



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

Departamento: Viento y Percusión

Especialidad e Itinerario: Clarinete (Instrumentos Sifónicos)

Curso: 2016-2017

**Trabajo Fin de Estudios  
Proyecto**

**INFLUENCIA DE LA MÚSICA POPULAR AMERICANA EN  
EL REPERTORIO PARA CLARINETE EUROPEO EN EL  
SIGLO XX  
EL NEOCALSICISMO.  
STRAVINSKY, MILHAUD Y HOROVITZ.**

**Tutor:** José Luis Bedmar Estrada

**Autor:** Martín Fernández Ruiz

**Córdoba**

Febrero 2017

# ÍNDICE

1. **Introducción** ..... (pág. 3)
2. **Contexto Histórico – Cultural Europeo del Siglo XX**..... (pág. 4)
3. **Principales influencias de la música europea en el desarrollo de la música americana**..... (pág. 12)
4. **La influencia de la música popular americana en Europa. El neoclasicismo**..... (pág. 17)
5. **Igor Stravinsky** ..... (pág. 28)
6. **Darius Milhaud**..... (pág. 40)
7. **Joseph Horovitz** ..... (pág. 46)
8. **Fuentes Consultadas**..... (pág. 50)
9. **Bibliografía** ..... (pág. 51)



## **1. Introducción**

Este trabajo pretende explicar cuales fueron los principales factores por los que se generó el interés hacia un tipo de música que no se asemejaba para nada con los valores definidos por la música seria hasta ese momento. Para ello, tras una investigación a través de la historia musical de Europa durante el siglo XX, hemos llegado a la conclusión de que los compositores que componen bajo la influencia popular americana, comparten características de la corriente neoclásica de principios de siglo con el principal objetivo de rechazar la corriente que hasta ese momento había predominado en la música europea, para ello hemos estudiado especialmente la obra de Stravinsky y Milhaud . Observando como el vaivén de la historia hace reaparecer el interés por este tipo de música, por ejemplo en la obra de Horowitz.

También hemos estudiado como los compositores europeos tienen mucho que ver en la evolución de la música clásica americana.

## **2. Contexto Histórico-Cultural Europeo del Siglo XX**

### **2.1. Europa durante el cambio de siglo.**

Europa tras el cambio de Siglo, estaba llena de optimismo, y esperanzas para el futuro, las tensiones internacionales habían cesado y el continente estaba en un momento relativamente calmado, desde 1871 (fin de la guerra franco-prusiana).

En 1900, la humanidad se encaminaba hacia la búsqueda de un mejor nivel de vida, mas equitativo.

Europa abarcaba la totalidad del mundo civilizado, la industrialización continuó creciendo, los transportes y las comunicaciones alcanzaron mayores niveles, con una atención médica y servicios públicos mejorados. Las mejoras fueron especialmente significativas en el campo de las ciencias, con numerosos inventos importantes como el teléfono, la luz eléctrica, los dibujos animados, los rayos X entre otros. A todo esto también se le añadiría la teoría de la evolución del naturalista inglés Charles Darwin.

La primera guerra mundial fue el final optimismo, sus efectos devastadores trajeron consigo una serie de destrucciones físicas y miseria humana, que hasta el momento la humanidad desconocía.

La condición para llegar a conseguir la prosperidad era la de una estabilidad política y social absoluta. Encasillando a cada persona en una posición determinada, con un orden social fijo, y con las posibilidades de avance individual limitadas.

El pensamiento creativo fue perseguido, los artistas y pensadores progresistas vieron la vida demasiado predecible y aburrida.

Aunque paradójicamente, la ciencia contribuyó gracias por ejemplo a las teorías de la relativa de Einstein y las psicoanalíticas de Freud, a poner en duda la creencia de la existencia de un universo predecible y mecánico.

Y fueron las obras compuestas en los años del cambio de siglo las que mejor reflejaron las desilusiones e insatisfacciones que estaban escondidas bajo la apariencia civilizada y la determinación a romper convencionalismos. El periodo artístico de 1900 hasta 1914 fue quizá de los más turbulentos en la historia, que dio lugar a desarrollos revolucionarios que afectaron a corrientes posteriores.

Estos mismos años fueron los que marcaron el final de la tradición realista que dominó el arte occidental desde el Renacimiento.

La idea de distorsionar la realidad objetiva por una visión más personalizada y emocionalmente implicada se hizo presente de la mano de artistas como Edvard Munch en Noruega, Oskar Kokoschka en Austria y Carlos Carrà en Italia. Mientras en Francia se dio lugar a un movimiento peculiar, el Cubismo, de la mano de Pablo Picasso y Georges Braque.

En otro ámbito artístico, la novelista inglesa Virginia Woolf tras ver una exposición postimpresionista dijo: “Sobre o acerca del mes de diciembre de 1910, el carácter humano ha cambiado”.

Escritores como Robert Musil retrataron la disolución del viejo orden social, mientras otros como Maurice Maeterlinck buscaban escapar del presente, proyectando un mundo de fantasía histórica y de simbolismo psicológico.

En arquitectura se rechazó la mezcla de diferentes estilos y ornamentados a cambio de otro más sencillo, un arte en un estilo más funcional.

En música, el derrumbe de la tonalidad tradicional llegó a establecer nuevos principios de organización como contrapartida artística al sistema de grados de la vida social y política del Siglo XIX.

Visto desde un punto de vista más positivo, estos desarrollos musicales que llevaron a cabo el derrumbe de la tonalidad permitieron la llegada de un momento de extraordinaria liberación y relajación, que hicieron posible un gran número de posibilidades que anteriormente parecían inimaginables. Tras haberse despojados de las ataduras del viejo sistema, los compositores comenzaron a desarrollar una serie de obras con un aspecto experimental, con el que cada obra buscaba descubrir nuevas formas.

Algunos compositores como los futuristas aprovecharon la oportunidad para trabajar al margen de esas tendencias estéticas del antiguo régimen, aunque conservaron principios de la música tonal, especialmente de la forma, ritmo, y temática.

Por lo tanto la música de este periodo, al mantener algunos de esos principios, puede verse como el suspiro final del romanticismo, siendo su característica principal la novedad y lo imprevisto.

Ya sentenció el poeta francés Charles Péguy diciendo « El mundo ha cambiado menos desde la época de Jesucristo que en los últimos treinta años ».

## **2.2. Europa tras la Primera Guerra Mundial.**

El final de la primera guerra mundial (finales de 1918), dejó una Europa destruida y revuelta. Los acuerdos de negociación producidos tras la paz, alteraron de forma significativa el entorno político y geográfico del continente.

Con un viejo continente que había sufrido grandes destrozos, una nueva Europa surgía de entre las ruinas de la guerra.

El aniquilamiento lleno de horror y miseria la conciencia del mundo, cambiando las actitudes de los intelectuales y artistas europeos.

La visión optimista del cambio de siglo fue drásticamente abatida por esta serie de catástrofes. Muchos de los artistas que pertenecieron también al periodo anterior a la guerra pensaron en desarrollar un nuevo nivel de conciencia basado en el individualismo, la imaginación y la libertad personal.

Este cambio de visión no se efectuó de forma inmediata, incluso al principio algunos artistas y músicos, como por ejemplo las tres figuras más importantes de la Segunda Escuela Vienesa (Schoenberg, Webern y Berg), tomaron una visión optimista y de compromiso para con la guerra.

La primera reacción artística contra la guerra fue la del movimiento del Dadaísmo, una serie de artistas de la Suiza neutral como los escritores Hugo Ball y Tristan Tzara, o el escultor y pintor Hans Arp que se influenciaron de los Futuristas italianos excepto en su fascinación por la tecnología.

Los futuristas vieron la guerra como la oportunidad para poner en práctica el potencial de los nuevos avances tecnológicos, todo al servicio del patriotismo.

Por el contrario, los dadaístas sentían repulsión contra la guerra, la que apreciaban como resultado inevitable de una evolución histórica, de una consecuencia de una civilización que se volvía contra sí misma. Por lo tanto la mejor respuesta que los dadaístas veían ante esto era la de la sátira y la ridiculización. El único arte viable era el anti-arte.

Aunque este negativismo no se mantuvo durante un largo periodo de tiempo, el punto de vista dadaísta fue apareciendo durante el siglo. El significado histórico de Dada se puede entender como un rechazo simbólico hacia las grandes pretensiones del carácter individualista postromántico. Todo ello a causa de una cultura europea que necesitaba un tipo de arte más económi-

co y menos subjetivo, con los pies en la tierra y sin tantas ambiciones

Por lo tanto, había surgido una nueva actitud basada en la claridad, objetividad, y orden, esta forma de ver el arte trajo consigo una unidad en cuanto a los objetivos que perseguían, era por tanto la primera vez en mucho tiempo que un gran grupo de artistas compartieron las mismas intenciones artísticas.

Fueron numerosos los movimientos artísticos que surgieron a raíz del dadaísmo. Como el De Stijl en los Países Bajos, que promovía un arte de una pureza casi matemática, basado en las formas geométricas más simples.

En Weimar, Alemania, surgió como reacción al individualismo expresionista alemán, la Bauhaus, que enfocó principalmente hacia la relación entre el diseño y la utilidad, una unidad entre arte y funcionalidad.

Un tercer grupo que apareció fue el de los Puristas en Francia, grupo que le daba también importancia a la simplicidad, y a la utilización de materiales industriales, y en como esos materiales influirían directamente sobre el diseño.

Todos estos movimientos estaban desarrollados por grupos de artistas que tenían como responsabilidad el proporcionar unas condiciones de vida adecuadas para todo el mundo, dándole importancia al valor práctico y social del arte.

El pintor francés Fernand Léger, en un artículo distinguió entre arte nuevo y arte viejo diciendo, «Si el objetivo de los monumentos arquitectónicos anteriores fue el resaltar la belleza sobre la utilidad, resulta innegable que siguiendo un orden mecánico, el objetivo principal actual sea el de la utilidad, estrictamente la utilidad»

Los tres movimientos se centraron especialmente en las artes plásticas, pero sus principios (eficiencia, claridad y economía) aparecieron en la mayor parte de la música de los años de posguerra. Nace pues un nuevo interés por restablecer lazos de unión con el pasado más lejano, un deseo de evitar los excesos del pasado (Romanticismo, posromanticismo). Tras un período de experimentación se dio lugar a un ambiente de incertidumbre artística, que llevó hasta un deseo de clarificación y estabilidad.

La música comenzó a verse como algo más terrenal, como una serie de elementos ordenados, más que como un vehículo para la revelación divina. La idea romántica de el arte por el arte, da paso a un arte aplicado. Una música más democrática que busca promover un acercamiento mayor hacia el público.

Aunque los compositores buscaron esa claridad y la centralización tonal, ninguno llegó a resucitar el sistema tonal tradicional, sino que desarrollaron nuevas formas tonales que continuaron



con el carácter libremente disonante de la música anterior a la guerra.

Este nuevo optimismo no duraría mucho, hacia 1930 la situación política se había deteriorado bastante, la depresión económica que iba tras las naciones industrializadas, el nacional socialismo de Alemania, el fascismo de Italia, el régimen totalitario en Rusia, todo esto sumado al miedo que sentían de que estos factores condujeran al mundo a otra confrontación. Pero fue inevitable, en 1938 Europa se encontraba, otra vez, al borde de una guerra mundial.

Todos estos acontecimientos trajeron consigo un ensombrecimiento de la vida cultural. Se establecieron dos principales corrientes europeas, Alemania y Rusia, cuyos regímenes totalitarios rechazaron toda música o arte progresista, que denominaron como decadente. A pesar de todo esto, en el arte no se representaron cambios dramáticos. Sino que la idea de claridad y simplicidad siguió, pero con la diferencia de estar marcada ahora por una música con un carácter más popular que buscaba atraer la mayor cantidad de público posible.

Serían los efectos de la guerra los que realizarían un cambio dramático en la dirección del arte.

### **2.3. Europa tras la Segunda Guerra Mundial.**

El segundo enfrentamiento mundial militar del siglo XX tuvo aún mayores consecuencias que el primero. El costo de vidas humanas fue mucho más alto, no solo de vidas militares, sino que también recayeron sobre los civiles a causa de la introducción de bombardeos de poblaciones enteras, y del racismo de la Alemania nazi.

Al final de la guerra, el panorama era el de una civilización llena de refugiados desarraigados y despojados de todo lo que tenían.

En países orientales la devastación fue similar con el lanzamiento de las primeras bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki.

Otra consecuencia de la guerra que afectó directamente a la música fue la emigración de numerosos artistas europeos hacia los Estados Unidos, donde se encontraron refugiados frente al totalitarismo y la guerra. Este grupo de emigrantes estaba formado principalmente por alemanes judíos, y otros procedentes de Italia y Francia entre otros países.

Artistas como Stravinsky, Schoenberg, Bartók, Hindemith, Weill y Milhaud reorganizaron el mapa cultural de una forma significativa, colocando a América en una posición más importante, convirtiéndola en el centro de las actividades musicales artísticas de Occidente.

Con Europa literalmente en la ruina, y sin ningún país capacitado para liderar el continente, Estados Unidos y la Unión Soviética se alzan como las fuerzas dominadoras.

Las demás naciones europeas, por necesidad tuvieron que aliarse con una de estas grandes potencias. Los países del Este, hasta el momento influenciados por Occidente, se aliaron política y económicamente a la Unión Soviética, aislándose de Europa Occidental. Mientras que por otro lado, los países occidentales se vieron obligados a aliarse con los Estados Unidos, influencia que fue amentando a medida que estos países se vieron obligados a ceder parte de su soberanía.

La China comunista se puede ver como el tercer gran poder, que convirtió el mundo en una red de tensiones más compleja y estrecha. Los países del tercer mundo pueden considerarse también como la cuarta fuerza a tener en cuenta.

El período de posguerra se caracterizó por un carácter de unidad, de un solo mundo, era el resultado de la rápida extensión de los desarrollos tecnológicos, sobre todo del transporte y las comunicaciones. Como dijo John Cage, «Hoy en día todo sucede de una sola vez, y nuestras almas son convenientemente electrónicas, están atentas a todo lo que nos rodea».

El poder saber lo que está sucediendo en el resto del mundo casi a la vez de que esté sucediendo, nos hace más conscientes de la existencia de las demás culturas, incentivando la existencia de una cultura mundial.

