho una recolección de libros sobre análisis generales de los aspectos más importantes de los estrenos de las obras, anécdotas entre los intérpretes y compositores, etc. De igual forma, se han utilizado documentos y apuntes de diferentes asignaturas y también distintas páginas webs.

Para la correcta comprensión de cada obra me he ayudado de las partituras que me han sido de utilidad para elaborar el análisis de las mismas, así como la información que me han proporcionado los propios libros que incluyen las partituras editadas por Bärenreiter Urtext. También habría que destacar como fuentes secundarias las críticas de música de la época y posteriores a los estrenos de las obras, obtenidas mediante los libros consultados.

5.1. Bibliografía

Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2007.

Grout, D.J. & Palisca, C.V. *Historia de la Música Occidental, 2*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Lawson, C. (1998). *Brahms: Clarinet Quintet*. Cambridge University Press.

Tyndall, E. (2010). *Johannes Brahms & Richard Mühlfeld: Sonata in F Minor for Clarinet & Piano, Op. 120 No. 1* (Tesis doctoral). Columbus State University.

Weston, P. (1971). *Clarinet Virtuosi of the Past*. Robert Hale.

5.2. Música impresa

Brahms, J. (1894). *Sonatas in F minor and E-flat major, Op. 120*. Bärenreiter Urtext, 2015.

Brahms, J. (1891). *Trio for Clarinet (Viola), Violoncello and Piano, Op. 114*. Bärenreiter Urtext, 2012.

Reinecke, C. (1901). *Introduzione ed allegro appassionato, Op. 256*. Bosworth & Co.

5.3. Discografía

Boeykens, W. (2014). *Brahms: Sonatas & Trio* [CD]. Outhere / Rewind.

Collins, M. & McHale, M. (2015). *Brahms & Reinecke: Works for Clarinet & Piano* [CD]. Chandos.

Fröst, M. (2015). *Brahms: Clarinet Quintet, Trio in A Minor & 6 Songs* [CD]. BIS.

Ottensamer, A. (2015). *Brahms: The Hungarian Connection* [CD]. Mercury Classics.

5.4. Webgrafía

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570181&catNum=570181&filetype>About%20this%20Recording&language=English. Recuperado el 12 de abril del 2018.

http://www.sfoxclarinets.com/basycl_art.htm. Recuperado el 8 de mayo del 2018.

https://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Reinecke. Recuperado el 12 de abril del 2018.

www.imslp.org

www.youtube.com

es.scribd.com

6. Estimación de medios materiales necesarios para la realización

Para la realización del proyecto ha sido necesaria la obtención de información a partir de una serie de documentos bibliográficos presentes tanto en libros como en cartas. Las partituras y la información que han aportado sus ediciones también han servido de gran ayuda a la hora del análisis y la comprensión de las obras, así como la escucha analítica y comparativa de distintas versiones grabadas por grandes clarinetistas en sus discografías. Por último, como fuente necesaria ha sido la webgrafía, por lo que para ello ha sido indispensable el acceso a internet.

Para la realización del documento, tanto la memoria, como el proyecto, ha sido esencial la disponibilidad de un ordenador y los programas Microsoft Word y PowerPoint, este último para la defensa del trabajo ante el tribunal. Para ello también es necesario disponer de un proyector con el fin de plasmar las diapositivas utilizadas como guía en la presentación.

Por último, para la parte práctica del trabajo, tanto para el estudio como para la interpretación de las obras, ha sido de vital importancia el instrumento principal, tanto el clarinete en si bemol como el clarinete afinado en la, para la interpretación del Trío de Brahms. De la misma manera, he necesitado la participación de un pianista con el fin de interpretar las obras elegidas para ambos instrumentos, en este caso cuento con la colaboración de la pianista Mónica Márquez; y también, para poder interpretar el Trío de Brahms, he necesitado la ayuda de un chelista, en este caso, Jesús Zamora.

7. Valoración crítica

Desde el primer momento que me plantearon la elección de la temática para el presente trabajo, fueron muchas las dudas que me abordaron. Por un lado, tenía que decidir qué objetivo quería marcarme, para lo cual no tenía claro si decantarme por un tema original que no se hubiera tratado en un Trabajo Fin de Estudios, o por el contrario, centrarme en un repertorio más clásico y conocido en el clarinete. Al final, me incliné por el estudio e interpretación de un repertorio en el que me sintiera cómodo y disfrutara, para ello no tenía dudas de que quería que la música de Brahms estuviera presente.

