



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

Departamento: Viento y percusión

Especialidad e Itinerario: Interpretación instrumentos sinfónicos (clarinete)

Curso: 2017-2018

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS
Proyecto

*LEONARD BERNSTEIN (1918-1990): EL CLARINETE
EN EL SIGLO XX NORTEAMERICANO*

MODALIDAD:

TEÓRICO-PRÁCTICO

TEÓRICO

Autor: María Bustelo Seglar

Tutor: Cristina Strike Campuzano

Córdoba, junio de 2018

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. LEONARD BERNSTEIN (1918 – 1990).....	5
2.1. LEONARD BERNSTEIN Y EL JAZZ.	8
2.2. OBRAS PARA CLARINETE DE LEONARD BERNSTEIN.	10
2.2.1. <i>La Sonata para clarinete y piano</i>	10
2.2.2. <i>Prelude, fugue and riffs</i>	15
2.3. LEONARD BERNSTEIN Y AARON COPLAND.	18
2.3.1. Aaron Copland (1900-1990).	18
2.3.2. Relación entre Leonard Bernstein y Aaron Copland.	20
2.3.3. <i>El Concierto para clarinete, orquesta de cuerdas, arpa y piano</i> de Aaron Copland.	22
3. COMPOSITORES EUROPEOS EXILIADOS A ESTADOS UNIDOS.....	27
3.1. PAUL HINDEMITH (1895 – 1963).....	28
3.2. PAUL HINDEMITH Y EL CLARINETE.....	31
3.2.1. Música camerística para clarinete de Paul Hindemith.	31
3.2.2. <i>La Sonata para clarinete y piano</i> de Paul Hindemith.....	32
3.2.3. <i>El Concierto para clarinete y orquesta</i> de Paul Hindemith.	33
3.3. PAUL HINDEMITH Y LEONARD BERNSTEIN.....	34

1. INTRODUCCIÓN

El clarinete norteamericano del siglo XX, (y toda la música norteamericana en general) está evidentemente influenciado por Italia, Francia y Alemania. En una Europa sumida en crisis bélica durante prácticamente toda la primera mitad del siglo, fueron muchos los compositores europeos que emigraron a Estados Unidos en busca de paz y estabilidad.

Por otra parte, todos los compositores estadounidenses de principios de siglo, buscaban formación europea para entrar en contacto con la música contemporánea que allí se estaba desarrollando. Recibieron influencias de músicos franceses impresionistas como Maurice Ravel (1875-1937) o Claude Debussy (1862-1918), del Grupo de los Seis, formado por compositores como Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Erik Satie (1866-1925) o Francis Poulenc (1899-1963), y las enseñanzas de la francesa Nadia Boulanger (1887-1979), que durante la II Guerra Mundial fue profesora en distintas universidades estadounidenses, contando entre sus alumnos a compositores como Aaron Copland (1900-1990), Elliott Carter (1908-2012), Roy Harris (1898-1979) o Walter Piston (1894-1976).

Paralelamente a todo esto, un estilo autóctono norteamericano empezaba a surgir desde principios de siglo a partir de las músicas que interpretaban los esclavos, mayoritariamente de procedencia africana, en el sur de Estados Unidos. Estos apenas disponían de instrumentos musicales, pero los ritmos y melodías africanas, siempre asociados al trabajo o a rituales, se combinaron con armonías y formas europeas. El afán de cristianización de la raza dominante obligaba a los esclavos a cantar himnos y salmos que, africanizados, dieron lugar a los primeros estilos, como es el caso del Blues. Con el fin de la Guerra de Secesión en el año 1865 terminó la esclavitud y los negros pudieron tocar instrumentos musicales con absoluta libertad.

Fue así como en Nueva Orleans los músicos que antes eran esclavos se incorporaron paulatinamente a las bandas militares cuya sonoridad, mezclada con el estilo folclórico del Blues o el Ragtime, dio lugar a los primeros grupos de jazz. Eran pequeñas bandas formadas por cinco o seis músicos en las que la trompeta, el trombón y el clarinete interpretaban y ornamentaban la línea melódica principal. En 1917, la banda *Original Dixieland Jazz Band*, formada por cinco instrumentistas (trompeta, clarinete,

trombón, piano y batería), llevaría a cabo las primeras grabaciones de música jazz. El clarinetista Larry Shields (1893-1953) fue el primero que realizó una grabación de jazz. Sin embargo, antes de las primeras grabaciones, ya existían afamados clarinetistas como Sidney Bechet (1897-1959), el cual realizó un tour por Europa en 1918. Asimismo, los tres grandes clarinetistas de Nueva Orleans son Johnny Dodds (1892-1940), Sidney Bechet y Jimmie Noone (1895-1944), cuya relevancia se sitúa en la década de los años 20, son considerados la segunda generación de clarinetistas de este nuevo estilo.

También hubo una tercera generación de clarinetistas de jazz, y el conjunto de las tres se considera el preludio de la era del Swing. Durante la década de los treinta, el Jazz se convirtió en la música comercial de la mano de instrumentistas virtuosos como Benny Goodman (1909-86), considerado el Rey del Swing. El sonido de Goodman y su banda fue la referencia de moda del momento y supuso un gran éxito discográfico. Este supo captar la atención del público gracias a su gran expresividad, su prodigiosa técnica y su elegante y brillante estilo con el clarinete que permaneció al margen de las sutilezas armónicas y complejidades rítmicas del jazz moderno. Pero también músicos del mundo clásico compusieron obras para él: Aaron Copland le dedicó su Concierto para clarinete, piano, arpa y orquesta de cuerdas (1947), como también lo hicieron Béla Bartók con su obra *Contrastes* para violín, clarinete y piano (1938), Paul Hindemith con su Concierto para clarinete (1947), Malcolm Arnold con su Concierto nº 2 para clarinete (1974), y Darius Milhaud también con un Concierto para clarinete y orquesta (1942).

Otro afamado intérprete fue Artie Shaw (1910-2004), quien exploraba sonoridades un tanto exóticas y menos convencionales que las de Goodman. Otros seguidores de la corriente del Swing fueron Jimmy Dorsey, Woody Herman, Jimmy Hamilton, Buster Bailey y Edmond Hall.

2. LEONARD BERNSTEIN (1918 – 1990).

En 1918, nació uno de los artistas estadounidenses más prolíferos del siglo XX en cuanto a intérprete, director de orquesta, educador y compositor se refiere. En el año del 100 aniversario de su nacimiento, Leonard Bernstein es merecedor de ser el foco principal de este trabajo.

Leonard Bernstein nació en Lawrence (Massachusetts), el 25 de agosto de 1918. Estudió en Harvard con Walter Piston, Edward Burlingame-Hills y A. Tillman Merritt, entre otros. Más tarde, se formó como pianista con Isabella Vengerova, estudió dirección con Fritz Reiner y orquestación con Randall Thompson en el Curtis Institute of Music de Philadelphia.

En 1940, estudió en Tanglewood (un instituto de verano de la orquesta sinfónica de Boston), con el director de orquesta Serge Koussevitzky, del que más tarde fue director asistente.

En 1943 se convirtió en director asistente de la orquesta filarmónica de Nueva York. El 14 de noviembre de ese mismo año, le encomendaron sustituir a Bruno Walter en un concierto en el Carnegie Hall retransmitido por la radio nacional que recibió la aclamación de la crítica. A partir de entonces, orquestas de todo el mundo comenzaron a reclamarlo como director invitado.

Cuando Serge Koussevitzky murió en 1951, también tomó la jefatura de los departamentos orquestal y de dirección en Tanglewood, donde siguió enseñando muchos años más. Ese mismo año, se casó con la actriz y pianista chilena Felicia Montealegre.

En 1958 se convirtió en el director musical de la filarmónica de Nueva York, y desde entonces hasta 1969, dirigió más conciertos que cualquier otro director anterior. Y así, como director, recorrió el mundo participando con las orquestas más relevantes del panorama del siglo XX.

En su faceta de educador, Leonard Bernstein fue altamente aclamado. La razón, según explican sus familiares y personas más cercanas, era su pasión por aprender y compartir lo aprendido. “No es que Bernstein naciera para enseñar, es que nació para ser

un estudiante que no podía esperar a compartir todo lo que aprendía”¹ (Bernstein, 2017). En su vida, nunca dejó de estudiar, y no solo música, sino todo lo que encontraba a su alrededor. Esa pasión por aprender era lo que contagiaba a sus alumnos y hacía de ellos grandes estudiantes.

Para Leonard Bernstein no era suficiente componer y dirigir orquestas. Le gustaba hablar de música e intentar explicar la influencia de la música en las personas, es decir, qué hace que la música nos afecte como lo hace. Afortunadamente, Leonard Bernstein y la televisión aparecieron juntos a la misma vez, lo que propició su aparición en la serie “Omnibus”, a principios de 1950, donde hablaba de música clásica. Era un programa dirigido a un público más adulto. Pero en 1957, consiguió que se emitieran sus “Young People’s Concerts” con la Orquesta Filarmónica de Nueva York, que se emitía en “primetime”. En ellos, hablaba de música clásica en un lenguaje sencillo, apto para todos, donde expresaba y contagiaba su pasión por cada uno de los aspectos de la música, a la vez que los enseñaba. De hecho, muchas personas se iniciaron en el mundo de la música gracias a ese programa.

Si nos centramos en la faceta compositiva de Leonard Bernstein, podríamos decir que fue un firme defensor de los compositores americanos, particularmente de Aaron Copland, con el que mantenía una férrea amistad, además de haber sido su pupilo. Interpretó muchas de sus obras como pianista y grabó casi todos sus trabajos orquestales como director (algunos incluso dos veces).

En cuanto a sus propias composiciones, Leonard Bernstein escribió 3 sinfonías: la Sinfonía n°1: *Jeremiah*, fue compuesta en 1943 y está inspirada en su herencia judía. La pieza fue estrenada en 1944 por la orquesta sinfónica de Pittsburgh con el propio Bernstein a la batuta. La Sinfonía n°2: *The age of anxiety* (1947) fue inspirada por el poema homónimo de W.H. Auden², que Bernstein retrató en una sinfonía para piano solo

¹ Palabras de su hijo, Jamie Bernstein: “People often say that Leonard Bernstein was a born teacher, but actually it's more accurate to say that he was a born student who just couldn't wait to share what he learned”. ©2017 THE LEONARD BERNSTEIN OFFICE, INC. Recuperado en noviembre de 2017. <https://leonardbernstein.com/about/educator>

² *The age of anxiety: A baroque eclogue* (1947) es un libro de poemas de Wystan Hugh Auden (1907-1973) donde muestra un análisis de la cultura del Oeste durante la Segunda Guerra Mundial y que, además de

y orquesta, cuyo estreno corrió a cargo de la orquesta sinfónica de Boston con Koussevitzky a la batuta y Bernstein al piano. Y la sinfonía nº3: *Kaddish* (1963), está dedicada “a la memoria de John F. Kennedy”, y fue estrenada por la Orquesta Filarmónica de Israel.