Los límites culturales desaparecen a causa de que los compositores viajan a menudo a otros países exponiendo su música. Este pluralismo de materiales culturales es el rasgo más característico de la cultura contemporánea, junto con la ausencia de una unidad o principio estético. Por el contrario, el estilo que reina en la música contemporánea es la mezcla de varios estilos y características de numerosas fuentes.

Por tanto la diferencia entre música popular, música culta, música occidental o música oriental se erradica. A partir de 1960, los nuevos movimientos artísticos que aparecen se van superponiendo uno sobre otro, y la inexistencia de una base estética común es el resultado de que los compositores están en una búsqueda constante de lo nuevo.

La música del serialismo y la indeterminación (1950) sería la última de una misma corriente compartida, seguida de otras como la música textural, minimalismo, música étnica, música ambiental, neotonalidad, etc.

Quizá el principal factor de esta inestabilidad de corrientes artísticas fue la de la amenaza de una guerra nuclear, pensar que en cualquier momento ciudades enteras podían ser destruidas por completo creó esa situación de inestabilidad y tensión.

La cultura occidental siempre había estado caracterizada por la distancia que existía entre el

público y el artista, pero ahora esa distancia era inmensamente mayor, el malestar artístico materializado en el teatro de lo absurdo, carecía de sentido y estaba marcado por la arbitrariedad y lo caprichoso. El dadaísmo había vuelto pero más reforzado aún.

En la década de los 60, la generación de jóvenes compositores presentaba una actitud de desilusión a causa de las tensiones internacionales, la polución ambiental y el cada vez mayor uso de la tecnología. Y esta generación se rebeló contra el centralismo y el elitismo cultural establecido.

Rechazaron los modos tradicionales de vida y se posicionaron a favor de otros más directos y personalizados que se podrían definir como “alternativos”, que estaban marcados por la emancipación sexual, la experiencia con las drogas, el interés por el misticismo oriental y las filosofías no occidentales. También se encargaron de atacar esta centralización de poder, con medios como la subversión política, el teatro de guerrillas, la propaganda cultural o simplemente evitando la escena.

Este individualismo también se despertó los derechos de las minorías principalmente en los derechos de los negros, grupos marginales como los indios, los minusválidos, las mujeres, los ancianos o los animales entre otros.

Los artistas, convencidos de que la situación actual, es una situación sin precedentes hasta la fecha, desconfían de las tradiciones anteriores, las que consideran inadecuadas e irrelevantes en las actuales circunstancias.

Con todo esto consiguieron terminar con las culturas establecidas, lo que llevó a la aparición de una contracultura, formada por un número indeterminado de culturas alternativas las cuales representaban una gran cantidad de interés étnicos y sociales.

Podríamos decir que la cultura establecida se había sustituido por una democracia de culturas que traería nuevas formas de expresión artística.

La cultura popular iba teniendo cada vez más valor con respecto a la otra corriente, pero algunos artistas buscaban eliminar las delimitaciones entre un tipo de arte y el otro. Un ejemplo fue Andy Warhol, quien en sus obras buscaba demostrar la falta de singularidad, lo corriente de los objetos.

La ruptura de las viejas barreras entre los distintos niveles artísticos hizo posible el uso de mezcla de combinaciones estilísticas. En la arquitectura, la consistencia del modernismo dio paso a una combinación de elementos que se llamó posmodernismo, que estaba basado en una mezcla híbrida de referencias estilísticas extraídas tanto de fuentes históricas, vernáculas, como

comerciales.

Esta nueva generación trató de evitar el antiguo dogma modernista que buscaba el arte en base a la funcionalidad, promovían en cambio el uso libre y la rotación de las formas libres en sí mismas.

El arte mundial actual, es un arte en el que casi todo está permitido, lo que proporciona un clima de emoción, osadía y experimentación totalmente nuevo. Esto sin embargo a traído la consecuencia de que el arte tiene poco sentido, la falta de un lenguaje común y un estilo accesible ha conllevado a la creación de un conjunto de actividades artísticas asiladas, individuales y desconectadas entre sí.

Sin embargo, este pluralismo artístico ha tenido el resultado de la aparición de un contramovimiento, marcado por el deseo de redescubrir el pasado. Compositores de este último cuarto de siglo, se reincorporaron a la tonalidad tradicional, viéndola como una opción compositiva más entre otras, usada para proporcionar coherencia formal e impacto expresivo.

En resumen, la música posterior a la segunda guerra mundial, la podemos ver como un parche muy variado y colorido, caracterizado por una gran diversidad. Con el resultado de una serie de obras sin conexión alguna entre sí, sin la existencia de alguna unidad estilística o estética.

### **3. Principales influencias de la música europea en el desarrollo de la música americana.**

#### **3.1. Desarrollo de la música americana durante el Siglo XX**

##### **Los Nuevos Tradicionalistas Americanos**

En los EEUU, tras la primera guerra mundial, apareció la primera generación de compositores nacidos en su país, profesionales en su desarrollo y técnica, e inconfundiblemente americanos en su visión y expresión musical. Nacidos a principio de siglo, alcanzan su madurez musical en la década de 1920, e hicieron de su música distintivamente nacional, lo que atrajo la atención del resto de países.

Aunque recibieron una educación musical tradicional y casi todos estudiaron en Europa, no vieron la música europea como un modelo a seguir, sino con la única intención de ampliar su perspectiva musical y extender sus capacidades técnicas.

La mayor parte de esta generación estudiaron con la misma profesora europea, la francesa Nadia Boulanger, que consideraba el ser americano, o no ser europeo como una ventaja en aquel momento.

La importancia de Boulanger en la música americana en el periodo de entreguerras, fue enorme. Bajo su rigurosa educación, americanos como Aaron Copland<sup>1</sup>, Roy Harris, Virgil Thomson y Marc Blitzstein, se convirtieron en grandes compositores. Estos compositores pusieron de moda un estilo totalmente americano desarrollado siguiendo la tradición europea.

Su música, a pesar de su espíritu americano, presentó un dominio de los desarrollos continentales más recientes, especialmente los de Stravinsky, Schoenberg y Bartók.

El enfoque estilístico fue principalmente Neoclásico, y los elementos americanos de sus obras, no fueron muy sobresalientes.

La cualidad vernácula de la que habla Copland, es evidente en los ritmos irregulares, impetuosos y acentuados de la música de estos compositores y más concretamente en aquellas músicas

---

<sup>1</sup> Copland escribió sobre los compositores americanos: «Nuestro interés no se centraba en citar himnos o espirituales: queríamos encontrar una música que hablara de cosas universales pero que a la vez siguiera los ritmos del lenguaje americano. Queríamos escribir una música cuyo nivel fuera muy superior al de la música popular, una música cuya amplitud de expresión fuera totalmente representativa del país que Whiteman había ideado».

que tienen influencias del jazz. La mayor parte de la música de concierto durante esta era del jazz, imita el lenguaje, las inflexiones y el espíritu de este. Algunos ejemplos son: “Concierto para piano” de Copland (1926), y la “Rhapsody in Blue” de Gershwin (1924). Obras donde se funden elementos musicales serios con otros populares.

Aunque la mayor parte de la música reflejó algo de la herencia musical propia de la nación, se explotaron otros recursos populares y folclóricos aparte del jazz.

La gran depresión de la década de 1930 cambió el panorama anterior. Junto a las transformaciones en la vida social y política del país, surge un enorme interés por el papel que ejercía la música en la sociedad. Esto afectó a los compositores americanos, y por tanto a la atmósfera musical, que cambió radicalmente. Se cambió el internacionalismo por un nacionalismo consciente con fuertes dosis políticas. Los compositores debían asumir responsabilidades políticas y la música debía simplificarse y hacerse accesible a un público más amplio y democrático. La figura más importante durante este periodo fue Virgil Thomson (1896-1989).

A pesar de esto, el acercamiento técnico básico de la mayor parte de los compositores americanos de la década de 1930 permaneció siendo esencialmente neoclásico; los géneros y formas tradicionales se conservaron como portadores de un contenido que se enfocaba de una forma nueva y mucho más local. La década de los 30 fue testigo del florecimiento de la sinfonía americana, especialmente en la obra de Roy Harris (1898-1979).

La tendencia hacia lo popular continuó en la misma medida a lo largo de la segunda guerra mundial, el fervor patriótico intensificó la intención de seguir componiendo música asequible. Hasta que la guerra no terminó, los enormes cambios producidos en la composición no llegaron a transformar el carácter de la música americana. El neoclasicismo, que dominó en los años anteriores de la guerra, resultaba anticuado para muchos de los compositores jóvenes que encontraron en Schoenberg y la música dodecafónica intereses renovados.

### **La Tradición Experimental En La Música Americana**

La música de los EEUU del período de entre guerras consiguió un sello distintivamente americano dentro de las formas y géneros propios de la tradición occidental.

La temprana colonización de los Estados Unidos había sido exclusivamente europea, y a lo largo de su historia, manteniendo unos lazos políticos, sociales y culturales con los países de Europa occidental y con las Islas Británicas.

### **Desarrollos Correspondientes en la Música Americana**

Eliot Carter (1908), estudió varios años con Nadia Boulanger en la década de 1930, y sus primeras composiciones, como consecuencia con las enseñanzas de Boulanger, fueron neoclásicas e incluso algo populares.

Su obra se basa en el cambio de estructuras métricas, un concepto denominado “modulación métrica” que consiste en el cambio gradual del tempo mediante una variación y transformación constante del mismo y del material sonoro.

### **3.2. Nadia Boulanger y el Conservatorio americano de Fontainebleau.**

Juliette Nadia Boulanger, profesora, directora de orquesta y compositora francesa.

Nace el 16 de agosto de 1887 en París, hija de un profesor del Conservatorio de París, y de una cantante.

A la edad de 10 años ingresa en el Conservatorio de París donde fue alumna de profesores como Gabriel Fauré o Charles-Marie Widor.

En 1918 abandona la composición con la muerte de su hermana Lili Boulanger, con la que había debutado como profesora de composición.

Durante su época de estudiante fue galardonada con premios como el primer premio en armonía, contrapunto y fuga de su conservatorio, o el segundo premio del Gran Premio de Composición de Roma.

En 1909 ingresó como profesora en el Conservatorio de París donde permaneció hasta 1924. También ejerció como docente en la École Normale de Musique desde 1920 hasta 1939, donde coincide con compañeros como Arthur Honegger o Paul Dukas. Es en 1939 cuando a causa de la guerra se ve obligada como muchos otros a emigrar a los Estados Unidos. Allí fue profesora en diferentes Universidades, la Juilliard School o la Universidad de Yales entre otras.

Su metodología<sup>2</sup> como maestra era la de no imponer ningún estilo a sus alumnos. Por el contrario buscaba desarrollar las cualidades estilísticas de cada uno de sus alumnos.

Como profesora fue influyente en el desarrollo como compositores de numerosos artistas que con el tiempo alcanzarían gran renombre. Esta influencia se puede dividir en los compositores extranjeros, principalmente americanos, a los que introducía en la corriente más tradicional de

---

2 «Si uno toma la educación general, uno aprende a reconocer los colores, las palabras, pero no los sonidos. Así, los ojos son entrenados, pero los oídos muy poco. Esto no quiere decir que porque alguien me enseñe que el rojo no es azul me vaya a convertir en pintora. La mayoría de las personas no escucha nada porque sus oídos nunca han sido entrenados, e incluso muchos músicos escuchan muy mal y muy poco»

la composición europea, sello que marcaría sus obras.

Entre estos alumnos se encontraron Marc Blitzstein, David Diamon, Roy Harris, Walter Piston, Roger Sessions, Virgil Thomson y Phillip Glass. De estos alumnos americanos que tuvieron influencia en la composición para clarinete encontramos a Aaron Copland, quien compuso su Concierto para Clarinete dedicado a Benny Goodman y Elliott Carter, quien es autor del Concierto para Clarinete (1996), Concertino para Clarinete bajo y orquesta (2009), su Quinteto para Clarinete (2007), o sus obras para clarinete solo y clarinete bajo solo, Gra (1994) y Steep Steps (2001) respectivamente.

Dentro de sus alumnos también se encontraron europeos que tendrían una carrera reconocida, entre ellos encontramos a los franceses Jean François y el propio Darius Milhaud. Jean François es un autor importante dentro del repertorio clarinetístico también gracias a obras como su Tema y Variaciones para Clarinete y Piano, característica por el estilo “jazzzy”.

Entre otros de sus alumnos más afamados en la posteridad fue el conocido compositor argentino Astor Piazzolla, el famoso director Daniel Barenboim, el clavecista colombiano Rafael Puyana y el compositor sevillano Manuel Castillo.

Como directora de orquesta, fue pionera en recuperar obras de Claudio Monteverdi. Así como la primera mujer en dirigir orquestas como la Royal Philharmonic Society de Londres en 1937, la Orquesta Sinfónica de Boston en 1938 o la Orquesta Filarmónica de Nueva York en 1939. Como directora también ha estrenado obras como la Sinfonía para Órgano de Copland en 1925, o el estreno mundial de la obra de Stravinsky, Dumbarton Oaks Concerto en 1938.

Tras siete años de estancia en los Estados Unidos, en 1946 volvió a Francia.

A partir de su vuelta a Europa desempeñó cargos como los de maestra de capilla del Principado de Mónaco, docente eventual de la Yehudi Menuhin School de Londres, y profesora del Conservatorio americano establecido en Fontainebleau, en el que llegaría al cargo de directora en 1950 hasta 1979, y donde llega a coincidir con Maurice Ravel o Igor Stravinsky.

El 22 de Octubre de 1979 muere.

La escuela americana de Fontainebleau nace gracias a la participación de los Estados Unidos en la primera Guerra Mundial. Ante la insistencia del General Pershing, quien deseaba mejorar la calidad musical de la banda de guerra de su nación.

Por lo tanto, Pershing encargó a Walter Damrosch, quien años más tarde dirigiría la Filarmónica de Nueva York, que organizase una escuela en Chaumont. Escuela que lideraría el compositor y también director Francis Casadesus.



Tras la guerra, Walter y Casadesus continuaron con el exitoso proyecto, pero esta vez con el apoyo de autoridades francesas como por ejemplo el compositor Charles-Marie Widor, quien sería el primer director del Conservatorio Americano, como fue llamado.

A la escuela se le concedió establecerse en el ala de Luis XV, del castillo de Fontainebleau.