Una vez que ya tenía el tema elegido, había que buscar el objetivo principal y el enfoque o la perspectiva con la que abordar el trabajo. Ya que el tema de la obra de cámara de Brahms para clarinete es uno de los más tratados, al ser de los más importantes para la literatura del instrumento, se decidió centrar el trabajo en la figura del instrumentista que había inspirado al compositor para escribir dichas piezas, Richard Mühlfeld.

En cuanto a la redacción de la parte teórica del proyecto, a la hora de recopilar información sobre Mühlfeld, al principio encontré algunas dificultades, ya que no hallaba datos relevantes suficientes que pudieran formar el cuerpo del trabajo. Tras comentar este problema con algunos profesores, me facilitaron el acercamiento a dos libros que, aunque estaban escritos en inglés sí que incluían la información que necesitaba para la realización del trabajo. Estos libros han sido fundamentales en la elaboración del trabajo y a partir de ellos se ha podido ampliar el abanico de fuentes en las que recabar más datos importantes. En concreto son el libro *Brahms: Clarinet Quintet* de Lawson y *Clarinet Virtuosi of the Past* de Weston. Por lo tanto, el factor de que la mayoría de la información para el trabajo estuviera escrita en inglés ha supuesto un mayor esfuerzo, lo que en ocasiones ha provocado una ralentización en el ritmo de la elaboración del proyecto. Sin embargo, el hecho de que la mayoría de las fuentes de información estuvieran redactadas en inglés me ha servido, a la vez, para enriquecer mis conocimientos del idioma, además de la valiosa aportación musical que ha supuesto.

En lo que a la interpretación del repertorio se refiere, hay que destacar que todas las obras elegidas son homogéneas en cuanto a estilo, todas ellas se pueden enmarcar en el período postromántico. Gracias a esto he podido profundizar mucho más en el estilo y

las características principales de interpretación, en cuanto a articulación, rango dinámico, tempos, expresividad, etc. Quizá esto no se podría haber realizado de una manera tan exhaustiva si las obras hubieran sido de compositores muy dispares pertenecientes a corrientes o estilos muy diferentes.

Como reflexión final me gustaría indicar que para mí ha sido todo un reto la elaboración de este Trabajo Fin de Estudios. Gracias a este proyecto he conseguido una mayor capacidad de redacción y síntesis, mayor labor investigadora, recopilando datos de diferentes fuentes de información, y por supuesto, la adquisición de nuevos conocimientos sobre el tema elegido. Por todo ello, pienso que la realización del trabajo me ha hecho ser un mejor profesional.

8. Conclusiones

En el presente trabajo se han tratado los datos fundamentales de la vida del clarinetista alemán Richard Mühlfeld, su manera de entender la música, así como, por supuesto, su relación con Brahms y otros músicos contemporáneos al clarinetista. Una vez hecho esto se observa la relevancia que tuvo la figura de Mühlfeld, ya que Brahms compuso unas de las obras más importantes y más interpretadas del repertorio para clarinete gracias a que conoció al protagonista de este proyecto.

Al llevar a cabo este proyecto he sido capaz de comprender de una manera mucho más profunda las obras que he decidido trabajar y, por lo tanto, a la hora de interpretarlas mi perspectiva ha cambiado y ahora he sabido poner en valor lo que el compositor trataba transmitir en sus obras y la forma en la que, de una manera aproximada, Mühlfeld las tocaba en sus conciertos, así como el trasfondo personal e histórico que existe detrás de cada una de ellas.

Por todo ello, creo que es fundamental comprender el contexto histórico en el que se ha concebido una obra, conocer datos relevantes de intérpretes, compositores, estrenos, etc. para llegar a una interpretación de la pieza mucho más completa y acertada. Del mismo modo, considero que es esencial investigar acerca de los antecedentes, así como la trascendencia de una obra, compositor o intérprete. Todo esto me ha ayudado a darme cuenta de la trascendencia y relevancia de obras como el Quinteto, las Sonatas o el Trío para clarinete de Brahms, y por ende, del clarinetista al que le fueron dedicadas, quien creo debería de estudiarse más en los conservatorios.

9. Bibliografía citada

Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2007.

Grout, D.J. & Palisca, C.V. *Historia de la Música Occidental, 2*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Lawson, C. (1998). *Brahms: Clarinet Quintet*. Cambridge University Press.

Tyndall, E. (2010). Johannes Brahms & Richard Mühlfeld: Sonata in F Minor for Clarinet & Piano, Op. 120 No. 1 (Tesis doctoral). Columbus State University.

Weston, P. (1971). *Clarinet Virtuosi of the Past*. Robert Hale.