Entre las otras muchas composiciones de Leonard Bernstein para distintos grupos de instrumentos, cabe resaltar su participación en la composición de piezas de musicales. En un Broadway en pleno auge, colaboró con diversos artistas en la composición de musicales como *On the Town* (1944) y *Wonderful Town* (1953), y los más relevantes *Candide* (1956) y *West Side Story* (1957), musical que fue incluso llevado al cine.

inspirar la segunda sinfonía de Leonard Bernstein, inspiró también un ballet de Jerome Robbins y fue ganador de un premio Pulitzer.

2.1. LEONARD BERNSTEIN Y EL JAZZ.

Desde sus primeros años, el jazz formó una parte muy importante en la vida de Leonard Bernstein, y como consiguiente, hizo un impacto crucial en su música.

En su juventud en la década de los 30, formó una banda de jazz, era famoso por ser pianista de jazz en fiestas y dirigía una banda de swing en un campamento de verano. Mucha de la música influida por el jazz que compuso durante esos años sirvió como materia prima para trabajos futuros. Más significativamente, su tesis del graduado se basó en una afirmación de que el jazz era la base de la composición americana. Después de la universidad, en Nueva York, transcribía para su publicación las improvisaciones de jazz de artistas legendarios como Coleman Hawkins³, y tocaba el piano en clubs por la noche.

Los trabajos de Bernstein rebosan influencias y ritmos de jazz. Además de su *Prelude, Fugue and Riffs* escrito en 1949 para clarinete y ensemble de jazz (de la que se hablará más adelante), su sinfonía nº 2 *The age of anxiety* fue escrita para piano de jazz solo y percusión. Esta y otras composiciones, desde la *Serenade after Plato's Symposium* hasta *Touche: Chorale, Eight Variations and Coda* han sido grabadas por grandes artistas de jazz.

El jazz tuvo un gran impacto en la vida de Bernstein, y este, a cambio, mediante sus composiciones, como intérprete y como profesor, ayudó a legitimar su lugar en el mundo de la música.

“Jazz is the ultimate common denominator of the American musical style”. – Leonard Bernstein.⁴

³ Coleman Hawkins (1904 – 1969) fue un saxofonista y clarinetista estadounidense de jazz. Fundamentalmente conocido como saxofonista, Hawkins fue un intérprete clásico del jazz cuyo estilo se mantuvo entre el swing y el bop y que ayudó al desarrollo del sonido del saxofón en una época en la que era considerado un instrumento nuevo, usado hasta entonces como sustituto de otros instrumentos. Wikipedia® Recuperado el 16/01/18. https://es.wikipedia.org/wiki/Coleman_Hawkins

⁴ “Leonard Bernstein and jazz”. <https://leonardbernstein.com/about/composer/bernstein-and-jazz> ©2018 THE LEONARD BERNSTEIN OFFICE, INC. Recuperado el 13/01/2018.

El 11 de marzo de 1964 se emitió un programa de los *Young People's Concerts* sobre el jazz titulado como *Jazz in the Concert Hall*. En él, Leonard Bernstein habla sobre la combinación del jazz y la música sinfónica, y sobre los nuevos compositores, con actuaciones como la del *Concierto para piano y orquesta* de Aaron Copland, invitando al propio Copland como solista. El programa termina con la interpretación de la obra *Improvisaciones para orquesta y solistas de jazz* de Larry Austin, una pieza sinfónica de jazz que curiosamente no lleva violines en su instrumentación.

2.2. OBRAS PARA CLARINETE DE LEONARD BERNSTEIN.

Leonard Bernstein escribió dos importantes obras para el clarinete de estilos diferentes. Una fue la *Sonata para clarinete y piano* (1941-42)⁵, de estilo clásico aunque con toques jazzísticos y dedicada al clarinetista David Oppenheim (1922-2007); y otra fue su *Preludio, fugue and riffs* (1949) para ensemble de jazz y clarinete solo, encargada por Woody Hermann y su banda.

2.2.1. La *Sonata para clarinete y piano*.

La *Sonata para clarinete y piano* fue la primera composición publicada de Leonard Bernstein. Al terminar el verano en el que estuvo en Tanglewood, con 23 años y habiendo dejado de ser un estudiante, Bernstein no tenía planes ni compromisos profesionales. Con la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, su preocupación era el reclutamiento militar, incluso antes del ataque en la base de Pearl Harbor en diciembre de 1941. Fue por la posibilidad de ser reclutado que le resultó difícil firmar contratos, aunque finalmente fue clasificado 4F por el centro de reclutamiento debido al asma. Con nada más que tiempo en sus manos, a finales de verano de 1941, se marchó a Key West (Florida), y fue allí donde empezó la composición de la sonata, durante el agosto de 1941, terminándola en Boston en febrero de 1942. En Key West, Bernstein escuchaba Radio Havana, y es por ello que en el segundo movimiento de la Sonata para clarinete y piano hay presente una influencia cubana. Además, durante este período compuso música para un ballet inacabado, *Conch Town*, un tema que más tarde se convertiría en “América” de *West Side Story*.

A pesar de no haber publicado ninguna, Bernstein ya había escrito piezas de cámara para otros instrumentos. Entre ellas, su *Sonata para violín y piano*, escrita en 1940 y precursora de la sonata para clarinete.

⁵ Bernstein empezó esta sonata en agosto de 1941 y no la terminó hasta febrero de 1942.

La primera interpretación de la sonata en presencia de un público, corrió a cargo del clarinetista David Glazer y del propio Bernstein al piano en el Instituto de Arte Moderno de Boston el 21 de abril de 1942. No fue hasta el 21 de febrero de 1943 cuando la interpretó junto a David Oppenheim, el clarinetista para el que había sido dedicada, realizando una grabación para la estación de radio de Nueva York como parte del Festival de Música Americana. El 14 de marzo de 1943, la volvieron a interpretar en la biblioteca pública de Nueva York.

En el estreno mundial con David Glazer, las críticas fueron diversas: mientras que algunos establecían que la parte de piano era más interesante que la parte de clarinete, otros alababan sus ritmos jazzísticos. Cuando fue estrenada en Nueva York, una crítica escrita por Paul Bowles (escritor y compositor estadounidense) apareció en el *New York Herald Tribune*, donde expresaba que le gustaba la “armonía lógica y sustanciosa” de la pieza.

En 1943, una pequeña empresa llamada Hargail Music, le había propuesto a Bernstein la publicación de la partitura de la *Sonata para clarinete y piano*, y realizar una grabación comercial. Warner Brothers, que era dueño de la empresa publicista M. Witmark & Sons, también le hizo una oferta para publicar la sonata. En abril de 1943, Bernstein accedió a que Warner Brothers publicara la sonata a través de Witmark y a que Hargail la grabara.

En esa misma primavera Bernstein escribió a Aaron Copland estas cartas acerca de las ofertas de publicación de su sonata:

“La pequeña Hargail Music Co. quería publicar la sonata de clarinete. Por cortesía profesional se la mostré primero a Warner y me llamó afirmando que les había encantado e insistiendo en publicarla. Yo estaba abatido, ya que Hargail quería hacer una grabación comercial de la misma. Ahora Hargail me está ofreciendo todo tipo de fantásticas tasas de derechos de autor si se la doy a ellos ¡y dicen que harán la grabación de todos modos! Una muestra de amor, si alguna vez escuché una. Pero Warner señala que como una gran empresa... puede hacer mucho más de lo que puede una pequeña como Hargail... Los asuntos ahora penden de un hilo”.

“¡Warner me ha presentado un contrato de cinco años! Lo llevaré a un abogado hoy para averiguar lo que dice. Parece que es mi vida lo que estoy firmando. Pero añade a mi pequeño y viejo sueldo un sustancial avance semanal en futuros míticos derechos de autor, que aumenta cada año”.⁶

Luego en abril, la sonata fue grabada por Oppenheim y Bernstein y finalmente lanzada en enero de 1944 por Hargail. Las reseñas de la grabación fueron positivas. El tenor americano Richard Crooks señaló la influencia de Paul Hindemith en el primer movimiento y declaró: “esta sonata, o más bien su segundo movimiento, es una verdadera contribución a la literatura de este instrumento. Si este último movimiento es alguna indicación del representativo estilo compositivo del señor Bernstein, podemos estar seguros de que tenemos un modelo para la música contemporánea americana”. Harold Taubman en el *New York Times* alabó el contraste instrumental conseguido entre el clarinete y el piano, apuntando que la parte de piano “es especialmente interesante debido a sus vivos ritmos y sus coloridos efectos armónicos”. Señaló también la clara influencia de compositores americanos como Aaron Copland o William Schuman.

En 1993 la sonata fue orquestada por Sid Ramin, publicada por Boosey & Hawkes y estrenada en Sapporo (Japón) por Richard Stoltzman como solista y la Orquesta del Festival Musical del Pacífico con Michael Tilson Thomas a la batuta. Ese mismo año fue grabada por Stoltzman con la London Symphony Orchestra y Eric Stern a la batuta.

⁶ "The little Hargail Music Co. wanted to publish the Clarinet Sonata. Out of professional courtesy I showed it first to Warner's, and they knocked me over by loving it, and insisting on publishing it. I was downhearted, since Hargail wanted to make a commercial recording of it. Now Hargail is offering me all sorts of fantastic royalty rates if I'll give it to them, and says that they will make the recording anyway! A labor of love, if I ever heard one. But Warner's points out that they, as a large firm...can do so much more for it than can a little thing like Hargail...Matters are now suspended by a hair".

“Warner’s presented me with a five-year contract! I’m taking it to a lawyer today to find out what it says. It looks like my life that I’m signing away. But it adds to my little old salary a substantial weekly advance on future mythical royalties, which increases each year.” ©2018 THE LEONARD BERNSTEIN OFFICE, INC. Recuperado el 14/01/2018. <https://leonardbernstein.com/works/view/34/sonata-for-clarinet-and-piano>

La *Sonata para clarinete y piano* consta de dos movimientos contrastantes marcados con las indicaciones de *Grazioso* y *Andantino* respectivamente, incluyendo un ágil *Vivace e leggero*. El primer movimiento es una forma sonata en *Allegro*. Es de carácter tonal con predominantes dibujos de acordes que usan armonías de quintas y cuartas paralelas en la mano derecha del piano, y quintas, sextas, séptimas y novenas paralelas en la mano izquierda.