El principal objetivo de este centro era el de ofrecer lo mejor de la enseñanza francesa a jóvenes músicos. Quienes contaron con la suerte de poder aprender de profesores como Maurice Ravel, Marcel Dupré, Robert y Gaby Casadesus, el ya citado Charles-Marie Widor, Henri Dutilleux, Mstislav Rostropovitch, Arthur Rubinstein o Leonard Bernstein.

Nadia Boulanger, como joven compositora y profesora mostró sus facultades desde el principio. Su energía, sabiduría y su espíritu de liderazgo la convirtieron en directora de la escuela desde 1950 hasta 1979.

Pocos años después de su creación como centro musical, se convirtió en escuela de Bellas Artes de Fontainebleau, adaptando los objetivos musicales a la esfera de la pintura, la arquitectura y la escultura.

Con el tiempo se centraron solamente en la arquitectura, sobre todo gracias al enclave y la ubicación de la escuela, y por la tradición arquitectónica francesa.

Actualmente esta escuela musical, funciona con el objetivo de mostrarles a los jóvenes músicos americanos la tradición francesa de la enseñanza y composición.

Entre algunos de los alumnos americanos que pasaron por las clases de esta escuela podemos citar a Aaron Copland, Virgi Thomson, Louise Talma, Samuel Dushkin, Elliott Carter, entre otros.

En la actualidad, bajo la dirección de Philippe Bianconi, siguen con la idea de formar, ampliando también a alumnos europeos y asiáticos.

## **4. La influencia de la música popular americana en Europa. El Neoclasicismo.**

### **4.1. El Neoclasicismo**

Se trata de una de las principales corrientes musicales del período de entreguerras, que busca con un gran ímpetu y esfuerzo el restablecer las relaciones con el público.

Tras todo lo que supuso la 1ª Guerra Mundial, en Europa resurgió lo que podría entenderse como una llamada al orden en el pensamiento y el arte. Llegaron a la conclusión de que se debía realizar un alto en el camino y reconsiderar aspectos y elementos que se habían dado por superados.

El neoclasicismo musical supuso el retorno al pasado con el que recuperó formas y funciones musicales del S. XVIII.

También es aceptable el término de música neotonal, ya que el principal resultado obtenido fue la consolidación de nuevas funciones en la tonalidad y modalidad.

### **El Nuevo Espíritu Francés**

En 1918, Jean Cocteau publicó un trabajo que sería muy influyente, “Gallo y Arlequín”, el cual formaría parte de un grupo de artículos bajo el encabezamiento de lo que buscaba ser “una llamada al orden”, en los que decía como Satie nos había enseñado lo que, en nuestra época, había sido lo más audaz y sencillo.

En este artículo habla de la necesidad de un nuevo arte francés independiente de la dominación alemana, y advierte de los peligros a los que nombró bajo “niebla wagneriana”. Quería prevenir a los franceses de la oscuridad de Debussy, y el misticismo teatral de la “Consagración de la Primavera”. Y con ello no solo evitar el Romanticismo alemán, sino también el Impresionismo francés y el Paganismo Ruso.

Cocteau desconfiaba de la complejidad y las pretensiones de este tipo de música, era demasiado larga, tenía demasiadas notas y con texturas demasiado ricas para una digestión saludable.

La música de “cada día” debía ser sencilla en estructura, escrita en una partitura sencilla y debe aspirar a la lucidez de los niños. El modelo no sería el de la sala de conciertos, sino el de la música de los circos, del music hall, café conciertos o el jazz.

### **Erik Satie: Principal Representante Musical del Neoclasicismo.**

Erik Satie compositor francés nació en 1866 y murió en 1925. El exceso de parodia en sus composiciones, lo que convirtió su imagen en una persona extravagante, le influyó de forma negativa a la hora de valorar sus obras.

Pueden distinguirse varias etapas a lo largo de su vida compositiva:

- Su periodo wagneriano.
- Su periodo impresionista, en el que supera al mismísimo Debussy con sus atrevimientos armónicos (“Gymnopédias”).
- A partir de 1905 se vuelve anti impresionista, periodo el cual parodia con piezas como “Arias que hacen huir”.
- A partir de 1914, su última etapa, con un estilo más austero y descarnado, y simple (“Nocturnos” y “Sócrates”).

El hecho de que Cocteau ponga a Satie como primer ejemplo de este retorno a la simplicidad, es algo muy lógico, ya que su música refleja las cualidades musicales que el mismo Cocteau exigía.

Algo que no se esperaba era el cambio repentino de consideración que se tenía de la figura del compositor francés. Pasó de ser un compositor sin importancia a formar parte de ser una de las figuras centrales y modelo de la nueva era de la vida artística francesa. No sólo comenzaron a tomar en serio a Satie, sino que debía estar por encima de Debussy.

Aunque el cambio no fue tan repentino, sino que fue el resultado de un proceso llevado a cabo por varios artistas durante los años anteriores a la guerra.

Las obras de Satie reflejan la informalidad alegre típica de cómicos y acróbatas callejeros. Y es característica la evocación a los tipos populares de música como por ejemplo el propio jazz. Los rasgos formales de su obra son, el uso de unidades musicales sin ninguna relación entre sí y el uso de figuras melódicas repetitivas.

Su Ópera “Parade”, la composición mas sólida de Satie, que la compuso sin buscar tampoco ninguna pretensión. Aunque sea su obra más importante, está marcada por el inconfundible sentido del humor del compositor.

Su “Sonatina Burocrática” para piano, una paráfrasis satírica de la música del compositor del Siglo XVIII, M. Clementi, fue importante al anticipar el neoclasicismo con la utilización de estilos anteriores.

“Sócrates”, un drama sinfónico compuesto en 1918, considerada como la mejor composición del compositor francés, ya que refleja un cambio en su obra al representar una seriedad y austeridad junto a una ausencia de elementos populares. Aunque su exposición, dirección lineal y simplicidad textural refleja las características neoclásicas.

En 1920 compuso junto al compositor Darius Milhaud “Música de Mobiliario”, una obra que pretendía ser un intento radical de negar cualquier intencionalidad expresiva o ambición artística. Los mismos compositores propusieron, «no tener en cuenta lo que se estaba oyendo y comportarse durante dichos intervalos como si no existiera la música».

### **El Grupo de Les Six**

Durante la guerra, numerosos compositores franceses eran admiradores del compositor Satie, además un grupo de esos compositores conocieron al compositor mientras estudiaban en el Conservatorio de París. Compositores que se hicieron muy amigos y compartieron intereses artísticos comunes.

Estos compositores fueron: Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre y Louis Durey. De ellos solo algunos adquirieron cierto renombre:

- Milhaud: Conocedor de las músicas populares de Brasil y el Jazz, estilos populares que utilizó para combinarlas con la tradición europea e ingeniosos intentos de politonalidad.
- Poulenc: El más neoclásico del grupo, muestra un lenguaje sencillo y directo. En sus obras “Misa” y “Stábat Mater” muestra su fe religiosa. Mientras que en su ballet “Las Corzas” y la opereta “Los Pechos de Tiresías”, su atracción por la música de salón.
- Honegger: Se alejó pronto de la estética del grupo, para tomar una corriente más neo-romántica. Destacan sus oratorios “El Rey David”, “Juana de Arco en la Hoguera” y “Pacific 231”.

En 1917 comenzaron a dar conciertos juntos, bajo el nombre de “Les Nouveaux Jeunes” (Los nuevos jóvenes). Posteriormente, un artículo de 1920 pasó a llamar a este grupo como el de “Les Six”.

Al final, sus diferencias en la su respectivas visiones musicales produjeron el desmantelamiento del grupo, que aunque siempre había sido algo informal, en los primeros años posteriores a la guerra, con Cocteau como portavoz y Satie como padre espiritual, el grupo se convirtió en un

referente de esa luz nueva de la vida artística francesa de posguerra.

Su visión musical era directa en cuanto a planteamiento, ligera en cuanto a su ejecución y libre de pretensiones de las músicas pensadas para salas de concierto.

### **Neoclasicismo en Alemania (Gebrauchsmusik).**

Se trata de una nueva forma de hacer música, en la que recuperan las relaciones entre compositor, intérprete y público. Esta basada principalmente en una corriente intelectual, cuya figura sobresaliente fue Berthold Brecht, quien manifestaba que el arte es para el pueblo, y se inspira en un lenguaje y una temática cotidiana. El resultado de esta corriente fue una música sencilla en sus conceptos, que puede ser interpretada por no músicos no profesionales.

Los principales representantes de este movimiento en Alemania fueron Hindemith y Kurt Weill.

### **Neoclasicismo en Rusia**

Existen dos grupos de compositores en este periodo.

Los que se mantienen en Rusia: Compositores como Prokofiev, Shostakovich o Khatchaturian. Son compositores aislados de la cultura occidental. Y donde sus creaciones están condicionadas a las pautas marcadas por el comité central del Partido Comunista Ruso.

El arte debe ser reflejo de la realidad y los compositores, son músicos proletarios, sujetos a expresarse mediante el lenguaje neoclasicista para ser accesibles al gran público.

Los que emigraron a Occidente: Igor Stravinsky (1882-1971). Cuya obra refleja tres etapas claramente marcadas.

- Hasta 1920: Influido por la tradición folclórica soviética.
- Periodo Neoclásico (1920-1950): periodo en el que le da un nuevo giro a la música de diversos periodos históricos.
- 1950-1971: Se interesa por la técnica dodecafónica y serial.

### **Neoclasicismo en los Estados Unidos de América.**

Charles Ives, compositor autodidacta. Su obra se considera como típicamente americana, con un estilo muy personal que integra diversas técnicas utilizadas por otros compositores (politonalidad, atonalidad, serialismo, etc.).

E. Varese, fue un compositor adelantado a su tiempo, por dos razones:

Fue un pionero en dar uso a los instrumentos de percusión, como único instrumento en composiciones para percusión sola.

Tuvo gran interés en extraer de los instrumentos timbres impropios de sus características sono-

ras y técnicas, esto daría pie a la composición electroacústica.

### **Neoclasicismo en Inglaterra**

Benjamin Britten (1913-1976), se trata del compositor inglés más importante del Siglo XX. Con un estilo que sintetiza los procedimientos neotonales en una música muy personal.

En sus obras “Variaciones sobre un tema de Frank Bridge” y “Sinfonía de Réquiem” es donde muestra su técnica neoclásica, mientras que en “Peter Grimes” y “Vuelta de Tuerca” son obras con tintes expresionistas.

Gustav Holst, el compositor conocido por su obra “Los Planetas”, muestra en sus composiciones conceptos tradicionales.

Ralph Vaughan Williams, escribió un importante ciclo sinfónico con el que une tradición inglesa con el moderno lenguaje francés.

William Walton, estuvo ligado a las corrientes musicales de postguerra, que incluían el jazz y la música de entretenimiento.

### **El redescubrimiento de la tonalidad**

Una característica de la música del siglo XX, anterior a los 60, fue el intento de evitar los principios musicales, especialmente las progresiones armónicas funcionales.

Otras figuras evitaron una anulación absoluta de las asociaciones tonales, como Stravinsky que buscaba referencias de las fórmulas tradicionales en sus obras neoclásicas. Sin embargo, la tendencia general era la de establecer un lenguaje compositivo cerrado en sí mismo y exclusivo del S.XX.

Pero en la década de los 60 esta actitud cambió. El diatonismo de los minimalistas, el uso de las citas musicales, las alusiones al estilo de la práctica común, el jazz, el rock y otras formas populares, se combinaron para romper con el lenguaje contemporáneo puro.

El resultado fue el interés por la reconsideración de las posibilidades de la tonalidad tradicional. Visto como un retorno a una forma compositiva temporalmente abandonada.

El compositor americano David Del Tredici <sup>3</sup> fue el máximo representante de esta corriente. Su

---

3 David Del Tredici señaló: «Para mí, la tonalidad fue un descubrimiento arriesgado. Crecí en un clima en el que, para un compositor, solamente la disonancia y la atonalidad eran aceptables. En este momento, la tonalidad es algo excitante para mí. Creo que yo la he inventado. En cierta forma, lo he hecho. Cuando eres un compositor, tienes que sentir, que hasta cierto punto, tú estás haciendo algo completamente nuevo».

obra “Final Alice” no fue una resurrección del estilo de finales del S. XIX, sino también de un replanteamiento de los principios de ese estilo desde la experiencia contemporánea.

En los últimos años la tonalidad tradicional ha traído de vuelta a viejas figuras como Penderecki y Henze y a otros jóvenes como el alemán Wolfgang Rihm (1952), el inglés Robin Holloway (1943) y el americano John Adams (1947), que alcanzaron la madurez con la reintroducción de la tonalidad.

Los críticos hablaban de un “renacimiento neo-romántico”, con ciertas características del S.XIX, una melodía fuertemente perfilada, una orquestación opulenta, una rica textura así como un renovado interés en la expresión personal directa.

La mayoría de los compositores que ahora utilizan elementos de la tonalidad tradicional en sus obras tienen poco interés en revivir el estilo, es más, este tipo de renacimiento resulta esencialmente imposible por el hecho de que la tonalidad está deformada por la posición histórica postonal. El objetivo principal no es revivir el pasado, sino reconstruirlo en una nueva imagen.

Aunque la significación histórica a largo plazo del redescubrimiento de la tonalidad y del “neo-romanticismo” es difícil de trazar, hay algo en la música más reciente que sugiere que los compositores son ahora capaces de tomar simplemente un estado de la evolución musical anterior más sencillo, ignorando los desarrollos anteriores del siglo XX.

La tonalidad hoy en día ni proporciona ni puede proporcionar un lenguaje universal como lo hizo durante los siglos XVIII y XIX. Al haber perdido su exclusividad, solo se trata un recurso entre muchos otros disponibles.

### **Una vuelta hacia la simplicidad. El minimalismo**

En la década de 1960, la tendencia hacia una música más sencilla y directa en contra de las complejidades técnicas y los conflictos emocionales que aparecen en la mayoría de las formas de la música occidental. Al igual que la música oriental, esta música descansa más en la sencillez que en la exageración, en las sugerencias veladas más que en la clara expresividad y una respuesta de observación pasiva en lugar de una implicación activa. Técnicamente representa: estructuras tonales estáticas, ritmos aditivos, consistencia textural y transparencia y una constante repetición temática.

Se trata de composiciones que se despliegan lentamente sobre extensiones de tiempo amplias, sin ningún acontecimiento dramático ni objeto de desarrollo.

Una característica de este estilo, es su contenido severamente reducido

## **4.2. El impacto del jazz en la música clásica.**

Los alemanes distinguen entre U-Musik (Música de Entretenimiento) y E-Musik (Música Seria). Otras veces también se suele hablar de jazz por un lado, y Kunstmusik (Música Artística) por otro, excluyendo el jazz de esta última.

En los Estados Unidos tampoco está claro esto, el jazz es contrapuesto a veces a la llamada como “Música de Concierto”, aún habiendo formado parte de esta a principios del S. XX.

Con respecto a que es el Jazz, el músico Fats Waller le respondió a una señora sobre esta misma pregunta, «Señora, si tiene que preguntarlo, ¡Nunca lo entenderá!».

El impacto del jazz en la música clásica, comienza con Antonín Dvorák, el cual fue director del Conservatorio Nacional de Música de Nueva York de 1892 a 1895. Influencia que se vio reflejada en su “Sinfonía en Mi menor”, Op. 95 llamada también como “Sinfonía del Nuevo Mundo” escrita en 1893.

Antes de hablar del impacto de este género popular, debemos hablar del impacto del ragtime en la música clásica. El ragtime es un género musical popular americano de 1890, que aunque no es jazz exactamente, si es uno de sus pilares. Tuvo tal impacto que compositores como Stravinsky, Ravel, Ives, Satie, Honegger, Poulenc o Hindemith entre otros, compusieron un ragtime.

Al hablar de ragtime, tenemos que hablar de Scott Joplin. El que fuera conocido como “El Rey del Ragtime”, con casi seiscientos escritos. Joplin también compuso la primera ópera del jazz “Treemonisha”.

A diferencia del jazz, el ragtime es una música compuesta e impresa, y generalmente para el piano. Su característico ritmo sincopado no fue muy novedoso, conocido en la música clásica, y utilizado por compositores como Bach, Beethoven, o sobretodo Schumann.

Una simple forma de ver este género, es observando su mano izquierda como una imitación del ritmo de la marcha típica europea, y la mano derecha como el del banjo de la música popular americana.

Otro género más primitivo, fue el Cakewalk, que era una danza propia que los esclavos negros de los estados unidos realizaban para parodiar las danzas de salón de sus amos. Caracterizado por el ritmo sincopado que posteriormente derivó en el ragtime. Este género primitivo tuvo influencia en la obra de Debussy, que se refleja en sus obras como por ejemplo en “Golliwog’s



Cakewalk” incluida en “Children’s Corner Suite” (1906-1908), teniendo también influencia del ragtime en su obra “Minstrels (Preludes 1° Livres)” (1909-1910).

El verdadero jazz surge hacia 1915, en Nueva Orleans (Luisiana). Al principio simplemente consistía en música para baile con una instrumentación característica (Saxofones, trompetas con sordina, trombones, y clarinetes).

El fin de la 1ª Guerra Mundial propicia la llegada del jazz a Europa, donde en Francia tiene una gran acogida. En París abundan los llamados Hot Clubs, en donde por ejemplo los miembros del Grupo de los Seis se ponían al día con este género. Pero quizá lo más importante fue el primer artículo crítico sobre el auténtico jazz, escrito en la “Revue Romande”, tras oír a la Will Marion’s Cook Southern Syncopated Jazz Orchestra<sup>4</sup>.

Las primeras obras inspiradas por el jazz, surgen de la mano, principalmente, de Stravinsky, Ravel y Milhaud. Aunque los compositores clásicos en los que influyen son más, como Martinu, Schulhoff, Schostakovich, Hindemith, Poulenc, Delius, Honegger, entre otros.

Un crítico, André Hodeir, estableció un comentario sobre estos compositores en su libro “Hommes et problèmes du jazz” en el que sentenciaba que ninguno de ellos había llegado a entender en que consistía el jazz.

Esto dio lugar a un debate, ya que algunas personas veían esta crítica como injusta. Para darle validez a una obra inspirada en el jazz surgían varias cuestiones como ¿En que debía inspirarse el jazz puro?, ¿Qué es el jazz puro?, ¿Debe consistir en una sola improvisación con swing?, ¿Qué es el swing?, etc.

Visto en la obra de Milhaud es incluso más injusta, ya que fue uno de los compositores de la época que más se dejó influir por el jazz. Visitó frecuentemente el Harlem, llevándose con él a Francia numerosos discos de jazz, e incluso le impartió clases a músicos de jazz que estaban interesados en recibir formación clásica.

Su ballet “La Creation du Monde”, puede considerarse como el mejor exponente del impacto jazzístico en la música clásica. Una obra llena de ritmos y temas jazzísticos.

Europa no tardó en pasar de moda el jazz. En 1920, Cocteau sentenció diciendo que el rascacielos desaparecería dejando paso a la rosa. En ese mismo año, el compositor del grupo de los seis, Auric, compuso una obra titulada “Adieu New-York” con la que anunciaba su despedida del

---

4 «Que conmovedor resulta encontrar a ese chico gordo, muy negro, de dientes blancos y frente estrecha, que se alegra de que a uno le guste lo que él hace pero no sabe decir nada de su arte, salvo que el sigue su propio camino, y pensar que ese camino quizá sea la ruta por la que se balanceará mañana el mundo entero» (Ernst Ansermet, 1919).

jazz. Por otro lado Milhaud años más tarde, en 1927, mostró su pérdida de interés comparando el jazz con una tormenta “bienhechora” que una vez había pasado dejó pureza y estabilidad en la música.

Por otro lado Stravinsky en sus conversaciones con Robert Craft también dio su opinión, estableciendo al jazz como un género aparte, que pierde su identidad y su calidad cuando se deja influir.

Paul Whiteman puede considerarse como el creador del “Jazz Sinfónico”. Organizó el primer concierto de jazz en el Aeolian Hall de Nueva York, el 12 de Febrero de 1924. Entre el público se encontraban Rachmaninov, Stokowsky o John Philip Sousa entre otros, concierto que incluyó en su programa obras como el “Livery Stable Blues” de la original Dixie Jazz Band, o un encargo del propio Whiteman a un joven Gershwin de la primera “Rapsodia in Blue”. El concierto tuvo la aceptación del público, pero también las críticas en base a que aquello era simplemente un tipo de música sincopada derivada parcialmente del jazz.

Por otro lado, Woody Herman, otro defensor de este género popular-sinfónico, llegando a encargar una obra al mismo Stravinsky. Esta obra fue su “Ebony Concerto”, estrenado en 1945.

Benny Goodman, conocido como “Rey del Swing” con una trayectoria inabarcable, fue el clarinetista americano más influyente en la cultura americana, para el que escribieron y dedicaron sus obras, grandes compositores como: Béla Bartók con su obra “Contrastes”, Hindemith con su “Concierto para Clarinete” o el americano Copland con su “Concierto para Clarinete”.

George Gershwin (1898-1937), es conocido como máximo representante de este nuevo género de “Jazz Sinfónico”, aunque niega la categoría de jazzista y el mismo afirmaba que únicamente se dedicaba a coger como referencia elementos jazzísticos para sus obras. Podemos establecer que fue quien mejor le dio uso a la “música negra” a la manera de Broadway, y fue autor de numerosos temas usados posteriormente por músicos de jazz. Su obra “Porgy and Bess” fue establecida como el mejor y más bello homenaje de un músico blanco a la cultura afroamericana.

Bernstein, su ballet “West Side Story” está considerado como el mejor ballet americano. Como director de orquesta dirigió a Gershwin mejor que el propio Gershwin.

Tras todo esto, llegamos a la década de los años 50, época en la que aparecen la llamada “Tercera Corriente”, en la que se buscaba la fusión de ambos estilos, no la influencia superpuesta como hasta esa época. El representante más destacado de esta época fue Gunter Schuller, nacido en Nueva York en 1925, ejerció como Trompa solista de la Metropolitan Orchestra entre 1945-1949.

Fue además compositor de obras en las que además del jazz se aprecian influencias de procedimientos usados por compositores del Siglo XX, como por ejemplo el ritmo de Stravinsky, el

serialismo de Schoenberg, o la orquestación de Webern.

### **La Edad Post-Serial**

Es a partir de los años 60 cuando gran cantidad de músicos empiezan a moverse tanto dentro del estilo clásico, como en el jazzístico, otorgando al jazz mucho prestigio del que hasta entonces tenía.

La música compuesta a partir de la década de 1960, se le denomina post-serial, aun teniendo en cuenta el poco tiempo que el serialismo dominó la composición occidental contemporánea. Pero la denominación es válida por la posición histórica que el serialismo ocupó como última corriente compartida por un número suficiente de compositores de diferentes escuelas estilísticas y nacionalidades.

A partir de 1960, la mayoría de los compositores jóvenes que en principio se habían decantado tanto por el serialismo o la indeterminación, comenzaron a ver ambas tendencias como los dos extremos de una cantidad ilimitada de opciones compositivas. Por lo que esta época se convierte en un periodo de una fuerte experimentación, en la que los nuevos desarrollos no se enfocaron claramente.

También a parte de los jóvenes compositores, esta doble influencia se aprecia en intérpretes, como Daniel Barenboim, cuya carrera como director de orquesta y pianista es de sobra conocida, podemos citar su colaboración en el mundo del jazz con la grabación de un disco homenaje a Duke Ellington.

Y por otro lado el trompetista Winton Marsalis, quien con solo 14 años ya interpretó el Concierto para Trompeta en Mib de Haydn, formando años más tarde su propio grupo de jazz. Y convirtiéndose a los 23 años en el primer músico en ganar el mismo año un premio Grammy al mejor disco de música clásica y a la mejor grabación de jazz.

Este pluralismo se establece como un reflejo de las condiciones sociales y políticas, como una fuerte reacción del mundo occidental contra el establecimiento contra los gobiernos centralizados. Por tanto, el post-serialismo rechazó cualquier corriente que aspirase a la universalidad, y optó por estilos de vida alternativos.

Desde un punto de vista técnico, la música post-serial es la consecuencia del efecto destructivo que ejercieron el serialismo y la indeterminación sobre las composiciones tradicionales, y sobre esto surgió la cuestión fundamental sobre si iba a ser la disolución de la forma convencional

bien recibida como un acontecimiento que serviría para aclarar el camino en pro de nuevas directrices musicales o debería ser tomada como una indicación de que los desarrollos musicales “progresivos” de aquel tiempo habían ido demasiado lejos, dejando al compositor sin ninguna alternativa de regreso hacia unos acercamientos más tradicionales.

Hasta hoy no se ha llegado a una respuesta concreta a este cuestionamiento.

### **Jazz, Rock e Influencias Populares**

En la década de los 60, las ramas de la música de concierto, del jazz y de la música popular se comenzaron a mover en direcciones paralelas. Uno de los primeros movimientos de este paralelismo fue el del “Free Jazz”, iniciado por el saxofonista Ornette Coleman (1930) a finales de los 50 y los grupos de improvisación libre de la década de los 60.

Coleman rechazó las convenciones establecidas de la forma, medida y progresión armónica que anteriormente habían regulado la práctica del jazz produciendo unos fraseos imprevistos extensos, desarrollados libremente y concebidos de forma polifónica. Refleja un deseo de renunciar a las restricciones arbitrarias de la tradición pasada, a favor de una forma de improvisación menos restringida, limitada solamente por la imaginación. En los años posteriores, músicos de jazz como por ejemplo Anthony Braxton (1945), Anthony Davies (1951) y George Lewis (1952), y organizaciones como Art Ensemble de Chicago y la orquesta Globe-Unity, han continuado en esta dirección, desarrollando unas extensas y complejas formas de jazz que, en gran medida, han formado el lenguaje de la música de concierto contemporánea.

En las últimas décadas es más complejo diferenciar las corrientes clásicas y jazzísticas, ya que se mueven en ámbitos paralelos, casi indiferenciables. Mezclándose cada vez más con nuevos estilos populares como por ejemplo el rock o el pop. La producción musical de esta época no se limita únicamente a la corriente occidental, sino que abarcó a otros tipos de música. Los compositores se alejan del serialismo y la indeterminación, y buscaron nuevas líneas de desarrollo, y encuentran una fuente fértil en la música popular del momento, especialmente en las distintas formas del jazz y rock de la década de 1960.

## 5. Igor Stravinsky

### 5.1. Biografía

#### Primera Etapa: Periodo Nacionalista

Para Stravinsky, los orígenes nacionales y la música popular de su país fueron especialmente importantes<sup>5</sup>. Aún estando lejos de su patria muchos años, la herencia rusa fue un factor decisivo en su desarrollo estilístico.

La música rusa del S. XIX, estuvo marcada por la tensión entre la preferencia por los modelos occidentales tradicionales por un lado, y la conducción de establecer una tradición musical indígena por otro lado. Esta tensión se intensifica aun mas en el compositor ruso tomando una coloración específica, resultado de su aislamiento por estar lejos de su país.



Hijo de un cantante de la Ópera Imperial de San Petersburgo, el joven Stravinsky maduró en un ambiente musical. A los nueve años comenzó sus lecciones de piano, y posteriormente de armonía y contrapunto. En 1901, se matriculo en la carrera de Derecho y filosofía legal, a causa de que su familia no quería que se dedicase a la música. Aún así, en 1903 comienza a estudiar composición, análisis y orquestación con Rimsky-Korsakov, donde tuvo relación con la asociación musicalmente reconocida que existió hasta la muerte de Rimsky. Esta influencia es evidente en varios aspectos de la música de su juventud, como por ejemplo, en el desarrollo de las escalas no-occidentales y en la orquestación brillante y llena de color. De esta época destaca su “Sinfonía en Mi bemol”(1905-1907).

En 1906 se casa con su prima Catherine Nossenko, a quién dedica su primera composición vocal (“El fauno y la pastora”, Op.2). Y un año más tarde nace su primer hijo Théodore.