El cálido y lírico tema A del clarinete consiste en cuatro corcheas en comienzo anacrúsico que descienden hacia un dibujo melódico compuesto por blancas y negras. Este directo y a la vez expresivo tema se desarrolla rítmicamente usando hemiolias, esto es, tresillos de negra contra dos negras en el piano.

Imagen 1: Extracto de la primera página de la *Sonata para clarinete y piano* de Leonard Bernstein. Editorial Boosey & Hawkes, Inc. ©Copyright 1943, 2001 by Warner Bros.

En la letra A (compás 13) el tempo se mueve un poco hacia delante (*Un poco più mosso*), con indicaciones de *p* y *pp* en el clarinete y *mf* en el piano mientras se elabora el tema A¹ (tema A variado). El punto álgido del movimiento se encuentra en la letra L (compás 108) donde el final de la frase se asienta tanto en el clarinete como en el piano y

el ritmo retorna al pulso de negra del principio. Los primeros 17 compases del tema A se repiten en la letra L, y nos conducen a la coda, en la letra N (compás 133), donde el clarinete prolonga un Mi₃ y el piano toca el tema B en *p* y una octava más alta que el original. En los dos últimos compases del movimiento se produce un pequeño ritardando mientras el clarinete establece el primer fragmento del tema A con un decrescendo desde *pp*.

Como resumen más esclarecedor, se podría retratar el análisis del primer movimiento en esta tabla:

SECCIÓN:	EXPOSICIÓN	DESARROLLO	RECAPITULACIÓN	CODA
Empieza en el compás...	1 (Grazioso)	53 (E)	92 (J)	133 (N) hasta 159
Número de compases	52	39	41	27
Tonalidades	La M, Mi M, Do M	Sib M, Do M, Fa# M, Do M, SiM	La M, Sib M	Re M, LaM
Temas	A, A ¹ , B, B ¹	A, B, B ¹ , A, B, A	A	B, B ¹ , (A)

El segundo movimiento es una forma rondo modificada con la sucesión de tres temas principales: A, B y C. La introducción, en un introspectivo Andantino de 26 compases desarrolla un uso de los distintos registros del clarinete con niveles dinámicos tan suaves como *ppp*. El amplio espaciado de los acordes dominantes del piano

aparecen en el interludio (letra J, compás 151) y en los cinco compases antes de N (compases 174 a 185), similar a las sonoridades usadas por Copland.

En el compás 27 (letra A), comienza el *Vivace e leggero* sorprendiendo al oyente, en un rápido 5/8, estableciendo el tema A del clarinete. Los grupos de corcheas en el 5/8 varían: mientras que unas veces es 3+2, otras es al contrario. Esto supone un reto para el intérprete.

La parte más dramática del movimiento llega cinco compases antes de la letra N (compás 174), la sección marcada con *Sostenuto assai*, donde se retoma el tema lento en dinámica *pp* de la introducción. Seguidamente vuelve a retomar la velocidad y va creciendo en intensidad y tensión hasta el final, donde el clarinete efectúa un un Fa#6 con un *sff-p*, terminando con un enfático extracto del tema B en *ff*.

La *Sonata para clarinete y piano* de Bernstein es, sin duda, una popular pieza de recital, fácil de escuchar y divertida para los intérpretes. La obra suena natural y relajadamente, incluso con la métrica de 5/8 del segundo movimiento con su tema inspirado en el jazz. Esta sonata logra un inusual y efectivo uso de la expresión del clarinete en sus melodías, dinámicas y acentos, así como una atractiva fusión entre clarinete y piano.

2.2.2. *Prelude, fugue and riffs.*

Unos siete años más tarde, en 1949, Leonard Bernstein compuso otra obra importante para el repertorio clarinetístico (aunque no igual de trascendente que la sonata, debido a su carácter menos clásico), el *Prelude, fugue and riffs* para ensemble de jazz y clarinete solo. Su título señala la unión entre música clásica y jazz que compone la obra: el Preludio y la Fuga (primer y segundo movimiento, respectivamente) son formas barrocas, que se encadenan inmediatamente y sin pausa con una serie de “riffs” (tercer movimiento) que es una expresión jazzística que se refiere a una corta y repetida figura melódica.

La obra incluye un tema rítmico presentado por los metales y la batería en el primer movimiento y una melodía fugada a cargo de los saxofones en el segundo movimiento. En el tercer movimiento es cuando entra en juego el clarinete solo, primero respaldado por el piano y luego por el ensemble entero, y va creciendo en intensidad hasta llegar al final. Dura alrededor de unos 10 minutos y se efectúa sin pausas.

Prelude, fugue and riffs fue escrita para Woody Herman⁷ y su banda, conocida como “The Herd”. En 1945, Herman ya había adoptado un pequeño número de piezas en el repertorio de su banda, entre ellas, el *Ebony Concerto* de Stravinsky (1945), pieza dedicada al propio Woody Herman y estrenada en 1946 en el Carnegie Hall de Nueva York a cargo de la banda de Herman y dirigida por Walter Hendl. Sin embargo, cuando Bernstein terminó *Prelude, fugue and riffs* en 1949, la banda de Herman ya se había disuelto. Más tarde, Bernstein adaptó algunas partes de la obra para el musical *Wonderful Town* estrenado en 1953, y finalmente la obra original vio la luz en un episodio del programa *Omnibus* que conducía el propio Bernstein, titulado “What is jazz”, emitido el 16 de octubre de 1955. Este estreno corrió a cargo de Benny Goodman interpretando la parte de clarinete escrita originalmente para Woody Herman, al igual que la primera grabación de la pieza en 1966. Otros clarinetistas como Peter Schmidl, Wolfgang Meyer, Michael Collins o Richard Stoltzman, también han realizado grabaciones de esta pieza.

La instrumentación es la que se considera estándar para una banda de jazz:

- Clarinete solo
- Cinco saxofones
- Cinco trompetas
- Cuatro trombones
- Piano
- Contrabajo
- Batería

⁷ Woodrow Charles Herman (1913 – 1987) fue un clarinetista y saxofonista de jazz, cantante y líder de big band.

Además, Bernstein añadió un segundo papel de percusión.

Es una de las pequeñas piezas de concierto de Bernstein que más a menudo se interpretan y ha sido muy acogida por ensembles de viento. A pesar de que fue en un principio pensada como una forma de mezclar música clásica y jazz, lo cierto es que la balanza se inclina más hacia el aspecto jazzístico. La música inspirada en el jazz de Stravinsky es un claro punto de referencia en este trabajo, y esa similitud cobra más fuerza en el principio del Preludio, escrito para los metales.

La organización general se basa mayoritariamente en células, y la pieza carece de un tema central fuerte. Sin embargo, en determinados puntos, se pueden apreciar muchas de las mejores y más características ideas de Bernstein en miniatura. Rítmicamente, la pieza rebosa energía.

Prelude, fugue and riffs funciona como un espectáculo jazzístico excelente. En 1949, Bernstein ya había ganado una gran experiencia en componer para big-bands en un estilo americano popular. Su intento de pasar esta experiencia a un contexto más “serio” difiere del acercamiento de Stravinsky, Milhaud y otros, que venían de la composición clásica y desarrollaron su propio estilo jazzístico a su llegada a Estados Unidos.

El legado clarinetístico de Leonard Bernstein, a pesar de no ser muy amplio, es de gran relevancia. Ambas obras son interpretadas con gran asiduidad actualmente, y aunque en mayor grado la sonata, forman parte del repertorio de casi todo clarinetista profesional.

2.3. LEONARD BERNSTEIN Y AARON COPLAND.

Son ya varias las veces que en este trabajo se ha mencionado a la figura de Aaron Copland. Su relación con Bernstein, así como su aportación a la música del siglo XX norteamericano, lo hacen merecedor de un apartado propio.

2.3.1. Aaron Copland (1900-1990).

Aaron Copland nació en Brooklyn el 14 de noviembre del año 1900 y murió en North Tarrytown el 2 de diciembre de 1990. Fue un prolífero compositor y director estadounidense, uno de los más sólidos y representativos de su patria aunque nacido, al igual que Leonard Bernstein (de quien fue colega y amigo), en el seno de una familia judía de origen ruso. Una de sus hermanas fue quien le enseñó a tocar el piano a los 11 años de edad y poco después empezó a tomar lecciones con un maestro de su barrio. A los 15 años decidió que quería ser compositor, y en 1917, mientras se formaba en la educación secundaria en la Boys High School, comenzó a estudiar teoría musical.

En 1921 se trasladó a París en busca de formación europea y estudió en el Conservatorio Americano de Fontainebleau, institución que se creó con la implicación de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial (1917–1918) ante la instigación del general Pershing⁸, que deseaba mejorar la calidad de la música de banda militar de los Estados Unidos. Al entonces director de la Filarmónica de Nueva York, Walter Damrosch, se le encomendó la misión de crear una escuela en Chaumont (lugar donde las tropas estadounidenses tenían su sede central en Francia), dirigida por el compositor y profesor Francis Casadeus.

Después de la guerra, Damrosch y Casadeus decidieron continuar esta exitosa operación, y con el apoyo de la autoridades francesas, así como del compositor y organista Charles-Marie Widor (quien se convirtió en el primer director), en 1921 el Conservatorio Americano como tal se ganó la licencia de apertura en el ala de Luis XV del Chateau de Fontainebleau. Esta escuela tenía como propósito ofrecer lo mejor de la educación musical

⁸ John Joseph Pershing, conocido como “Black Jack” (1860 – 1948) fue comandante de la American Expeditionary Force en el frente oeste durante la Primera Guerra Mundial.

francesa a jóvenes y prometedores músicos. Fueron muchos los profesores que allí impartieron sus enseñanzas, desde Maurice Ravel e Igor Stravinsky, hasta la afamada Nadia Boulanger.

Ya se mencionó al principio de este trabajo el nombre de la francesa Nadia Boulanger, ya que es un personaje clave del panorama musical de primera mitad del siglo XX. Nadia Boulanger nació en París el 16 de agosto de 1887 y falleció el 22 de octubre de 1979 en la misma ciudad. Fue profesora, directora de orquesta y compositora, e influyó en varios compositores importantes, sobre todo estadounidenses. Alumna de Gabriel Fauré, en 1918 dejó de componer tras la muerte de su hermana Lili, también compositora. Es entonces cuando se empieza a dedicar exclusivamente a la enseñanza de la composición y a la dirección. Trabajó en el Conservatorio de París (durante el período de 1909 - 1924 y posteriormente desde 1946), en la École Normale de Musique de París (1920 – 1939) y en el Conservatorio Americano de Fontainebleau mencionado anteriormente, del que se convirtió en directora en 1949. Durante la Segunda Guerra Mundial enseñó en varias universidades estadounidenses. Como profesora no promocionó ningún estilo concreto de composición ni escribió tratados, sino que desarrolló el estilo personal de cada compositor, mostrando todas sus tendencias e influencias musicales posibles. El resultado de este sistema es la gran variedad de estilos que ostentan sus discípulos. Como directora de orquesta, fue una de las primeras en recuperar las obras de Monteverdi (en la década de 1930), y fue la primera mujer que dirigió un concierto para la Royal Philharmonic Society de Londres (1937), la Orquesta Sinfónica de Boston (1938) y la Orquesta Filarmónica de Nueva York (1939).