Las primeras obras compuestas con un estilo compositivo distintivo y personal, son dos breves piezas orquestales “Scherzo Fantástico” y “Fuegos Artificiales”, el primero es un estudio basado en las relaciones octatónicas, y el segundo, una constante preferencia por las áreas armónicas estáticas y no desarrolladas. Ambos estrenos, en un mismo concierto en 1909, dio un

5 «Un fornido aldeano...comenzaba a cantar. Esta canción estaba compuesta por dos sílabas, las dos únicas que podía pronunciar. Carecían de significado, pero él las alternaba con increíble destreza en un tempo muy rápido... Otro recuerdo que a menudo tengo en la memoria es el canto de las mujeres del pueblo vecino. Formaban un grupo bastante numeroso y de forma regular todas las tardes cantaban al unísono en su camino de regreso a casa, tras todo un día de trabajo. Aún hoy en día recuerdo la melodía, y el modo en que la cantaban...» (Igor Stravinsky).

reconocimiento repentino, llamando la atención del empresario artístico ruso Sergey Diaghilev, quien invitó al compositor a unirse a su empresa, dando pie a una de las asociaciones artísticas más fructíferas del periodo moderno.

A consecuencia de esta unión, Stravinsky compuso para la compañía tres importantes ballets que se encuentran entre sus composiciones más importantes: “El pájaro de fuego” (1910), “Petrushka” (1911), “La consagración de la primavera” (1913).

Obras compuestas tratando la música como un complemento más de la representación escénica. El primero de estos ballets, es una continuación del pasado, se percibe la influencia de Rimsky. En Petrushka, la tendencia a desarrollar una coordinación íntima entre su música y los móviles diseños espaciales de los movimientos de la danza en el escenario, se establece de una forma más clara.

En 1910 realiza su primer viaje a París donde conoce a Debussy, Ravel, Satie o Falla entre otros. Año en el que nace su segundo hijo Soulima.

Stravinsky no duda en imitar el carácter popular de la música festiva, derivando el material melódico de canciones folclóricas y melodías populares.

El primer cuadro de Petrushka es casi enteramente diatónico, cuando el compositor imita el tipo de música que tocan los bailarines de la calle recurre a las relaciones tradicionales de dominante y tónica.

El segundo cuadro, más cromático, se caracteriza por poseer un acorde disonante de dos tríadas mayores superpuestas a distancia de tritono, denominado con el nombre de “acorde Petrushka”.

La música escrita sobre este acorde es llamada bitonal, término engañoso, ya que sugiere que los procedimientos tonales tradicionales se siguen utilizando, pero con la referencia de dos tonalidades de forma simultánea, acentuándose la separación entre los dos componentes triádicos. Pero Stravinski concibe el acorde como un complejo cromático total, de la misma forma que concibe el acompañamiento ostinato del comienzo del primer cuadro como un complejo diatónico desde el que se origina la melodía.

La Consagración de la primavera, llevó al compositor a ser el más reconocido de su época, fue el estreno más famoso del momento. Con una evocación escénica de los rituales paganos rusos, la música parecía estar desposeída de su esencia rítmica, martilleada por la orquesta con una intensidad percusiva desenfadada. Un aspecto característico del estreno, fue el griterío del público durante el estreno, hecho que hizo casi inaudible la música.

En algunos aspectos, la obra intensificó una serie de técnicas usadas en sus primeros ballets. Ya la novedad residía en el tono de la obra, una nueva cualidad agresiva que hasta en los momentos más relajados proyecta una intensidad expresiva desconocida hasta el momento.

En la Consagración, la orquesta esta tratada como un gigante instrumento de percusión.

Un aspecto esencial de esta técnica compositiva es su nueva concepción de la tonalidad que aun siendo independiente de la tradicional, es capaz de integrar extensas estructuras musicales.

Este nuevo sentido de la centralidad tonal transformó el concepto <sup>6</sup> dinámico y esencialmente diatónico en otro completamente estático aplicable igualmente a contextos diatónicos y cromáticos.

Este nuevo tipo de tonalidad, posibilitó que el compositor desarrollara el tipo de técnicas formales que aparecen en sus tres grandes ballets. El brusco corte transversal que se produce entre los planos armónicamente estáticos, sería imposible de mantener en un contexto tonal tradicional.

En 1913 trabaja junto con Ravel en la orquestación y terminación de una obra de Moussorgsky (“Khovantchina”).

Stravinsky, antes de comenzar a escribir su obra “El Pájaro de Fuego”, acababa de finalizar el primer acto de una ópera, “El Ruiseñor”, después de la Consagración, concretamente cuatro años más tarde terminó de escribir el segundo y tercer acto, en 1913 y 1914. Esto dio lugar a que se aprecie en la obra el gran cambio estilístico que el compositor desarrolló durante ese periodo de cuatro años.

En 1914, vivió y trabajó principalmente en Suiza, regresando a Rusia solamente durante los meses de verano. El estallido de la guerra lo desconectó completamente de su país natal y la Revolución Rusa de 1917 supuso su exilio definitivo en la Europa occidental y posteriormente, en los EEUU, no volviendo a su país hasta 1962.

### **Segunda Etapa: Periodo Neoclásico**

Cuando Cocteau, en “El Gallo y el Arlequín” habló de la influencia que iba a tener la música francesa en el resto del mundo, no sabía que también sería determinante para que Stravinsky viajara a París en 1920<sup>7</sup>.

Stravinsky era también admirador de Satie, « por su lenguaje musical firme y claro, desprovisto

---

6 «Mi principal interés no es tanto lo que se conoce como tonalidad sino lo que se podría definir como la atracción polar del sonido, de un intervalo, o incluso de un conjunto de notas.» (Igor Stravinsky).

7 «Mientras que mi sentido de la claridad y mi fanatismo por la precisión se despertaron en Francia, mi aversión por las tonterías carentes de significado, por los estilos ampulosos, los falsos patetismos, la falta de discreción de algunas manifestaciones artísticas, aumentó durante mi estancia en París.»



de cualquier coloración sonora externa».

Antes de esta etapa en París, Stravinsky había empezado a desarrollar otro estilo diferente, más económico, huyendo de grandes proporciones y formaciones instrumentales grandes.

Durante su exilio en Suiza, durante la Guerra, exploró en los materiales folclóricos de su Rusia natal. Esto le inspiró para una serie de composiciones como por ejemplo, “Pribaoutki” (1914), la ópera de cámara “Reynard” (1916), las escenas coreográficas “La Boda” (1917-1923) y el entretenimiento viajero “Historia de un Soldado” (1918). Todas se caracterizan por usar un estilo más reducido a lo esencial.

En 1917 tiene un encuentro con el pintor Pablo Picasso <sup>8</sup>en Roma, artista con el que se le ha relacionado a lo largo de su historia, por su parecida forma de ver el arte y la creación artística.

En los años de su estancia en Suiza, presenta dificultades económicas.

Las obras puramente instrumentales de este periodo poseen características similares, como las tres piezas compuestas para cuarteto de cuerda (1914), dos conjuntos de piezas fáciles para piano a cuatro manos (1915 y 1917) y las tres piezas para clarinete solo (1919).

Aunque esta música no posee referencias específicas del folclore ruso, el material melódico sí posee aun tintes folclóricos, y Stravinsky sigue usando ideas melódicas fragmentadas que se repiten continuamente, con algunas modificaciones rítmicas.

Los ostinatos aparecen de forma importante y el desarrollo formal es alcanzado a través de técnicas de estratificación y simplificación.

Las diferencias de estas con sus primeras obras se puede establecer en que la concepción total se reduce radicalmente; texturas más simplificadas, y procesos de desarrollo más comprimidos.

Las obras aparecen con un tinte de luz y humor, a diferencia de la primitiva intensidad de “La Consagración” o de la sofisticación poco natural y elegancia superficial de “Pretrushka”.

“Reynard”, calificada de parodia, trata de las actividades desarrolladas en una granja de animales, con la dulzura y candor propias de un niño.

Esta música posee una nueva direccionalidad.

---

8        «*Repetidamente* me piden que explique cómo ha evolucionado mi pintura. Para mí en el arte no hay pasado ni futuro. Si una obra de arte no puede vivir siempre en presente, no merece ser tomada en consideración (...). El arte no evoluciona en sí mismo, las ideas de la gente cambian y con ellas su modo de expresión. Cuando oigo hablar de la evolución de un artista, me parece que lo están considerando colocado entre dos espejos encarrados que reproducen su imagen un número infinito de veces, y que contemplan las sucesivas imágenes de un espejo como su pasado, y las del otro como su futuro, mientras que la imagen real es tomada como su presente. No piensan que todas ellas son las mismas imágenes en planos distintos (...). Cuando he hallado algo que expresar, lo he hecho sin pensar en el pasado o en el futuro (...). Si los asuntos que he querido expresar han sugerido medios de expresión distintos, no he vacilado jamás en adoptarlos. Nunca he hecho pruebas ni experimento» (Pablo Picasso).



Las obras posteriores a la consagración, ya apuntan a un nuevo periodo llamado también “Neoclásico”.

“Historia de un Soldado”, compuesta con la colaboración del escritor suizo C. F. Ramuz y basada en una historia rusa de un soldado que toca el violín y que iguala en sabiduría al mismo diablo. Está compuesta para ser “leída, tocada y bailada”, e interpretada por un narrador, actores, bailarines y un pequeño grupo de cámara mixto que evoca a una banda (clarinete, trompeta, trombón, violín, contrabajo y percusión).

Algunas características técnicas de la obra son: frases rítmicamente irregulares contrapuestas al uso de ostinatos en el acompañamiento que recuerdan a las primeras obras del compositor; el tono y el carácter resultan novedoso.

Organizada en unas breves escenas, la acción es representada por la mímica y la danza, con una continuidad que realiza el narrador, sin embargo, la música es instrumental e independiente, que puede ser interpretada como una suite de concierto.

La atmósfera de la obra sugiere a la de un cabaret o una calle muy animada, esta impresión aumenta con la tendencia de la partitura a la mímica y la parodia con tipos de música bien conocidos (tango, vals, ragtime, marcha, corales).

El nivel de complejidad rítmica es bastante alto y aun siendo esencialmente tonal, la música es algo disonante en ocasiones ambigua con respecto a su centro tonal.

Stravinsky tenía un especial interés por trabajar con tipos de músicas ya establecidos, los cuales trata y utiliza como simples objetos sometidos a manipulaciones externas. Esto se puede ver reflejado en “Piezas fáciles para piano a cuatro manos”, “Rag-time”, compuesta para un grupo de cámara de once instrumentistas, y “Piano-Rag-Music” con el que va más allá de los ritmos de jazz y de las texturas de sus obras anteriores

Esta práctica alcanzó su culmen con su ballet “Pulcinella” (1920), cuando Diaghilev le encarga orquestrar algunas obras del compositor del S. XVIII Pergolesi, y donde Stravinsky decide no solo orquestrar estas piezas, sino rehacerlas completamente con sus propios términos. El resultado fue una de las obras más interesantes e históricamente significativas del siglo.

Los motivos del acompañamiento fueron reorganizados de tal forma que los convirtió en algo parecido a un ostinato; añadió voces interiores creando una estructura armónicamente más disonante; las frases las alargó o acortó para producir irregularidades rítmicas.

De cierta manera, este ballet se podía ver como un plagio, una caricatura moderna e inteligente de un estilo musical anterior.

Su importancia en la visión compositiva de Stravinsky fue enorme, «Pulcinella fue mi descubrimiento del pasado, la epifanía por medio de la cual el resto de mi obra fue posible».

Este acontecimiento llevó al compositor a la reconsideración personal de los principios estructurales fundamentales del clasicismo del S. XVIII, que reformulados, le proporcionaron las bases para su obra. Sus intenciones no eran las de volver al pasado, sino la de revitalizar algunas de las concepciones composicionales tradicionales básicas, con respecto a la rítmica y armonía contemporáneas. Este movimiento se dio a conocer como Neoclasicismo. De esta corriente, Stravinsky junto con el grupo de Les Six y la Segunda Escuela de Viena serían los precursores y principales precursores, junto también con las figuras más importantes de las décadas de los años 20 y 30.

Su estancia en Suiza durante la guerra fue también una causa por la que comenzó a tomar mayor contacto con la tradición musical occidental, y su viaje a París se puede ver como una expresión simbólica de su vuelta al “Clasicismo”, aunque su transformación no es evidente hasta 1923 con el estreno de su Octeto para viento, el cual levantó una gran expectación en el mundo entero. El compositor más importante de esta época, había cambiado de dirección, del primitivismo ruso de “La Consagración” hacia un nuevo conjunto de principios estéticos de la herencia musical del S. XVIII (claridad formal, moderación expresiva, separación personal). Con respecto al Octeto, él declaró que no se trataba de una obra emotiva, sino de una obra objetiva y explicó su decantación por el viento, por su habilidad a la hora de proporcionar una cierta rigidez a la forma que tenía en mente.

La novedad del Octeto fue el uso de unas nociones tradicionales de escritura contrapuntística junto a los tipos formales clásicos. La música posee un fuerte impulso lineal. Se trata de una obra de tres movimientos, el primer movimiento simétrico en estructura similar al de forma sonata; el segundo movimiento es un tema con variaciones; y el tercero con forma rondó. Además el primer y el tercer movimiento poseen una base tonal más diatónica de lo normal para Stravinsky.

Esta obra fue una serie de composiciones que ocuparon la producción de Stravinsky hasta la década de 1950, y que se basaron en modelos y procedimientos composicionales tradicionales. Estas obras llegaron a formar la base para la difusión del movimiento neoclásico. El término neoclásico es engañoso, Stravinsky se acercó más a las características del periodo barroco que a los compositores de finales del XVIII, por eso algunos críticos prefieren el término de Neobarroco. Aun así, el compositor ruso no está ligado a ningún período estilístico dado, sino que abarca todos los periodos de la música occidental.

Existían dos tipos de obras en las composiciones de Stravinsky en este periodo, en las que utiliza composiciones reales como modelos, como Pulcinella o El Beso Del Hada, donde aparecen composiciones de Tchaikovsky; o en las que toma algunos rasgos estilísticos generales, como el

Octeto, Concierto para teclado barroco, Concierto para piano y viento (1924), Concierto para violín (1931), concierto grosso (1938), y la Sinfonía y sonata Clásicas (1924,1940), la Serenata clásica (1925), el oratorio barroco (1927), la ópera clásica (1951) o la música para liturgia medieval (1948).

El neoclasicismo de Stravinsky se lleva a cabo de forma paralela con el programa estético llevado a cabo por Cocteau y el grupo de “Les Six”, aunque su música supera a estos en riqueza conceptual y complejidad técnica.