Imagen 2: Aaron Copland y Nadia Boulanger.

Aaron Copland recibió clases de Nadia Boulanger en París durante tres años. Durante sus primeros estudios, Copland se había sentido atraído por la música de Scriabin, Claude Debussy y Maurice Ravel. Esos años en París le dieron la oportunidad de escuchar y absorber las más recientes tendencias de la música europea, incluyendo las obras de Igor Stravinsky, Bela Bartók, y Arnold Schoenberg.

Después de completar sus estudios en 1924, regresó a América y compuso la *Sinfonía para órgano y orquesta*, su primera obra importante, que Boulanger tocó en la ciudad de Nueva York en 1925. *Música para Teatro* (1925) y *Concierto para Piano* (1926) exploraban las posibilidades de combinar jazz y música sinfónica. Serge Koussevitzky, director de la Orquesta Sinfónica de Boston, se interesó en lo que escuchó del joven autor y lo ayudó a ganar una amplia audiencia tanto a él como a gran parte de la nueva música americana.

A finales de 1920 Copland se orientó a un estilo cada vez más experimental, con ritmos irregulares y, a menudo, disonantes sonidos. Sus obras eran completamente personales. En los años siguientes, estas características básicas, se mantuvieron cruciales de una u otra manera en su estilo musical.

Sus obras más representativas se enmarcan dentro de una corriente que buscaba sus motivos de inspiración en el folclore estadounidense, algo que preocupaba mucho al compositor: la creación de un estilo nacional norteamericano. A veces (como es el caso del *Concierto para clarinete*, compuesto en 1948 para Benny Goodman) con reminiscencias del jazz. A este período pertenecen *Salón México* (1933-1936) y *Retrato de Lincoln* (1942), pero son los ballets *Billy el Niño* (1939), *Rodeo* (1942) y *Primavera apalache* (1944) las partituras más destacadas y aplaudidas de esta etapa creativa de Copland, que cabría calificar de nacionalista.

2.3.2 Relación entre Leonard Bernstein y Aaron Copland.

Leonard Bernstein y Aaron Copland se conocieron una noche de 1937, cuando Copland ya se había alzado como uno de los mejores compositores norteamericanos y Bernstein era un estudiante de Harvard con 19 años. Esa noche, Bernstein interpretaba las

Piano Variations de Copland, una de sus obras favoritas y Copland, al escucharlo, quedó tan maravillado que remarcó: “Ojalá yo tocara así”.

Tras otro encuentro casual unos años más tarde, ambos empezaron a enviarse correspondencia, en una de las cuales Bernstein le preguntó a Copland si podía estudiar composición con él. Aunque nunca fue formalmente su pupilo, Copland aceptó. Durante este período forjaron una fuerte amistad.

Bernstein le debe bastante a Aaron Copland: fue él quien le ayudó a despegar su carrera como director. Le animó a estudiar con Fritz Reiner en el Curtis (donde Bernstein fue el único estudiante que había recibido un sobresaliente), y también le recomendó conocer el trabajo de Serge Koussevitzky, el entonces director de la Orquesta Sinfónica de Boston.

Copland ayudó a Bernstein a convertirse en un gran director, pero con su faceta de compositor tenía sentimientos encontrados. Mientras florecía como compositor, hacía muchas críticas a la música de su mentor, y esa franqueza hacia el trabajo del otro, ocasionaba a veces tensión.

Lo mismo pasaba con las diferencias en sus personalidades. El efusivo y extrovertido Bernstein se quejaba de que Copland “enmascaraba sus sentimientos”. Y otras fuentes revelan que no era Bernstein el único que pensaba de esa manera.

Pero a pesar de sus diferencias y desacuerdos, su amistad perduró en el tiempo hasta el final de sus días. De hecho, pese a la diferencia de edad de 18 años, ambos murieron en 1990.



Imagen 3: Aaron Copland (izq.) y Leonard Bernstein (dcha.)

2.3.3 El Concierto para clarinete, orquesta de cuerdas, arpa y piano de Aaron Copland.

En 1947 Aaron Copland recibió dos propuestas para la composición de dos obras para clarinete; por un lado, Benny Goodman le encargaba una pieza para clarinete solo y orquesta y por otra, Woody Herman quería una pieza para su banda. Pero no podía aceptar ambos encargos, así que finalmente se decantó por el de Goodman, movido por la admiración que sentía hacia la técnica y virtuosismo de este, y por los recientes encargos que había hecho a otros compositores clásicos como el húngaro Béla Bartók y el alemán Paul Hindemith⁹, demostrando así su interés por encargar y estrenar nuevas obras. Además, Aaron Copland, en su preocupación por no caer en la repetitividad de su música, aceptó este encargo esperando que nacieran nuevas y frescas ideas a partir de él.

⁹ En 1938, Béla Bartók escribió para Benny Goodman y el violinista húngaro Joseph Szigeti la obra *Contrasts* para clarinete, violín y piano; y en 1947 Paul Hindemith le escribió su concierto para clarinete y orquesta, que no fue estrenado hasta 1950.

Así fue como en septiembre de 1947, Copland comenzó la composición de su *concierto para clarinete, orquesta de cuerdas, arpa y piano*, acabándolo en octubre de 1948, aunque no fue estrenado hasta el 6 de noviembre de 1950 (por supuesto con Benny Goodman como solista) en Nueva York. La razón por la que la composición del concierto le llevó algo más de un año fue que cuando aceptó el encargo, tenía que partir hacia Latinoamérica para llevar a cabo un tour de cuatro meses para el Departamento de Estado. Pidió a Benny Goodman grabaciones de su quinteto de jazz y se las llevó consigo en el viaje. Sabía que el jazz debía de estar presente en la obra, pero también quería demostrar las cualidades líricas del clarinete.

Encontrándose su gira en Río de Janeiro, decidió que la pieza debía tener dos movimientos contrastantes (como ya había utilizado en su anterior *Concierto para piano*), efectuados sin pausa y unidos por una cadencia. Asimismo, decidió que el primer movimiento sería melódico, en forma ABA y en tres por cuatro, un compás bastante inusual en la música de Copland, y utilizando la forma del *pas de deux*¹⁰. Más allá de eso, Copland no logró mucho más avance con la pieza excepto por algunas ideas musicales para el jazzístico segundo movimiento y algunos ritmos latinoamericanos en su cabeza que se negaban a germinar.

Paralelo a todo esta ausencia de ideas claras, le pidieron que escribiera música para la película *The Red Pony*, basada en un libro de John Steinbeck, y decidió que tenía que aceptarlo, por lo que la pieza de clarinete estuvo durante un tiempo apartada. Trabajó esporádicamente en ella durante el verano de 1948 en Tanglewood y finalmente la acabó en octubre del mismo año en su casa de Sneden's Landing. El 18 de octubre escribió a Leonard Bernstein, "No ha pasado mucho más. He estado mucho tiempo en casa y en terminado el concierto de clarinete, ¡por fin!"¹¹

¹⁰ En octubre de 1947 escribió a su amigo Victor Kraft: "Necesito un tema rápido para el segundo movimiento. Es lo usual. He usado el *pas de deux* para el primer movimiento y creo que hará a todo el mundo llorar".

¹¹ Traducido de *The selected correspondence of Aaron Copland* de Elizabeth Bergmann Crist y Wayne D. Shirley (New Haven, CT: Yale University Press, 2006), página 189. Recuperado de *Notes for clarinetists, a guide to the repertoire* de Albert R. Rice (Nueva York, Oxford University Press, 2017) el 20 de abril de 2018.

Copland y Goodman no trabajaron juntos durante la composición del concierto, así que cuando el autor envió al intérprete la partitura completa, esperó ansioso su veredicto. Finalmente, Benny Goodman le escribió diciendo: “con algunos retoques, creo que tendremos una gran pieza”¹². Uno de los retoques a los que Goodman se refería era que Copland había escrito la última página en una tesitura demasiado alta. La había escrito así porque lo había escuchado hacerlo en las grabaciones que el intérprete le había dejado, pero Goodman explicó que, aunque podía alcanzar ese registro cómodamente tocando para un público, podía no ser capaz de hacerlo si tenía que leer la partitura para una grabación. Los cambios fueron aprobados por Copland y fueron incluidos en la publicación del *Concierto*.

Tras los cambios en la partitura, el concierto iba a ser estrenado por el clarinetista Ralph McLane y la orquesta de Philadelphia, pero a menos de tres semanas del estreno, la NBC anunció que sería Goodman quien llevase a cabo el estreno por radio el 6 de noviembre de 1950 junto a la NBC Symphony of the Air y Fritz Reiner a la batuta. McLane y la orquesta de Philadelphia dirigida por Eugene Ormandy fueron sin embargo los encargados de estrenarlo ante un público el 24 del mismo mes.

Las reseñas más tempranas fueron indiferentes. No obstante, tras varias actuaciones de otros clarinetistas en los Estados Unidos y otros países, el concierto ganó popularidad y ahora es frecuentemente interpretado. Aunque Copland hizo la partitura de piano acompañante solo para los ensayos con Goodman, fue utilizada con éxito en algunas de las primeras interpretaciones y fue esa la razón por la que Copland pidió a la editorial Boosey & Hawkes que la publicase. Esta primera edición fue lanzada en 1949. En la actualidad, es más comúnmente interpretada con acompañamiento de piano en lugar de con la orquesta entera. El concierto fue también utilizado en el ballet *Pied Piper* coreografiado por Jerome Robbins para el New York City Ballet.

El concierto es una pieza continuada dividida en dos partes: un primer movimiento lento enlazado con el segundo movimiento por una cadencia medida en compases. El primer movimiento es expresivo, en forma ternaria. Una introducción de cuatro compases

¹² Traducido de *Copland: Since 1943* de Aaron Copland y Vivian Perlis (New York: St. Martin's Press, 1989), página 87. Recuperado de *Notes for clarinetists, a guide to the repertoire* (Oxford University Press, 2017) de Albert R. Rice el 20 de abril de 2018.

protagonizada por las exquisitas sonoridades del arpa y las cuerdas en matiz *pp*, da paso al tema A del clarinete. La melodía de todo el primer movimiento está plagada de saltos (recurso que encontramos en otros trabajos de Copland) y desarrolla hábilmente motivos cortos.

Slowly and expressively ♩ = c. 69

Clarinet
(written in C,
part in B \flat)

Piano

pp

p

8

pp

16

mp

mp

mp expressive

Imagen 4: Extracto de la primera página del *Concierto para clarinete, orquesta de cuerdas, arpa y piano* de Aaron Copland. Editorial Boosey & Hawkes, Inc. ©Copyright 1952, by The Aaron Copland Fund for Music, Inc. Copyright Renewed.

La cadencia aparece tras la conclusión del primer movimiento, siendo este recurso contrario a la tendencia habitual de los compositores (las cadencias solían aparecer antes de la concusión de un movimiento). En ella, hay tres motivos dominantes que, modificados y reorganizados, aparecen durante todo el segundo movimiento. La idea de

Copland fue construir la cadencia de modo que esta albergara nuevo material que seguir desarrollando en la siguiente parte. Los tres motivos son los siguientes:



Imagen 5: Copland, *Concierto para clarinete, orquesta de cuerdas, arpa y piano*, tres motivos en la cadencia (escrito en la tonalidad del piano). Recuperado de *Notes for clarinetists, a guide to the repertoire*, Albert R. Rice. ©Oxford University Press 2017

El segundo movimiento es un rondó de forma libre duro y jazzístico, marcado como “rather fast” (más rápido), con una indicación metronómica de negra igual a 120-126, aunque durante el movimiento van apareciendo nuevas indicaciones más rápidas y acelerandos. El material temático son los motivos ya expuestos en la cadencia.

La obra acaba con un $F\sharp_6$ redonda en matiz *fff* conducido hacia un $La\sharp_6$ *sff*, que precede a un gran glissando desde un Fa_3 hasta un Re_5 , que cae junto a un acorde de toda la orquesta.

El *Concierto para clarinete, orquesta de cuerdas, arpa y piano* de Aaron Copland es un brillante trabajo escrito con un íntimo conocimiento del registro y timbre del clarinete. La belleza de los temas de su primer movimiento y el divertido reto del segundo hace que sea un gran placer interpretarlo. El mayor obstáculo es construir la resistencia requerida para poder tocar la cadencia. Hay considerables problemas técnicos para la parte de la orquesta y muchas secciones necesitan ser coordinadas entre el director y el solista. La obra permanece como una de las más expresivas y populares del siglo XX.

3. COMPOSITORES EUROPEOS EXILIADOS A ESTADOS UNIDOS.

Ya en la introducción hablábamos de compositores y músicos europeos que viajaron buscando el exilio a Estados Unidos y el intercambio cultural que ello produjo. Ejemplo de algunos de ellos fueron compositores de la talla del ruso Igor Stravinsky (1882 – 1971), que con el estallido de la Primera Guerra Mundial se trasladó a Suiza en 1914 y posteriormente, en 1939, a Estados Unidos, donde se nacionaliza ciudadano en el año 1945 y permanece allí hasta su muerte.

Béla Bartók (1881 – 1945), por su parte, se vio obligado a abandonar su Rumanía natal a raíz de la Segunda Guerra Mundial y su desaprobación y rechazo hacia el régimen nazi que se instauró en la zona. Fue entonces cuando recibió el encargo de Benny Goodman para escribir la pieza *Contrasts* para clarinete, violín y piano (1938) y en agosto de 1940 decidió mudarse a los Estados Unidos. Fue bien recibido allí pero nunca se sintió a gusto en el nuevo país, por lo que tuvo una etapa compositiva poco prolífera. Además, empezaron a manifestarse en su cuerpo los primeros síntomas de la leucemia que acabó quitándole la vida en Nueva York cinco años después, a la edad de 64 años.

Paul Hindemith fue otro de los compositores europeos que marcharon a Estados Unidos, y debido a su influencia con el tema que estamos abordando y a la utilización de una de sus obras para clarinete en la parte práctica de este trabajo, procederemos a profundizar sobre su vida y obra.

3.1. Paul Hindemith (1895 – 1963)

Considerado uno de los compositores más influyentes del panorama musical de la primera mitad del siglo XX, el alemán Paul Hindemith fue además violinista, virtuoso de la viola y musicólogo. Su relevancia radica en que fue uno de los más fervientes experimentadores de la música clásica del siglo, puesto que trató de renovar la tonalidad que imperaba en el sistema musical desde hacía más de trescientos años. Además, fue uno de los pioneros en la creación de la llamada "música utilitaria" (*Gebrauchsmusik*): música para poder ser escuchada a cualquier hora del día y en cualquier situación. Como profesor de música, su influencia en las generaciones posteriores de compositores alemanes e internacionales fue muy destacada.

El interés por el arte musical apareció en Paul Hindemith cuando era apenas un niño. Comenzó a tocar el violín a muy temprana edad, e incluso realizó actuaciones en cafés y en teatros con bandas de baile. Estudió composición en el Hoch Conservatory de Frankfurt y desde muy pronto se labró una merecida reputación, en especial por su música de cámara y sus óperas expresionistas. Muestra clara de la precocidad de su arte fue que a partir de 1915, con solo 20 años, y hasta 1923, desempeñó la labor de director de la Orquesta de la Ópera de Frankfurt.

El estilo compositivo de Hindemith no se ha mantenido estático. Sus primeras composiciones tenían carácter post-romántico, delimitadas por una etapa personal agitada tras la Primera Guerra Mundial. Más tarde cambió radicalmente y dio paso a una etapa compositiva neoclásica donde, a su vez, buscaba alejarse del estilo personal de Stravinsky, ligado a la música de Mozart. Es por ello que Hindemith se decantó por el interés en el barroco y, en concreto, la música de Bach. Buena muestra de ello fue su música de cámara, que inició con *Kammermusik no.1*, el primero de una serie de siete trabajos escritos entre 1917 y 1924, en los que Hindemith trataba de imitar los conciertos barrocos, aunque usando una armonía tonal mucho más amplia y añadiendo unos elementos jazzísticos muy acordes con la moda de la época. Muchas de estas obras eran claros homenajes a los *Conciertos de Brandeburgo* de Bach.

En la década de los treinta comenzó una nueva etapa en el trabajo de la composición, que se iniciaría con la obra maestra *Concierto para Música de Cuerda y Violín* (1930). En estos años creó la que se ha calificado como su obra más importante, la

ópera sobre el pintor Matthias Grünewald (*Mathias der Maler*). Al mismo tiempo escribió la *Sinfonía Mathias der Maler* (1934), que compartía temas con la anterior. En la citada ópera dramatizaba el dilema que sufrían los artistas en la sociedad.

Como muchos de sus contemporáneos, Hindemith sufrió la herida que produjo a la cultura alemana, y a la sociedad en general, el ascenso al poder del nazismo. La ópera fue puesta en escena en el año 1934 por la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Wilhelm Furtwängler y causó, por su temática social, gran impacto en las autoridades nacional-socialistas, que decidieron prohibirla terminantemente. El director de la orquesta fue expulsado por su osadía y Hindemith fue denunciado por el mismísimo Goebbels¹³, que lo calificó al él y a su música con el término de “bolchevique cultural” y de ser un espíritu no ario. Y no solo prohibieron dicha ópera; casi la mitad de su música fue tachada como tal, así que, dos años más tarde, se preparó para emigrar.

En 1936 todas las actuaciones de las obras de Hindemith estaban prohibidas. Sin contratos de actuación ni trabajo como profesor, en septiembre de 1938 emigró a Bluche (Suiza) con su mujer. Pero en febrero de 1940, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Hindemith tuvo que dejar Suiza y se fue a los Estados Unidos, país en el que residió durante más de una década y donde logró una cátedra en la Universidad de Yale (1940-1951). En dicha universidad enseñó historia de la teoría musical y fundó el Yale Collegium Musicum en 1943. Además, también estuvo impartiendo clases en Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, en la Universidad de Cornell, en el Wells College y en el Centro de Música de Berkshire por el que pasaron todos los referentes de este trabajo, más conocido como Tanglewood.

En el año 1950 se le otorgó el Premio Bach de Hamburgo y en 1953 regresó a Suiza para seguir con su labor docente en la Universidad de Zürich, donde permaneció hasta 1957, momento en que se retiró de la docencia y continuó como director de orquesta

¹³ Paul Joseph Goebbels (1897 - 1945) fue un político alemán que ocupó el cargo de ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich entre 1933 y 1945, uno de los colaboradores más cercanos de Adolf Hitler. Goebbels fue conocido por su dominio de la oratoria, profundo antisemitismo (que se ponía de manifiesto en sus declaraciones públicas) y respaldo a una discriminación racial más progresiva, que entre otras cosas acabaría dando lugar al exterminio de los judíos durante el llamado Holocausto. Recuperado de Wikipedia® el 23/04/18 https://es.wikipedia.org/wiki/Joseph_Goebbels

hasta su muerte. Durante su etapa de exilio desarrolló una ingente labor creadora, hasta el punto de que suele considerársela como la culminación de su carrera artística.

Tras la Segunda Guerra Mundial y la aparición de las figuras de Arnold Schoenberg y Anton Webern con el dodecafonismo, Hindemith se posiciona en el bando contrario a la vanguardia, lo cual no quiere decir que esta etapa fuese menos prolífera. Aunque algunos consideran que el compositor cayó en el academicismo y es acusado de conservador y retrógrado, en sus últimos años encontramos en su música una síntesis entre neoclasicismo tardío y un lenguaje cerebral y trascendente.

Paul Hindemith fue uno de los principales innovadores en el modernismo musical de la primera mitad del siglo XX. De los cuatro fundadores del modernismo (Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Béla Bartók y él), sin lugar a dudas, Hindemith fue, con diferencia, el que desempeñó una labor educativa más importante y un compromiso intelectual más activo. De un interés teórico exagerado, estudió de manera profunda la filosofía medieval y los escritos de la iglesia primitiva, así como los tópicos musicales a lo largo de la historia. A su muerte, dejó tras de sí una enorme influencia en la música europea y estadounidense.



Imagen 6: Paul Hindemith.

3.2. Paul Hindemith y el clarinete

Paul Hindemith se confesó varias veces amante del clarinete (incluso lo tocaba de forma amateur), y prueba de ello es la cantidad de música que dejó para este instrumento. Hindemith escribía música para todo tipo de intérpretes; así, mientras que su música camerística para clarinete está pensada para ser interpretada en salas de concierto, otras piezas también están orientadas a ambientes más privados, pudiendo ser tocadas por clarinetistas de un nivel más amateur. Esto se debe a que Hindemith creía en la premisa de que la música debe ser accesible para todo tipo de intérpretes. Él mismo había aprendido a tocar gran variedad de instrumentos de forma amateur para así tener mayor conocimiento del instrumento de cara a sus composiciones.