Stravinsky establecía que, «Considero que la música es, por su propia naturaleza, esencialmente inoperante para expresar algo, se nos ha dado la música con el único propósito de establecer un orden de las cosas».

Sin embargo, la severidad estética empleada, hizo que surgieran manifestaciones musicales de enorme poder expresivo.

El compositor ruso, en su Autobiografía de 1936, manifestó que, «la necesidad de la limitación, de un sometimiento deliberado hacia un estilo; al recoger en la composición una forma ya establecida y consagrada, el artista creador no se encuentra en una situación en la que su propia personalidad esté limitada, sino que, por el contrario, está en una situación más desprendida y avanza más cuando se mueve dentro de los límites definidos de una obra ya creada».

No le preocupaba el estilo específico, sino la sumisión y restricción a este.

El hecho de que llegara a la tradición occidental como un intruso, con unas raíces musicales rusas, hizo que pudiera acercarse a los modelos estilísticos occidentales con cierta neutralidad, como si fueran objetos extraños transformados y manipulados por sus propias tendencias.

Por lo tanto, sus obras neoclásicas desarrollan las mismas técnicas estructurales al periodo ruso: polaridad tonal, progresiones armónicas estáticas, yuxtaposición rítmica, estratificación formal, etc.

A largo de su etapa neoclásica, continuó escribiendo partituras para ballets, “Apollon musagète” (1928), “Jeu de Cartes” (1936), y “Orpheus” (1947).

También una parte importante de su producción de sus años en Suiza, fueron una serie de obras innovadoras compuestas para teatro que incluían: representación, pantomima, canciones, baile y narración.

Estas obras, al no tener correspondencia con otro estilo, constituyeron una nueva forma de música propia del teatro contemporáneo que intentó desmitificar y despersonalizar la acción dramática y hacerla menos realista y más estilizada y ritualista.

Un ejemplo de esto fue “La Historia de un Soldado”, donde los instrumentos se colocan en el escenario, un narrador sirve para distanciar al público de la acción.

En otra obra como “La Boda”, los cantantes se sitúan junto con la orquesta y no representan ningún papel en concreto, las voces femeninas representan papeles masculinos, y viceversa. Resulta imposible imaginar un rechazo mayor hacia las tendencias realistas de la ópera y del drama del siglo XX.

A diferencia de otros compositores de su época, Stravinsky fue reconcido durante el periodo posterior a la segunda guerra mundial, ya que reflejó como ninguna otra figura de la primera mitad del S. XX lo alterada que estaba la situación composicional del momento.

Privado de un lenguaje musical común, tuvo que construir otros lenguajes artificiales procedentes de materiales que tenía a su disposición.

El eterno extranjero buscó en la historia del repertorio musical occidental la base para su obra. Su preferencia por “las fórmulas impersonales de un pasado remoto”, fueron un símbolo del aislamiento creativo típico del artista moderno.

### **Tercera Etapa: Periodo Serialista**

El signo más claro que señala el centralismo del serialismo durante los años 50, fue la adopción de la técnica dodecafónica por Igor Stravinsky, el único de los compositores que fue participe de los desarrollos musicales de la primera mitad de siglo y que vivió lo suficiente para ser participe de la segunda.

En 1939, poco antes de estallar la segunda guerra mundial, se estableció en Los Ángeles, allí vivió hasta 1971, año en el que murió a la edad de ochenta y nueve años. Se mantuvo en activo como compositor hasta el final de sus días.

Durante su primera década de estancia en América, continuó escribiendo bajo el estilo neoclásico, hasta su “Cantata” (1952), obra en la que se aprecia un cambio sorprendente, un nuevo interés por los procedimientos contrapuntísticos estrictos y el uso por primera vez de la técnica serial estricta. En la obra las series solo aparecen en una parte, y con una fuerte orientación tonal, con una gran influencia de la música de Schoenberg.

Aunque la mayor parte de la “Cantata” (tonalidad y claridad de textura) representa una continuación de su música anterior, marca el punto de comienzo del tercer periodo estilístico de su obra, su etapa serial. Etapa en la que fue desarrollando progresivamente su acercamiento al serialismo con obras como: “Septeto” (1953), “Las tres canciones de William Shakespeare” (1953), “In Memoriam Dylan Thomas” (1954). Esta última es su primera obra completamente serial.

Los tres movimientos intermedios de su siguiente composición, el “Canticum Sacrum” (1955), contienen la primera música dodecafónica de Stravinsky, y el ballet “Agon” (1957), escrito por el coreógrafo George Balanchine, es también en cierta medida dodecafónico.

Varias partes de Agon fueron escritas en 1953, por tanto en esta obra se aprecia la evolución de la obra de Stravinsky en este periodo.

La primera composición completamente dodecafónica de Stravinsky no aparece hasta 1958, “Threni” una extensa obra basada en las Lamentaciones de Jeremías, para solistas, coro y orquesta.

A esta obra le siguieron una serie de obras en las que fue refinando cada vez más su acercamiento al dodecafonismo, gracias también a un creciente interés por la música de jóvenes compositores de la posguerra, como Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez.

El compositor señaló que nadie podía determinar el orden notacional de los pasajes de la obra por el simple conocimiento de la serie original. Una técnica importante de “Movimientos” para piano y orquesta, y composiciones posteriores es la de Rotación por la que la forma original de las series se va modificando de diferentes maneras.

En las obras de los últimos años: “La Inundación” (1962), “Variaciones para Orquesta” (1964), y las tres obras sacras para voces y orquesta: “Un Sermón, una Lectura y una Oración” (1961), “Abraham e Isaac” (1963) y “Requiem Canticles” (1965), Stravinsky siguió explorando el serialismo cromático.

Como si estuviera asustado por que sus últimas obras no tuviesen transcendencia en un futuro, escribió su música basándose en las tendencias composicionales más avanzadas de las décadas de 1950 y 1960.

El movimiento de Stravinsky hacia el serialismo y el dodecafonismo dio a entender que las rígidas divisiones del período de entreguerras en Schoenbergianos y Stravinskianos habían desaparecido.

Unos le siguieron en este camino serial y otros vieron su desplazamiento como una traición hacia sus primeros principios.

Parece dudoso que una personalidad musical tan fuerte como la de Stravinsky pudiera ser tan fácilmente seducida por ideas ajenas a su propio temperamento.

Es más probable que su inclinación hacia el serialismo fuera el estado final de una continua interacción creativa con las principales categorías estilísticas de la historia de la música occidental.

El 6 de Abril de 1971 muere en Nueva York.

## 5.2. Tres piezas para Clarinete solo.

Fueron compuestas en 1919 como muestra de agradecimiento a quien fue su mecenas y subvencionó la composición de “La Historia de un Soldado”, Werner Reinhart, un industrial suizo de Winterthur, quien era clarinetista aficionado pero con nivel suficiente para dominar la música mas difícil. Fueron estrenadas el 8 de Noviembre del mismo año por Edmons Allegra, clarinetista italiano afincado en Suiza, que sería quien estrenara todas las obras relacionadas con Reinhart.

Resulta sorprendente desde no pocos puntos de vista, que Stravinsky se embarcara en la composición de una obra para instrumento solo, y polifónico, en pleno comienzo de Siglo XX.

La inspiración de estas piezas se cree que proviene tras la asistencia del compositor a un concierto de una banda afroamericana de jazz, donde el clarinetista en los descansos comenzaba a tocar blues el sólo, esto hizo que Stravinski conociera una faceta de este instrumento que no le era familiar.

La principal característica de estas piezas es como aprovecha las riquezas tímbricas tanto del clarinete en La como del Sib.

En la primera pieza, con el clarinete en La, mantiene un carácter casi monótono en el registro del chalumeau.

En la segunda, también con el clarinete en La, en la que aumenta la dinámica y con ella el registro utilizado, también la rítmica es mas compleja.

En la tercera, escoge el clarinete en Sib, que como característica posee un timbre más brillante. En esta pieza posee un dinámica siempre forte, y un despliegue de una variedad de acentos, articulaciones, metros y ritmos típicos del estilo de Stravinsky.

- **1ª Pieza:** se trata de un añadido muy especial y personal, que el compositor denominó como «introspectivo conjunto de sonidos ». Presenta un carácter anti romántico, y tres características fundamentales para su buena comprensión:
  - Cambios de color inesperados: en primer lugar, la pieza esta basada en un tetracordo descendente. Por lo tanto, a lo largo de los compases se suelen dar una serie de inesperados cambios de color, gracias a la aparición de notas que no

son las que se esperarían de forma natural en ese momento. Técnicamente, para crear estos contrastes de color, se consigue afinando los diferentes intervalos que se forman entre las notas.

- Textura polifónica: esta pieza, aunque interpretada por un instrumento monódico, se puede apreciar una textura a 2 voces, o incluso a 3 voces en alguna ocasión. Esto es gracias al diálogo que se puede llegar a crear con los diferentes cambios de registros y colores.
  - Estatismo y Direccionalidad: con las indicaciones de mucho tranquilo y de negra=52, más esos cambios de inesperados de color, otorgan cierto estatismo a la pieza. Aunque a pequeña escala, dentro de cada una de las pequeñas frases si que existe algo de dirección, ya que la actividad rítmica de las corcheas conduce hacia las negras, donde desembocan.
- **2ª Pieza:** se trata de un intento por parte del compositor de reflejar una improvisación jazzística, presenta dos características fundamentales para su comprensión.
    - Ausencia de indicación métrica: lo que más llama la atención al ver la partitura es la ausencia de compás. Aunque esta ausencia de compás no supone la anulación métrica completa. Ya que en ocasiones, la agrupación de notas, o la disposición de ligaduras pueden sugerir determinadas agrupaciones rítmicas. Por otro lado, los mordentes también sirven para ordenar y agrupar pulsos.
    - Yuxtaposición: esta pieza presenta la característica de presentar una yuxtaposición de materiales contrastantes en dos niveles. También se puede dividir la pieza en tres partes, que son contrastantes entre sí.
      - La primera parte, establecida hasta la doble barra del final del cuarto pentagrama. Se caracteriza por el predominio de semicorcheas en el registro medio y agudo, siempre en dinámica de medio fuerte.
      - La segunda parte, es contrastante, en este caso se impone la abundancia de corcheas y mordentes, en el registro grave, y en dinámica de doble piano y medio piano.
      - La tercera parte, la segunda sección culmina con la reaparición de las semicorcheas del principio, aunque aún en medio piano y en el registro grave. Siendo como un anticipo de las semicorcheas en registro agudo y en medio fuerte del final.

- Aunque cada parte tiene yuxtaposiciones internas, como la diferencia de carácter de semicorcheas, más nerviosas, frente a corcheas, más melódicas, del principio.
- **3ª Pieza:** presenta tres características fundamentales para su comprensión.
  - Está basada en un Ragtime: la tercera pieza se caracteriza por el uso continuo de los ritmos sincopados, al estilo del ragtime.
  - La Forma y el Ritornello: la estructura refleja la de un ritornello barroco (compases 1,14,42 y 53), estos cuatro ritornelos están organizados en parejas, el primero de cada dos, más extenso y estático, y el segundo más corto y nervioso.
  - Yuxtaposición: en recuerdo a la segunda pieza, aparecen yuxtaposiciones internas de diferente carácter, que rompe con lo anterior (compases 11- 13).

que se forman entre las notas.

etada por un instrumento moue afinando los diferentes intervalos que se forman entre las notas.



## 6. Darius Milhaud

### 6.1. Biografía

Darius Milhaud, compositor relevante del periodo Neoclásico, fue impulsor del Grupo de los Seis, durante su primera época revolucionaria la música con la introducción de temas populares y ritmos provenientes del Jazz. Se caracteriza por tratar sus obras con la politonalidad, pero sin huir del sistema tonal tradicional. Se caracteriza también por su actitud antigermánica.

De padre judío, a la edad de 7 años comienza a estudiar violín con Leo Brugier y en 1909 ingresa en el conservatorio de París, siendo discípulo de Berthelier, Leroux, Gedalge, Dukas, Dindy y Widor. Conservatorio en el que mientras estudiaba con compañeros como Auric, Jean Wiener, Jacques Ibert o Arthur Honegger.

Y es al año siguiente cuando toma contacto con la composición, comenzando su primera ópera cómica “Le Brebis-Égaré” que no terminaría hasta 1915, ópera en la que al terminar el primer acto realiza un viaje a España para descubrir Burgos, que es donde realiza la acción del segundo acto. Y en 1911 su primera Sonata para Violín y Piano, y en 1912 el Primer Cuarteto de Cuerda.

En 1916 se produce un hecho que marcará su carrera, acompañó a su amigo Paul Claudel como su secretario y agregado cultural, en un viaje diplomático a Brasil. Claudel (1862-1955), fue un poeta católico que trabajaba al mismo tiempo en el campo diplomático, que fue nombrado en 1917 embajador en Rio de Janeiro.

Viaje en el que escribe su ballet Op. 45 “L’Homme et son desir”, obra en la que se inspira tras observar la gira brasileña de los ballet rusos de Diaghilev. Escrita sobre un argumento de Claudel, con una música que es la más radical hasta el momento por su politonalidad y polirritmia.

En 1918 tras su regreso a París, es cuando se une al grupo “Nouveaux Jeunes” que posteriormente daría lugar al “Grupo de los Seis” formado también por compositores como Poulenc, Auric, Durey, Honegger y Germaine Tailleferre. Grupo con carácter vanguardista, que mostraba una actitud contraria a la estética de Wagner y Debussy. Y con una cierta tendencia al uso del politonalismo.



Sus obras más populares son las escritas en el periodo próximo a su vuelta de Brasil, como su Ballet “Le boeuf sur le toit”, Op. 58, que fue escrita para acompañar a cine mudo originalmente. Obra que cuenta con la característica de utilizar un collage de melodías de origen brasileño en formas populares de tango, maxixa y samba, que se podría considerar perfectamente como plagio.

En 1922 realiza su primer viaje a EEUU, donde conoce el Jazz en el barrio de Harlem. Esto le serviría para componer su “Pequeña Sinfonía N° 6”, Op. 79 en 1923, ya que incorporaría por primera vez en sus composiciones material jazzístico proveniente del blues. Este hecho le acercaba mas aún al Neoclasicismo y a su actitud antigermánica.