3.2.1. Música camerística para clarinete de Paul Hindemith.

La música de cámara escrita por Hindemith es muy rica a la vez que variada. Tiene escritos numerosos cuartetos de cuerda, pero también piezas para formaciones inusuales, propias de la generación musical en la que Hindemith vivió y escribió.

Como el gran amante del clarinete que era, incluyó el instrumento en muchas de sus obras camerísticas:

- En las *Tres piezas para clarinete en Si bemol, trompeta en Do, contrabajo y piano* (1925).
- En el *Octeto para clarinete, fagot, trompa, violín, dos violas, cello y contrabajo* (1958).
- En su *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas* (1923).
- En su *Cuarteto para clarinete, violín, cello y piano* (1938).
- Y en el *Septeto de viento para flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo, fagot, trompa y trompeta* (1948).

Pero sin lugar a dudas, la obra camerística más importante del repertorio de clarinete escrito por Hindemith, y que más se interpreta, es la *Sonata para clarinete y piano* escrita en 1939.

3.2.2. La *Sonata para clarinete y piano* de Paul Hindemith.

En 1935, Hindemith comenzó la composición de una serie de 25 sonatas que finalmente incluirían una para casi todo instrumento sinfónico. Cada una tiene una estructura formal que se ajusta al carácter del instrumento solista en cuestión y cualidades únicas de cada timbre. La *Sonata para clarinete y piano* fue completada en 1939, en tan solo una semana, cuando Hindemith se encontraba en Bluche.

Se ha dicho de ella que es una gran obra que requiere más inteligencia musical que técnica, y que por ello no es tan popular como merece. Hindemith no dedicó la sonata a ningún intérprete pero pudo tener en mente a Philipp Dreisbach (1891 – 1980). Dreisbach era el clarinete principal en la Stuttgart Court Orchestra en la temporada de 1914 – 1948. En 1922, Dreisbach interpretó el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas* de Johannes Brahms y la obra homónima del propio Hindemith con el Cuarteto Amar en Winterthur, con Hindemith a la viola. Desde entonces, Hindemith y Dreisbach se hicieron buenos amigos y mantuvieron esa amistad a lo largo de los años.

La *Sonata para clarinete y piano* consta de cuatro movimientos. El primero, el segundo y el cuarto están en si bemol mayor, mientras que el tercero está fa mayor, mostrando así una sensación de calma y equilibrio. A lo largo de la pieza hay imitación, división de métrica doble en triple, intervalos de cuarta y quinta en el piano que luego son interpretados por el clarinete en la línea melódica principal, etc. Un aspecto interesante es el uso de técnicas rítmicas asociadas al siglo XIV en el segundo movimiento, cosa que no es de extrañar si tenemos en cuenta la pasión que Hindemith sentía hacia la música antigua.

En general es una obra densa que contiene muchos niveles de significado. Las sonoridades de cuarta son únicas en el estilo de Hindemith, que escribe con tal seguridad de expresión y objetivos que exhibe su destreza compositiva. Esta sonata es una maravilla del ingenio con un inteligente uso de la transformación de temas, a la vez que es extremadamente efectiva como pieza de concierto.

3.2.3. El *Concierto para clarinete y orquesta* de Paul Hindemith.

Ya hablábamos de esta obra en apartados anteriores cuando nos referíamos a las piezas para clarinete que Benny Goodman encargó a tres de los compositores del momento.

La década de 1942 – 1952 es considerada la más prolífera, la mejor década compositiva en la carrera de Paul Hindemith. Sus circunstancias personales eran tranquilas, fue una época de estabilidad, lo cual le permitió centrarse en su tarea compositiva, e incluso escribió un gran número de libros de texto. Durante esta etapa escribió muchas de sus mejores sinfonías (como la *Sinfonía en si bemol mayor para banda*) y la mayoría de sus conciertos para instrumentos sinfónicos solistas, como es el caso del *Concierto para clarinete y orquesta*.

El *Concierto para clarinete y orquesta* fue compuesto en 1947, fruto del encargo que Benny Goodman le hizo a Hindemith. El concierto consta de cuatro movimientos, por lo general de tempo rápido con la excepción del tercero, que tiene una indicación metronómica de negra con puntillo igual a 56.

La obra fue estrenada el 11 de diciembre de 1950 en Philadelphia, a cargo de la orquesta de Philadelphia con Eugene Ormandy como director y el propio Benny Goodman como solista. La primera publicación corrió a cargo de la editorial inglesa Schott en el mismo año y ha sido la principal editora desde entonces. En la primera publicación se sacó la partitura completa de la orquesta, así como la reducción de piano.

La pieza completa dura alrededor de 24 minutos, con pausas entre movimiento y movimiento y el papel solista está escrito para clarinete en la. La orquestación es la habitual del momento pero sin la presencia de clarinetes (cuerdas, piccolo, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos trompas en fa, dos trompetas en si bemol, dos trombones, timbal y pequeña percusión).

3.3. Paul Hindemith y Leonard Bernstein.

Estando este proyecto enfocado principalmente en la figura de Leonard Bernstein, es necesario recabar información sobre algún tipo de relación entre dicha figura y la de Paul Hindemith.

El 23 de febrero de 1964, justo dos meses después de la muerte de Hindemith, se emitía el tercer capítulo de la séptima temporada del programa *Young People's Concerts* (del que ya hemos hablado anteriormente) presentado por Leonard Bernstein, y se tituló *The genius of Paul Hindemith*. En él, Leonard Bernstein ensalzó la vida y obra del compositor alemán y se mostró fascinado por su música: “desde nuestro último programa, algo muy triste ha sucedido: la repentina muerte de uno de los más grandes compositores en la tierra”¹⁴.

Paul Hindemith había dirigido la Orquesta Filarmónica de Nueva York en la temporada anterior a la grabación de ese episodio, interpretando la séptima sinfonía de Bruckner.

Durante el programa, Bernstein hace un análisis de la música de Hindemith, haciendo referencia a los comentarios y críticas tempranas sobre su música, que muchos tachaban de dura, amarga, atonal, disonante... Con ejemplos al piano y un buen desarrollo explicativo, Bernstein hace entender que la música de Hindemith es lo contrario a cualquiera de esos adjetivos.

A lo largo del programa se interpretan también varios ejemplos de obras de Hindemith a cargo de los músicos de la orquesta, como es el caso del *Cuarteto n° 3, op. 22*, el primer movimiento del *Kleine kammermusik* para quinteto de viento y su famosa sinfonía *Mathis der maler* (que Bernstein cataloga como ópera) inspirada en el pintor Mathis Gruenwald (“Mathis der maler” significa Mathis el pintor), a cargo de la orquesta entera y con comentarios de Bernstein entre movimiento y movimiento.

¹⁴ Traducido del guión del programa *The genius of Paul Hindemith*. Recuperado de www.leonardbernstein.com ©The Leonard Bernstein Office, inc. 2018, el 04/05/18.

Bernstein alaba también el estilo propio que Hindemith fue capaz de crear. Hasta el punto de que según qué tipo de música una persona puede catalogarla como “hindemiana” (“Hindemithian”) y automáticamente nos hace oír un determinado tipo de sonido en nuestra mente.

Este recorrido por la historia del clarinete del siglo XX norteamericano acaba aquí. De la mano de Leonard Bernstein, Aaron Copland, los compositores europeos exiliados a Estados Unidos y los intérpretes de jazz más afamados, se ha tratado de reflejar el cambio que todos ellos supusieron en el concepto de música clásica que se conocía hasta el momento, y lo que posteriormente posibilitó la aparición de nuevas vanguardias y compositores fuertemente ligados a estos de los que hemos hablado.



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

Departamento: Viento y percusión

Especialidad e Itinerario: Interpretación instrumentos sinfónicos (clarinete)

Curso: 2017-2018

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Memoria

*LEONARD BERNSTEIN (1918-1990): EL CLARINETE
EN EL SIGLO XX NORTEAMERICANO*

MODALIDAD: TEÓRICO-PRÁCTICO

TEÓRICO

Autor: María Bustelo Seglar

Tutor: Cristina Strike Campuzano

Córdoba, junio de 2018

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de este proyecto conlleva la implicación de varias personas. En primer lugar, he de mostrar mi infinita gratitud hacia mi tutora para este trabajo, la profesora de clarinete Cristina Strike Campuzano, quien ha sabido guiarme desde el principio hasta el final, así como corregir mis errores y ayudarme a aprender de ellos.

Siguiendo con los profesores que han dejado huella en mis estudios superiores, agradecer a mi actual profesor, Francisco José González Sánchez, por dos años en los que ha sabido guiarme con su experiencia y gran nivel musical. A Juan José Amores Molero, por su perseverancia e implicación con sus alumnos, a José Luis Bedmar Estrada, el profesor con el que inicié mi camino en el Conservatorio Superior de Córdoba y, por supuesto, a mi pianista acompañante Mónica Márquez Carrasco, por su profesionalidad y por acompañarme en el recital que culminará este proyecto.

No puedo pasar la oportunidad de agradecer también a todos los que de una forma u otra se han involucrado en mis enseñanzas musicales a lo largo de toda mi vida, haciendo mención especial al que fue mi profesor de clarinete durante las enseñanzas profesionales, José Daniel Casanova Collantes. Gracias a él y a todos los que con devoción recuerdo por guiarme en edades tempranas y motivarme a continuar y finalizar mis estudios.

Pero los que sin duda estuvieron desde edades tempranas y sin los que seguro no habría llegado hasta aquí, son mis padres. Gracias a ellos por su paciencia, su sacrificio y sus ánimos, en busca siempre de mi felicidad.

Paralelamente a lo que a estudios se refiere, gracias a todos los compañeros que he conocido a través de la música, algunos de los cuales se han convertido en grandes amigos, en especial a mis compañeros de clarinete del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” por el gran ambiente que se respira dentro y fuera de sus aulas.

ÍNDICE

1. RESUMEN.	5
2. JUSTIFICACIÓN.	6
4. DESARROLLO.	8
4.1. Introducción y contextualización.	8
4.2. Conceptos biográficos.	9
4.3. Relaciones entre autores.	11
4.4. Análisis de las obras.	12
5. METODOLOGÍA.	13
6. FUENTES CONSULTADAS.	15
6.1. Bibliografía.	15
6.2. Webgrafía.	16
6.3. Partituras.	17
6.4. Discografía.	17
7. ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES NECESARIOS PARA LA REALIZACIÓN.	18
8. VALORACIÓN CRÍTICA.	19
9. CONCLUSIONES PERSONALES.	20

1. RESUMEN.

Durante la primera mitad del siglo XX surgió el deseo de los compositores estadounidenses de crear un estilo propio nacionalista, alejado del estilo europeo aunque influenciado por el mismo. El desarrollo de este deseo culminó con el nacimiento del jazz.

Compositores como Leonard Bernstein y Aaron Copland fueron firmes defensores de este estilo norteamericano y fueron capaces de fusionar el jazz con el estilo clásico.

Hablar de jazz es hablar de determinadas formaciones instrumentales, y en todas ellas el clarinete constituye un papel fundamental. Intérpretes como Woody Herman y Benny Goodman fueron claves para el desarrollo del instrumento en el ámbito jazzístico. El último fue defensor de esa fusión de jazz y música clásica, lo que le llevó a realizar encargos a compositores clásicos americanos y europeos.

Paralelamente, en Europa, las sucesivas Primera y Segunda Guerra Mundial hicieron mella en las posibilidades artísticas de muchos compositores que, para poder vivir y seguir creando tuvieron que emigrar hacia Estados Unidos, dando lugar a un intercambio de estilos que posibilitó la riqueza en la música de primera mitad del siglo XX que hoy conocemos. Ejemplo de compositores europeos exiliados a Estados Unidos son Ígor Stravinsky, Béla Bartók o Paul Hindemith.

Las obras para clarinete más representativas de estos compositores se encuentran reflejadas en este proyecto, siendo analizadas algunas de ellas con el fin de comprender mejor el contexto y estructura, para una mejor interpretación de las mismas.

2. JUSTIFICACIÓN.

Mi motivación para la realización de este trabajo fue en un principio el interés por la música norteamericana del siglo XX. El deseo de conocer más sobre el contexto y estilo de obras para clarinete como la sonata de Leonard Bernstein y el concierto de Aaron Copland me llevó a recabar información, en la cual fui descubriendo todo un interesantísimo desarrollo musical y en especial clarinetístico digno de estudio.

Así pues, con motivo del primer centenario del nacimiento de la figura de Leonard Bernstein, encontré un recurso más que suficiente para enfocar el proyecto en su vida y obra, haciendo hincapié en su aportación al repertorio clarinetístico y jazzístico, y en la relación que podía existir entre él y otros de sus compositores coetáneos que también habían escrito para clarinete.

3. OBJETIVOS.

Entre los objetivos principales de este trabajo se encuentran:

- ✓ Aumentar mi conocimiento bibliográfico y discográfico.
- ✓ Dar a conocer la vida y obra de los compositores expuestos.
- ✓ Llegar a una mejor comprensión e interpretación de las obras citadas mediante un análisis de las mismas.
- ✓ Crear un criterio propio sobre la música de este periodo y estilo.
- ✓ Aportar información a posibles lectores sobre el periodo y obras compuestas.
- ✓ Defender con conocimiento el tema en cuestión.
- ✓ Interpretar un conjunto de obras poco usuales en la enseñanza académica.

4. DESARROLLO.

Para la realización de este trabajo escogí la figura de Leonard Bernstein como foco principal, por lo que la mayor parte del trabajo gira en torno a su vida, obra y relaciones personales y profesionales con otros compositores e intérpretes coetáneos.

Además, con el fin de conseguir una mayor comprensión de las obras de todos los autores que aparecen en el trabajo, he llevado a cabo un análisis de las que a mi juicio son las más importantes, para así también conseguir establecer un juicio de valor y una mejor interpretación.

4.1. Introducción y contextualización.

Para comenzar, era necesario delimitar la época a la que este trabajo iba referido: la primera mitad del siglo XX. Era inapelable empezar explicando la búsqueda del estilo nacional estadounidense que los compositores buscaban en aquel momento junto con el deseo de aprender de las vanguardias europeas, que llevó a muchos de ellos a estudiar en Francia con la profesora Nadia Boulanger.

A su vez, la Primera y la Segunda Guerra Mundial hicieron que muchos compositores europeos se viesen forzados al exilio en tierras norteamericanas, posibilitando así la mezcla y el intercambio de estilos artísticos.

Paralelo a todo esto, desde principios de siglo existía un crecimiento en la música interpretada por los esclavos al sur de los Estados Unidos. Con la liberación de estos esclavos y su incorporación en bandas militares se fue exportando este estilo, que ahora contaba con mayor número de instrumentos musicales, dando lugar al nacimiento del jazz en Nueva Orleans.

En las primeras bandas de jazz el clarinete constituía un papel muy importante. Hubo varias generaciones de clarinetistas de jazz, y en la tercera de ellas se encuentra el ilustre Benny Goodman (1909 – 1986), conocido no solo por ser un gran intérprete y padre del estilo del swing, sino por apoyar la fusión entre el jazz y la música clásica.

Goodman invertía su dinero en encargar obras inéditas a compositores estadounidenses como Aaron Copland o Malcolm Arnold e incluso a europeos como Paul Hindemith o Béla Bartók. Otros afamados clarinetistas de jazz fueron Woody Herman y Artie Shaw.

4.2. Conceptos biográficos.

Con el fin de conocer las relaciones y la contextualización de las obras y el trabajo de cada autor, se ha llevado a cabo una labor de estudio biográfico de cada uno de los autores que aparecen en el trabajo, más exhaustivamente de Leonard Bernstein por ser el protagonista de esta investigación.

Para hablar de Leonard Bernstein (1918 – 1990) ha sido necesario conocer sus diferentes facetas profesionales. Fue un gran director de orquesta, pianista, educador y compositor, complementándose todas estas facetas para hacer de Bernstein una figura de grandes dimensiones dentro del mundo artístico.

Como compositor fue muy prolífero: compuso desde sinfonías hasta bandas sonoras para musicales pasando por sonatas y por todo tipo de estilos. En su repertorio para clarinete, compuso una sonata para clarinete y piano¹ y una pieza jazzística para banda de jazz y clarinete solo denominada *Prelude, fugue and riffs*. Fue un firme defensor de los compositores americanos, particularmente de Aaron Copland, con el que mantenía una férrea amistad, además de haber sido su pupilo.

También dirigió muchas orquestas a lo largo de su vida. Estudió con el famoso director de orquesta Serge Koussevitzky en la escuela de verano de Tanglewood, donde convergieron todos los músicos más importantes de esta época. Cuando Koussevitzky murió en 1951, también tomó la jefatura de los departamentos orquestal y de dirección en Tanglewood, donde siguió enseñando muchos años más. En 1958 se convirtió en el director musical de la filarmónica de Nueva York, y desde entonces hasta 1969, dirigió

¹ Compuesta en 1941-42 y dedicada al clarinetista David Oppenheim.

más conciertos que cualquier otro director anterior. Y así, como director, recorrió el mundo participando con las orquestas más relevantes del panorama del siglo XX.

En su faceta de educador, Leonard Bernstein fue altamente aclamado. La razón era su pasión por aprender y compartir lo aprendido. Le gustaba hablar de música e intentar explicar la influencia de la música en las personas, es decir, qué hace que la música nos afecte como lo hace. Por ello, le ofrecieron presentar la serie “Omnibus”, a principios de 1950, donde hablaba de música clásica. Era un programa dirigido a un público más adulto. Pero en 1957, consiguió que se emitieran los “Young People’s Concerts” con la Orquesta Filarmónica de Nueva York, que se emitía en “primetime”. En ellos, hablaba de música clásica en un lenguaje sencillo, apto para todos, donde expresaba y contagiaba su pasión por cada uno de los aspectos de la música, a la vez que los enseñaba.

Por su parte, Aaron Copland (1900 – 1990) fue un prolífero compositor y director estadounidense que estudió en París con la francesa Nadia Boulanger, otro nombre que aparece inapelablemente varias veces a lo largo del trabajo, ya que fue mentora de muchos de los compositores más famosos de la época, tanto estadounidenses como europeos.

A finales de 1920 fue cuando Copland se orientó a un estilo cada vez más experimental, con ritmos irregulares y, a menudo, disonantes sonidos. Sus obras eran completamente personales. En los años siguientes, estas características básicas, se mantuvieron cruciales de una u otra manera en su estilo musical.

Sus obras más representativas se enmarcan dentro de una corriente que buscaba sus motivos de inspiración en el folclore estadounidense, algo que preocupaba mucho al compositor: la creación de un estilo nacional norteamericano.

En 1948 por encargo de Benny Goodman, escribió el *Concierto para clarinete, orquesta de cuerdas, arpa y piano*.

Entre los compositores europeos exiliados a Estados Unidos se ha destacado a Ígor Stravinsky, Béla Bartók y Paul Hindemith (1895 – 1963), siendo este estudiado más

exhaustivamente debido la elección de una de sus obras para clarinete como parte del repertorio a estudiar e interpretar en este trabajo. Paul Hindemith fue un compositor alemán e intérprete de la viola y el violín famoso por la relación de su música con el estilo barroco de Bach, sintiendo rechazo por las vanguardias adoptadas por los nuevos autores que utilizaban técnicas de composición atonal como Arnold Schoenberg y alejándose del neoclasicismo adoptado por Stravinsky.

Como muchos de sus contemporáneos, Hindemith sufrió la herida que produjo a la cultura alemana, y a la sociedad en general, el ascenso al poder del nazismo. En 1936 todas las actuaciones de las obras de Hindemith estaban prohibidas. Sin contratos de actuación ni trabajo como profesor, en septiembre de 1938 emigró a Bluche (Suiza) con su mujer. Pero en febrero de 1940, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Hindemith tuvo que dejar Suiza y se fue a los Estados Unidos, país en el que residió durante más de una década y donde logró una cátedra en la Universidad de Yale (1940-1951). En dicha universidad enseñó historia de la teoría musical y fundó el Yale Collegium Musicum en 1943. Además, también estuvo impartiendo clases en Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, en la Universidad de Cornell, en el Wells College y en el Centro de Música de Berkshire por el que pasaron todos los referentes de este trabajo, más conocido como Tanglewood.

En el año 1950 se le otorgó el Premio Bach de Hamburgo y en 1953 regresó a Suiza para seguir con su labor docente en la Universidad de Zürich, donde permaneció hasta 1957, momento en que se retiró de la docencia y continuó como director de orquesta hasta su muerte. Durante su etapa de exilio desarrolló una ingente labor creadora, hasta el punto de que suele considerársela como la culminación de su carrera artística.

4.3. Relaciones entre autores.

La dinámica de este trabajo ha consistido en encontrar relaciones entre Leonard Bernstein y los compositores coetáneos con obras escritas para clarinete. Así pues,

encontramos que Leonard Bernstein fue alumno y amigo de Aaron Copland, quien supuso un gran apoyo en su despegue como compositor y director de orquesta².

Por su parte, Leonard Bernstein era un fiel admirador de Paul Hindemith, incluso hay fuentes que afirman que su *Sonata para clarinete y piano* tiene reminiscencias del compositor alemán. Cuando Hindemith murió, Bernstein dedicó uno de sus “Young People’s Concerts” a hablar de su vida y de su música, interpretando una de sus más famosas sinfonías inspirada en el pintor Mathis Gruenwald, *Mathis der Maler* (“Matías el pintor”).