En 1923 realizó su primera gira por los Estados Unidos con la Philadelphia Orchestra, debutando como director. Año que coincide con la escritura de su obra más relevante, su ballet “La Création du Monde”, Op. 81, escrito para 17 instrumentos incluyendo saxofón solista. Obra en la que se vuelve a inspirar en material jazzístico, en este caso de ritmos derivados de este tipo de música popular.

En 1924 escribió sus ballets “Le Train Bleu” y “Salade” y su ópera “Les Malheurs d’Orphée”.

Entre 1926 y 1930 realiza giras por diversos países, como la URSS, además de otra gira por EEUU y por primera vez en Alemania, donde introduce su música gracias a Paul Hindemith.

En 1939, ya había compuesto más de 200 obras entre su catálogo de Canciones, Cantatas, Conciertos y Corales, que componía a un ritmo enloquecedor. Año en el que recibe el encargo de la Orquesta de Chicago de su primera sinfonía, obra que se estrenaría en 1940 bajo el título de “Sinfonía N°1”, Op. 210.

Durante la Segunda Guerra Mundial, a causa de sus raíces judías se ve obligado a huir de Europa, y gracias a su reciente estreno en Chicago obtiene visado para trasladarse con su familia a los Estados Unidos. Durante su estancia allí, recibe el ofrecimiento de una cátedra de composición en el Mills College de Oakland.

En 1944 recibe el encargo de su “Sinfonía N°2”, Op. 247 de manos de la fundación Koussevitzky de Boston. Año en el que junto a otros seis compositores exiliados en Los Ángeles recibe un encargo basado en el libro bíblico del Génesis, donde la mayoría de los compositores, excepto Stravinsky, tenían origen judío de ahí el tinte hebreo que muestra la obra “Génesis Suite”.

Con el motivo del fin de la Guerra, recibe el encargo de su “Sinfonía N°3”, Op. 281 de manos de su patria para conmemorar el fin de esta, y un año más tarde el encargo de la “Sinfonía N° 4”,

Op. 281 para conmemorar el centenario de la revolución de 1848, escrita en el viaje de regreso a París desde los EEUU.

Tras la Guerra sigue realizando viajes a EEUU, país con el que comparte enseñanza con París. También comparte encargos provenientes tanto de Europa como de América. Como por ejemplo su “Sinfonía N° 5”, Op. 322 escrita en 1953 como pedido de la Radio Italiana, sinfonía que muestra unos rasgos comparables con la obra de Stravinsky, o su “Sinfonía N° 7”, Op. 344 compuesta en 1955 tras un encargo de la Radio Belga.

Por otro lado destacan sus obras que fueron encargadas desde América, como su “Sinfonía N°6”, Op. 343 compuesta en 1955 para conmemorar el 75 aniversario de la Boston Symphony Orchestra, o su “Sinfonía N° 8”, Op.362, conocida como “La Rhodanienne” al tratarse de un obra descriptiva inspirada en una pintura del Ródano, escrita en 1957 como encargo de la Universidad de Berkley, California, o su “Sinfonía N°10”, Op. 382 compuesta para la celebración del centenario del nacimiento del estado de Oregón, o su “Sinfonía N° 11”, Op.384 compuesta en el mismo año que la anterior, en 1960, como encargo de la Orquesta Sinfónica de Dallas, obra que tiene una importante influencia de la música americana, especialmente de Copland. O por último su “Sinfonía N°12”, Op. 390, compuesta en 1961 para inaugurar una sala de conciertos de la Universidad de Davis en California.

En 1962, llega su jubilación y abandona su cátedra de París, aunque no sus cursos de verano que impartía en EEUU, donde no había límite de edad para la jubilación. Un año después compondría “Meurtre d’un grand chef d’etat”, Op.405 en memoria de John F. Kennedy.

Sus obras religiosas también tomaron gran importancia, destacan “Servicio Sagrado para el Sábado” (1947), “Cantata para la Iniciación” (1960).

El catálogo de obras escritas por Milhaud en una carrera que duró más de medio siglo, incluye 15 Óperas, 17 Ballets, 13 Sinfonías, 18 Cuartetos de Cuerda, cerca de 20 Conciertos, y un amplio número de música de cámara, canciones y música coral. A parte de una gran cantidad de música incidental para películas, obras de teatro y radio, además de diversas obras escritas para representaciones infantiles. Esta productividad tuvo un efecto negativo sobre la calidad de sus obras, donde la mayoría de estas obras estaban escritas con una finalidad concreta y específica.

Su obra más sólida es sin duda la compuesta para sus obras dramáticas, y en especial las compuestas con su amigo Paul Claudel. Como ejemplo mas claro está “Cristóbal Colón”, ópera basada en el descubrimiento de América, en la que utiliza una gran cantidad de instrumentos, y una gran y compleja parafernalia con la que pretende crear una exposición del misticismo católico de Paul.

En 1971 se instala retirado en Ginebra, donde recibe el Gran Premio Internacional de la Música,

e ingresa en el Instituto de Francia.

Es en 1973 cuando escribe su última obra, su “Quinteto de Viento”, Op.443.

En 1974 muere en Ginebra.

«Vivir con un creador es vivir con las cualidades de un edredón, aporta calor, siendo simultáneamente pesado y ligero» (Madeleine Milhaud, esposa de Milhaud).

### **Milhaud y el Neoclasicismo**

Fue el primer compositor del Grupo de los Seis que mantuvo más relación con Satie, se conocieron en 1918 y colaboró con él en su obra “Música y Mobiliario”.

Milhaud fue el compositor que llevó al grupo a un punto de vista más desarrollado, guardando las pautas estéticas de Cocteau.

Sus primeras composiciones fueron un escándalo, por su extravagancia y su carácter descomulgado. Como por ejemplo la música que compuso para dos ballets de Cocteau “El Buey en el Tejado” (1919) y “Tren Azul” (1924). Esto lo situó como figura principal de esta nueva generación. El primero de estos ballets está formado por una colección desordenada de danzas populares de Brasil.

Su actitud frente a la composición siempre fue un tanto irreverente, un claro ejemplo aparece en sus obras denominadas como “Óperas Minuto” (1927-1928).

Donde desarrolla argumentos alegres basados en temas de la mitología griega, con una duración de diez minutos cada uno.

Incluso obras como “Máquinas Agrícolas” (1919) y “Catálogos de Flores” (1920), donde lleva la sátira contra los principios o cánones artísticos convencionales, ya que se basan en textos extraídos de catálogos de maquinaria agrícola y flores.

Una técnica compositiva utilizada por Milhaud sobre la década de los años 20 que es común entre los compositores neoclásicos, fue la politonalidad, que consiste en una combinación simultánea de dos o más tonalidades, como ocurre por ejemplo en su obra “Saudades de Brasil”

---

9      «Es una opereta sin palabras...alegre, frívola y superficial, a la manera de Offenbach» (Darius Milhaud).

## 6.2. Sonatina para Clarinete y Piano

La sonatina para Clarinete y piano, Opus 100, fue escrita en 1927, pero no fue estrenada hasta 1929, cuando Louis Cahuzac<sup>10</sup>, a quién está dedicada la pieza, la interpretó en un recital ante la “Société Musicale Indépendante”, en París. Ese mismo año, la Sonatina fue publicada por Durand.

- Primer Movimiento, contiene la indicación de “Très Rude” (Muy áspero), y se puede dividir en tres secciones.
  - Primera sección, exposición, compases 1 – 34: presenta un carácter más duro, haciendo uso de motivos repetitivos en el clarinete y ostinatos en el piano.
  - Segunda sección, contrastante, compases 35 – 87: esta sección presenta un comienzo contrastante, con la indicación de “Très Doux” (Muy dulce). Con dinámicas más suaves, y un carácter más lírico y calmado. Esta sección tiene partes de desarrollo de material de la exposición como por ejemplo en los compases 57 – 71.
  - Tercera sección, pequeña re exposición, compases 88 – final: se trata de una recapitulación de los temas del comienzo.
- Segundo Movimiento, es más lento en relación con el primero. Tiene la indicación de “Lento”, al comienzo. Al igual que el primer movimiento se puede dividir en tres secciones.
  - Primera sección, exposición, compases 1 – 15: comienza con la indicación en el piano de “Très doux et calme” (muy dulce y calmado), y en el clarinete de “Chanté” (Cantado). Se caracteriza por tener un carácter lírico y utilizar un registro cómodo para el clarinete.
  - Segunda sección, desarrollo contrastante, compases 16 – 40: comienza con la indicación métrica de “Un peu moins lent” (Un poco menos lento). Como contraste a la anterior, el piano contiene la indicación de “Sombre” (oscuro) y en el clarinete de “Dramatique” (dramático).
  - Tercera sección, re exposición, compases 41 – 58: es casi exactamente igual que la exposición. Además a esta parte se le añaden los cinco últimos compases, en forma de Codetta.
- Tercer Movimiento, es muy parecido al primer movimiento, incluso comienza con la misma indicación de “Très Rude”. Al igual que los anteriores movimientos, se puede

---

10 **Louis Cahuzac** (12 de julio de 1880 - 9 de agosto de 1960) fue un clarinetista francés y compositor. Cahuzac fue un destacado intérprete y uno de los pocos clarinetistas que hizo una carrera como solista en la primera parte del siglo XX.

dividir en tres secciones.

- Primera sección, exposición, compases 1 – 27: presenta un carácter muy similar al comienzo del primer movimiento, con un carácter muy nervioso y el uso de los ostinatos y las figuras repetitivas.
- Segunda sección, desarrollo contrastante, compases 28 – 60: utiliza el desarrollo rítmico de un motivo que aparece en esta sección, que busca conducir la sección hacia la re exposición.
- Tercera sección, re exposición, compases 61 – 82: vuelve a reaparecer el tema del principio, y en la tonalidad del principio. Llegando a los dos últimos compases con la indicación de “Sans ralentir” (sin rallentar).

Esta obra muestra muchas de las técnicas compositivas asociadas al grupo de “Los Seis”, como por ejemplo el uso de la politonalidad y la polirritmia. Por otra parte, esta música presenta modulaciones frecuentes.

Milhaud explota la politonalidad a lo largo de las secciones de esta obra. A veces las secciones politonales son muy disonantes, mientras otras veces la disonancia se manifiesta menos. El lenguaje rítmico es enriquecido gracias a las síncopas, los ostinatos y la polirritmia. Milhaud, sin duda ha adoptado algunos de los ritmos encontrados en la música popular brasileña. Evidente en otras de sus obras compuestas tras su estancia en Brasil. Aunque la Sonatina no suena del todo a Brasil, el uso de polirritmos y ostinatos puede considerarse como un reflejo de la música que el compositor escuchó allí.

La textura, en su mayor parte es libremente contrapuntística, aunque también encontramos homofonía. La imitación es también bastante común. Otro aspecto interesante de la obra es la relación cíclica de los motivos de apertura del primer y tercer movimientos. No solo estos motivos son similares, también lo son los motivos de semicorcheas arpegiados que impregnan cada movimiento.

Por otra parte, la indicación de “Très rude” tanto en el primer como en el tercer movimiento, sugiere que en principio deben ser tocados en el mismo estilo.

Quizá podemos ver la plenitud de la obra como una gran estructura ternaria, donde el segundo movimiento constituye un contraste central dentro de esta estructura general.

## 7. Joseph Horovitz

### 7.1. Biografía

Nace en Viena el 26 de Mayo de 1926, hijo de Bela Horovitz, un judío editor de arte y cofundador de la empresa Phaidon Press.

Desarrolla una carrera musical como director, pianista y compositor.

En 1938, tras sus primeros estudios en Viena se traslada a Gran Bretaña con su familia judía para escapar de los nazis, concretamente a Oxford donde estudia el Máster en Arte y el Bachiller de Música. En esta época también se dedica a realizar conferencias y recitales de piano para las tropas militares inglesas.

Más tarde, ingresa en el Royal College of Music donde estudia composición con Gordon Jacob. Allí es galardonado con el Farrar por su ballet en un acto “El Traje del Emperador”.

Al terminar sus estudios en el Royal College of Music se traslada a París para continuar sus estudios de composición junto con la compositora Nadia Boulanger, donde absorbe la influencia neoclasicista a través de conocer la obra de Stravinsky y los compositores del grupo de “Los Seis”.

Nadia Boulanger no incluía nada de Romanticismo en sus programas, en una ocasión Horovitz planteó el tema de Wagner, y Nadia replicó que si quería hablar sobre Wagner lo hiciera fuera de la sala. Nadia defendía que sus estudiantes debían de tener conciencia de su herencia musical y comprender como su propia música debía de encajar dentro de esa tradición.

A partir de los años 50 se comienza a ganar buenas críticas por su obra, en particular por sus óperas y ballets. Esto gracias a entre otras cosas su primera representación con la Intimate Opera Company, donde se mantuvo desde 1952 hasta 1963.

Es a partir de esta época cuando comienza su carrera de director, siendo su primer destino el de Director Musical del Bristol Old Vic, donde estuvo dos temporadas, 1950-1951, realizando funciones también de compositor y arreglista.





Su carrera como Director continuó como director de los Ballet Rusos (1951-1952), en numerosos festivales como el de Glyndebourne, el de Tanglewood, o el propio festival de Gran Bretaña, además de recorrer las orquestas más importantes de Londres, así como la confección del repertorio de orquestas como la BBC.

En 1956 se casó con Anna, pasando su luna de miel en Mallorca, donde investigó y escuchó melodías folklóricas españolas para más tarde incluirlas en sus piezas para clarinete tituladas Paguera y Valldemossa.

En 1959 es galardonado con la medalla a la composición de la Commonwealth.

En 1961 es nombrado profesor de composición y análisis del Royal College of Music. Año en el que recibe el Premio de investigación Leverhulme y al que se le suman dos premios Ivor Novello.

Fue un compositor muy versátil, con un ingenio elegante. Entre su obra podemos apreciar su versatilidad a través de su corriente neoclásica con tintes jazzísticos donde destacan su “Concierto para Clarinete” (1957), “Music Hall Suite” (1964) o su “Jazz Concerto” (1965), su corriente de música ligera donde destaca su obra “Horrotorio” (1961) parodia escrita para el festival de música de Hoffnung, o su corriente de música vocal con la influencia de los compositores ingleses Vaughan Williams, Holst y Delius, podemos destacar su obra “Captain Noah and his Floating Zoo”. O por último su música para Brass Band, formación para la que realiza una gran contribución, un ejemplo es su obra “Sinfonietta” (1968).