4.4. Análisis de las obras.

Con la finalidad de contextualizar y ayudar a la posterior interpretación, se ha llevado a cabo un análisis de las tres obras a interpretar en la parte práctica de este trabajo:

- La *Sonata para clarinete y piano* de Leonard Bernstein (1942).
- El *Concierto para clarinete, orquesta de cuerdas, arpa y piano* de Aaron Copland (1947).
- Y la *Sonata para clarinete y piano* de Paul Hindemith (1939).

² Hay un epígrafe completo en el trabajo dedicado a esta relación entre ambos compositores.

5. METODOLOGÍA.

Para la realización de este trabajo ha sido necesario llevar a cabo una serie de tareas de investigación y búsqueda de recursos.

En primer lugar, la búsqueda de información se ha llevado a cabo mediante libros de texto, prólogos de partituras, internet e información discográfica (libretos de CD's). En muchas de estas fuentes y debido también al tema que estamos tratando, especialmente por su situación geográfica, he encontrado gran parte de la información en inglés, por lo que ha sido necesario no solo leer y sintetizar sino también ejercer una labor de traducción. La mayoría de esta labor ha corrido a mi cargo, no obstante he utilizado principalmente cuando ha sido necesario el diccionario online WordReference. También he utilizado esta herramienta para encontrar sinónimos en español y cualquier otro tipo de cuestión de vocabulario.

La búsqueda de información se ha efectuado mayoritariamente por internet, incluso utilizando portales como Scribd, que es una plataforma donde hay subidos artículos, libros de texto y audiolibros, todo en inglés. Algo parecido que también he utilizado ha sido el portal "Recolecta" del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, que es una plataforma que agrupa a todos los repositorios científicos nacionales y que provee de servicios a los gestores de repositorios, a los investigadores y a los agentes implicados en la elaboración de políticas, y donde también se pueden encontrar tesis y artículos de cualquier temática.

Para el análisis de las obras, he utilizado las partituras originales, con prólogo y notas del editor en inglés que también he utilizado para recabar información sobre las mismas. Si bien gran parte del análisis ha sido efectuado por mí misma, también ha sido de gran ayuda el libro de texto *Notes for clarinetists, a guide to the repertoire* de Albert R. Rice, y no solo para el análisis sino para el contexto histórico y social de las diferentes obras, así como para completar la biografía de los compositores. Para estas he utilizado fuentes sacadas de internet, incluyendo los portales citados anteriormente, así como artículos que he ido encontrando. Las biografías han ido meramente destinadas a la comprensión del contexto social e histórico en que las diferentes obras fueron compuestas, no siendo en absoluto el fin último de este trabajo.

En cuanto a la preparación de la parte práctica de este trabajo, ha sido indispensable conocer las obras mediante el análisis previamente realizado, y trabajarlas técnica y musicalmente siempre con la guía de mis profesores. Además, he elaborado una labor de escucha de las obras, interpretadas por afamados intérpretes, con la finalidad no de imitar, sino de crear un collage con todos los recursos escuchados y establecer una versión propia con el criterio que elaborado a partir del conocimiento adquirido de las mismas.

El fin último de este trabajo y para el que todas estas tareas han sido llevadas a cabo es el de crear un criterio y una base informativa para la más acertadamente posible interpretación del repertorio.

6. FUENTES CONSULTADAS.

Las diversas fuentes consultadas para la elaboración de este trabajo constan de una parte bibliográfica, en parte conseguida a través de libros de texto y en parte a través de artículos y tesis encontrados en internet; una parte discográfica y una parte analítica, sacada de la propia partitura, fiel y real testimonio de lo que el compositor quiso verdaderamente plasmar.

6.1. Bibliografía.

Rice, Albert R. (2017) *Notes for clarinetists, a guide to the repertoire*. ©Oxford University Press, Nueva York.

Elizabeth Bergmann Crist y Wayne D. Shirley (2006) *The selected correspondence of Aaron Copland*. New Haven, CT: Yale University Press.

Aaron Copland y Vivian Perlis (1989) *Copland: Since 1943*. Nueva York: St. Martin's Press.

6.2. Webgrafía.

Malleiro Díaz, Marta (2015) *Breve historia del clarinete en el jazz*. Recuperado de www.noitabrega.com el 18 de noviembre de 2017.

Mark Morris's Guide to Twentieth Century Composers http://www.musicweb-international.com/Mark_Morris/USA.htm Recuperado el 25 de noviembre de 2017.

<https://leonardbernstein.com/about> Recuperado el 10 de enero de 2018.

<https://leonardbernstein.com/works> Recuperado el 15 de enero de 2018.

<https://www.allmusic.com/composition/prelude-fugue-riffs-for-clarinet-jazz-ensemble-mc0002363132> Recuperado el 17 de febrero de 2018.

https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude,_Fugue,_and_Riffs Recuperado del 17 de febrero de 2018.

<http://fontainebleauschools.org/about> Recuperado el 18 de febrero de 2018.

<http://epdip.com/compclasico.php?id=963> Recuperado de 20 de febrero de 2018.

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/copland.htm> Recuperado el 10 de marzo de 2018.

<https://www.wfmt.com/2017/06/08/6-unforgettable-composer-friendships/> Recuperado el 15 de marzo de 2018.

<https://es.scribd.com/document/217244078/Use-of-Clarinet-in-Twentieth-Century-Chamber-Music> Recuperado el 24 de abril de 2018.

<https://es.scribd.com/document/120577369/The-Music-of-Paul-Hindemith> Recuperado el 24 de abril de 2018.

<https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/the-genius-of-paul-hindemith> Recuperado el 4 de mayo de 2018.

6.3. Partituras.

Leonard Bernstein (1942) *Sonata para clarinete y piano*. Editorial Boosey & Hawkes. Copyright © 2010 by Boosey & Hawjes, Inc.

Aaron Copland (1947) *Concierto para clarinet, orquesta de cuerdas, arpa y piano*. Editorial Boosey & Hawkes. Copyright © 1952 by The Aaron Copland Fund for Music, Inc. Nueva York.

Paul Hindemith (1939) *Sonata para clarinet y piano en Si bemol mayor*. Editorial Schott & Co, 1940.

6.4. Discografía.

Davide Bandieri (2017) *Hindemith: Complete Chamber Music for Clarinet*. CD Brilliant Classics, Perugia (Italia).

Sabine Meyer, Wolfgang Meyer e Ingo Metzmacher (1998) *Homage to Benny Goodman*. EMI Classics.

7. ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES NECESARIOS PARA LA REALIZACIÓN.

Para la realización de este trabajo y la recopilación de información necesaria para el mismo fin, ha sido de vital importancia la bibliografía expuesta en el anterior apartado, ocupando un puesto primordial la conexión a internet dado que el grueso de la webgrafía es mayor al de ningún otro apartado, por ser el medio de recopilación más fácil, rápido y variado.

Otro elemento importante ha sido la música escrita, es decir, las partituras originales de las obras, de las que además de haber sacado material para el análisis, ha sido de mucha ayuda la información que aparece en las primeras páginas de las mismas. Información biográfica sobre el compositor y contextualización de las obras son muchos de los datos que la edición de la obra nos aporta.

La escritura del trabajo se ha efectuado con Microsoft Word 2013, por lo que ha sido necesario disponer del software, que incluye también otro elemento necesario como es Microsoft Powerpoint para la posterior elaboración de diapositivas a exponer en la defensa final del proyecto. Para todo esto, por supuesto, es indispensable la existencia de un ordenador.

Y para terminar, por supuesto, cabe mencionar la vital necesidad del instrumento hacia el cual está dedicado este trabajo y para el que están compuestas las obras que se interpretarán en la parte práctica de la defensa: el clarinete en si bemol.

8. VALORACIÓN CRÍTICA.

La tarea de buscar un título para lo que se quería abordar en este trabajo fue controvertida. Se conocían los objetivos, pero no quedaba clara la forma de aunar todos los temas en un solo tema central. Fue buscando información, intentando relacionar conceptos cuando surgió la idea de darle el nombre de Leonard Bernstein debido al 100 aniversario de su nacimiento. Como una forma de rendir homenaje a la vez que se hablaba de la música de primera mitad del siglo XX y lo que eso supuso para el clarinete.

Una vez que se encontró el hilo conductor de todos los elementos, la búsqueda de información fue difícil en algunas partes. Al ser un tema relativamente moderno, faltan muchos datos en lo que a cuestión analítica del contexto se refiere, es decir, en muchas de las cosas sobre las que se quería profundizar no había información que sacar, simplemente no existía en la web y, debido a lo costoso de los libros de texto y de investigación, no podía coleccionar tantos como hubiese hecho falta.

No obstante, con una labor de paciencia e ingenio, además de mucha lectura y ejercicio de traducción dado que la mayoría de los textos estaban en inglés, se ha conseguido mucha información y redes que se conectan entre sí, fruto del autoaprendizaje y las conexiones neuronales.

El repertorio a desempeñar también ha sido un reto. La afinidad hacia este tipo de repertorio fue lo que me impulsó a abordar este tema, no obstante, las obras son complejas técnica y musicalmente y al ser de una época más moderna, suponen también un reto para la adecuada interpretación. De ahí que se haya considerado tan importante el análisis contextual y formal de las mismas.

9. CONCLUSIONES PERSONALES.

Tras estudiar en profundidad la vida y obra de Leonard Bernstein, no cabe duda que fue un gran músico en todas las áreas que dicha profesión engloba. Fue un muy buen intérprete, un gran director, un genial compositor y un maravilloso educador. Porque la labor de Bernstein fue mucho más allá de crear e interpretar música: la supo explicar y llegar a todo tipo de público.

El legado de Bernstein forma parte de lo que supuso la música norteamericana del siglo XX. Y con él todos sus compositores e intérpretes coetáneos. Una época en la que todos los compositores buscaban un estilo nacional propio, naciendo así el jazz, muestra del estilo norteamericano donde la haya. El papel del clarinete en el nacimiento de este nuevo estilo fue importantísimo, podría decirse que fue la época dorada del instrumento, si bien no se estudia todo lo que debería. La riqueza repertorística de este instrumento en épocas más contemporáneas es merecedora de un hueco en la enseñanza académica del instrumento, un lugar que a pesar de ello aún no ocupa.

Por ello, una de las finalidades de este trabajo es el dar a conocer este estilo, el repertorio clarinetístico que no se estudia con tanta normalidad como el de las épocas clásica y romántica y la vida y obra de aquellos compositores que se salieron del canon de lo clásico hacia una vanguardia musical actualmente en progreso.