En 1969 acepta un puesto en el consejo ejecutivo de la Performing Right Society, puesto que mantendría hasta 1996.

En 1981 es nombrado Presidente del Consejo Internacional de Compositores y Letristas, puesto que ocupa hasta el año 1989.

En los últimos ha recibido numerosos premios reconociendo su larga carrera, en 1996 recibe la orden de oro al mérito por la Ciudad de Viena, en 2002 el premio Nino Rota en Italia, en 2007 la Cruz de Honor de Austria para la Ciencia y las Artes, y en 2008 la Medalla Gobbett por sus servicios a la música de cámara, este último otorgado por el propio gremio musical.

Como ya hemos comentado antes, fue un compositor muy versátil con un amplio catálogo de obras.

En su música de cámara destacan sus 5 Cuartetos de Cuerda de los que destaca el N° 5, el cual refleja un programa autobiográfico que refleja la experiencia del propio Horovitz como refugiado judío, incluyendo una parodia de la canción nazi “Horst Wessel”, además fue compuesto para el Cuarteto Amadeus, por el motivo del Sexagésimo aniversario de otro emigrante vienés,



el historiador de arte Ernst Gombrich. Como música de cámara también destaca la propia Sonatina para Clarinete y piano, y su obra “Music Hall Suite”.

En su música coral podemos encontrar obras como “Horrotorio” (1959), “Captain Noah and his Floating Zoo” (1970) con libreto de Michael Flanders, la cual llegó a ser cantada en seis idiomas en todo el mundo, “Domingo de Verano” (1975), “Cantata Eólica” o su oratoria “Samson”(1977) una cantata escrita para coro y grupo de metales que se convirtió en una de las aportaciones más importantes para este tipo de formación. También destaca su obra “Cantad a Jehová un Canto Nuevo” (1971), adaptación del salmo que lleva el mismo nombre, que destacó por ser el primer encargo a un compositor judío del Coro de la Catedral de Saint Paul.

Llegó a componer conciertos para diversos instrumentos como violín, Oboe, Clarinete, Fagot, Trompeta, Tuba, Bombardino, Percusión o el ya nombrado Jazz Concerto para piano o clave. Además escribió 12 Ballet, una Ópera de longitud completa y dos Óperas escritas en un solo acto. Y sin contar las mas de 70 obras escritas para cine y televisión, como las escritas para series de Agatha Christie o Dorothy L. Sayers y también para obras de Shakespeare, y las películas “The Dybbuk”, “Bar Kokhab”, “Modigliani”, “La Búsqueda del Nilo”, “La Lucha contra la Esclavitud” entre otras.

## 7.2. sonatina para Clarinete y Piano.

La obra fue compuesta entre enero y abril de 1981, a petición de Gervase de Peyer<sup>11</sup> y Gwenneth Pryor, que estrenó en el Wigmore Hall, Londres, el 12 de mayo ese año.

Debido a la tardía invención del clarinete, hay más obras del siglo XX que del periodo clásico. También hubo una notable proliferación del clarinete de jazz. El uso del clarinete en la música clásica y el jazz se han desarrollado en diferentes trayectorias, y lo convierten en dos géneros distintos. Es en la Sonatina de Horowitz, un ejemplo donde convergen estas dos trayectorias. Compositivamente, la Sonatina es una magistral mezcla de elementos clásicos y jazz que tiene como resultado la creación de un nuevo lenguaje. Está escrita sobre la estructura clásica de una obra, en tres movimientos.

- Primer movimiento, Allegro Calmato: comienza con un idioma clásico y una armonía romántica. Todo el movimiento puede ser interpretado como una forma sonata miniaturizada con un gran desarrollo que utiliza ampliamente el jazz.
- Segundo movimiento, Lento quasi Andante: está escrito en Re Mayor. Sin embargo, el principio está marcado por un despliegue de acordes de séptimas paralelas de fa # menor, que se desarrollan a lo largo de la totalidad de la obra y que resuelve en Re Mayor solo al final. La línea simple de la melodía, que resulta de esta armonía, se despliega adecuadamente por el timbre del clarinete, y elaboradamente despliega cada nota, una por una. Este movimiento está marcado como por un profundo dolor, en diferencia a la ternura del primer movimiento, dolor que se resuelve en la última frase, en Re Mayor, expresando una sensación de alivio después de un tiempo a la deriva.
- Tercer movimiento, Con brio: desde el principio, este tercer movimiento requiere una inmersión activa en el jazz, tanto en ritmo como en armonía. Aunque todo el movimiento está escrito en estilo clásico, la indicación del principio de “Con brio”, dicta que debe ser oída como una improvisación jazzística.

Por otro lado, Era común en la obra de Horowitz, que las partituras contengan gran cantidad de indicaciones, tantas que es imposible no seguir las indicaciones originales del compositor. Así como, los cambios de tempo, que los utiliza como medida de expresión para producir cambios en su obra.

---

11 **Gervase Alan de Peyer** (11 de abril de 1926 - 4 de febrero de 2017) fue un clarinetista y director de orquesta que coincidió con Horowitz en su época de formación, tanto en Londres como en París.

## **8. Fuentes Consultadas**

Tras fijar los métodos a seguir para cumplir los objetivos, vamos a establecer las fuentes consultadas para tomar la información necesaria.

En primer lugar, para la documentación histórica hemos utilizado una serie de tratados de la historia musical europea y americana, complementados a su vez por diferentes webs, con el objetivo de enriquecer el contenido.

Para fijar las biografías y los diferentes estilos de los compositores, se han seguido los mismos pasos para la elaboración del contexto. Y a todo esto se le ha añadido el estudio de sus obras a través de fuentes musicales como son las partituras de las obras investigadas, con el fin de comprender y observar todas las características trabajadas en la parte teórica.

Además, una vez estudiadas las obras a través de estas fuentes gráficas, hemos consultado otro tipo de fuente musical, en este caso, de grabaciones de estas obras. Con el objetivo de trabajar diferentes grabaciones, para encontrar la que más se ajuste con la base estilística del compositor y adoptar esa versión como una línea a seguir con el estudio práctico del repertorio.

## 9. Bibliografía

### Monografía citada:

MORGAN, Robert. *La Música del Siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. 2ª Ed. Madrid: Akal, 1999.

ROSS, Alex. *El Ruido Eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*. 18ª Ed. Barcelona: Planeta, 2016.

PERSICHETTI, Vicent. *Armonía del Siglo XX*. 1ª Ed. Madrid: Real Música, 1995.

GIOIA, Ted. *Historia del Jazz*. 1ª Ed. Madrid: Turner Publicaciones, 2015

LESTER, Joel. *Enfoques Analíticos de la Música del Siglo XX*. 1ª Ed. Madrid: Akal, 2005.

### Música Impresa:

STRAVINSKY, Igor. *Three Pieces for Clarinet Solo*. [música impresa]. London: Chester Music, 1993.

MILHAUD, Darius. *Sonatine pour clarinette en si bemol & piano*. [música impresa]. Paris: Durand Editions Musicales.

HOROVITZ, Joseph. *Sonatina for clarinet and piano*. [música impresa]. London: Novello, 1981.

### Música en soporte audiovisual:

VAN SPAENDONCK, Ronald/ REYES, Eliane. *Arnold, Bacri, Chevreulle, Horovitz, Martinu, Poot & Sancan: Sonatinas for Clarinet & Piano*. [CD]. Bélgica: Outhere, 2009.

DE PEYER, Gervase/ GWENNETH, Pryor. *English Music for Clarinet and Piano*. [CD]. Gran Bretaña: Chandos, 1987.

LEISTER, Karl. *Solo*. [CD]. Tokio: Camerata Tokyo, 1996.

MEYER, Sabine. *Künstlerportrait*. [CD]. Alemania: EMI Music Germany, 1990.

FESSARD, Jean-Marc/PELASSY, Frédéric/REYES, Eliane. *Milhaud: Suite for Clarinet, Viola and Piano*. [CD]. Alemania: Naxos, 2010.

HAHN, Dietrich/BALLEK, Daniela. *French Music for Clarinet: Debussy·Lefèvre·Milhaud·Saint-Saëns*. [CD]. Alemania: SWR Classic Archive, 2014.

### **Webgrafia**

<http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Joseph-Horovitz>

<http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/15265>

<http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/4281/Nadia%20Boulanger>

<http://fontainebleauschools.org/index.html>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/milhaud.htm>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stravinski.htm>



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

Departamento: Viento y Percusión

Especialidad e Itinerario: Clarinete (Instrumentos Sifónicos)

Curso: 2016-2017

**Trabajo Fin de Estudios**

**Memoria**

**INFLUENCIA DE LA MÚSICA POPULAR AMERICANA EN  
EL REPERTORIO PARA CLARINETE EUROPEO EN EL  
SIGLO XX  
EL NEOCALSICISMO.  
STRAVINSKY, MILHAUD Y HOROVITZ.**

**Tutor:** José Luis Bedmar Estrada

**Autor:** Martín Fernández Ruiz

**Córdoba**

Febrero 2017



## **Resumen del Contenido del trabajo**

Este trabajo pretende explicar cuales fueron los principales factores por los que se generó el interés hacia un tipo de música que no se asemejaba para nada con los valores definidos por la música seria hasta ese momento. Para ello, tras una investigación a través de la historia musical de Europa durante el siglo XX, hemos llegado a la conclusión de que los compositores que componen bajo la influencia popular americana, comparten características de la corriente neoclásica de principios de siglo con el principal objetivo de rechazar la corriente que hasta ese momento había predominado en la música europea, para ello hemos estudiado especialmente la obra de Stravinsky y Milhaud. Observando como el vaivén de la historia hace reaparecer el interés por este tipo de música, por ejemplo en la obra de Horowitz.

También hemos estudiado como los compositores europeos tienen mucho que ver en la evolución de la música clásica americana.



## ÍNDICE

<b>1. Justificación.....</b>	<b>(pág. 5)</b>
<b>2. Objetivos.....</b>	<b>(pág. 5)</b>
<b>3. Desarrollo .....</b>	<b>(pág. 6)</b>
<b>4. Metodología.....</b>	<b>(pág.10)</b>
<b>5. Fuentes Consultadas .....</b>	<b>(pág.11)</b>
<b>6. Estimación de medios materiales necesarios para la realización.....</b>	<b>(pág. 12)</b>
<b>7. Valoración Crítica .....</b>	<b>(pág. 12)</b>
<b>8. Conclusiones.....</b>	<b>(pág. 13)</b>
<b>9. Bibliografía Citada .....</b>	<b>(pág. 14)</b>
<b>10. Apéndices.....</b>	<b>(pág. 16)</b>



# 1. JUSTIFICACIÓN

Para la elección de la elaboración de este trabajo surgieron una serie de motivaciones.

La principal razón de investigar sobre la influencia de la música popular americana, era precisamente en principio, conocer el origen y el desarrollo de este género, en especial del jazz americano.

Pero mientras investigaba descubriendo su desarrollo y evolución en la música clásica, descubrí la importancia que la música europea había tenido

Esto me hizo cambiar el rumbo de mi investigación hacia el lado opuesto, centrando mi interés en la búsqueda de un repertorio clásico marcado por tintes jazzísticos.

Motivando mi investigación a partir de ese momento descubrir como cada compositor, ajeno al estilo popular americano, incluye en sus obras estos rasgos de la música popular de una forma totalmente diferente.

# 2. OBJETIVOS

Una vez escogida la temática del proyecto, nos planteamos una serie de objetivos como pautas a seguir a la hora de investigar:

- Conocer el contexto histórico y cultural de Europa desde el cambio de siglo hasta finales del siglo XX.
- Conocer el contexto histórico y cultural de América a través del siglo XX.

- Analizar cual fueron los motivos por los que los compositores europeos se fijaron en el estilo compositivo popular americano.
- Analizar el impacto que tuvo el jazz en la música clásica.
- Buscar la relación entre los compositores por la que se interesan en incluir en sus obras rasgos de música popular.
- Analizar como por el contrario, compositores americanos, estudian bajo los parámetros de la música clásica.
- Establecer un repertorio acorde con los adjetivos a investigar.
- Descubrir que compositores marcaron un estilo que encajaría dentro de estos objetivos.

### **3. DESARROLLO**

Para comprender el tema propuesto para esta investigación, es indispensable conocer la influencia que los acontecimientos históricos tuvieron en la forma de pensar de los artistas de las diferentes disciplinas.

Tras observar la evolución musical a través del siglo XX, hemos observado como una de las principales características que tiene la influencia de la música popular, es la búsqueda de un estilo más sencillo y comprensible, con pretensiones menos ostentosas que las que tenían los estilos anteriores.

Este cambio radical hacia la sencillez, principalmente viene influido por un acontecimiento que marcó la historia, la Guerra Mundial. La primera Guerra Mundial frenó en seco el desarrollo musical del Romanticismo, provocando un cambio en la visión de los compositores, que tras esa situación tan horrible para la humanidad, veían necesario la ruptura con el pasado, para mirar hacia delante con un punto de vista diferente al que había llevado a los hombres a cometer tales atrocidades.

Como consecuencia, surge en Francia en los años 20 una de las corrientes más significativas en

el movimiento artístico de los períodos de entreguerras del siglo XX, el Neoclasicismo.

La corriente artística del neoclasicismo refleja las características de esa búsqueda de la sencillez tan ansiada por este grupo de compositores. Nace a partir de un grupo de franceses que buscaban hacer un tipo de música abierta a todos los públicos, huyendo de la música elitista hacia la que se dirigía el romanticismo. Para componer este tipo de música más accesible, echaban mano de estilos de música popular, la cual sería más accesible y reconocible para el público. En definitiva, se trataba de un alto en el camino para volver a considerar determinados aspectos que se habían olvidado por completo, esto supuso una vuelta al pasado, una vuelta a la época del siglo XVIII.

Los jóvenes que establecieron las bases de la corriente neoclásica fueron llamados en un primer momento como “Nouveaux Jeunes” (“Los Nuevos Jóvenes”), pero más tarde este grupo formado por Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre y Louis Durey, pasó a llamarse como “El Grupo de los Seis”. Este grupo tuvo como referentes a dos artistas principalmente, por un lado al escritor francés Jean Cocteau, quien a principios de siglo ya hizo una llamada al orden en busca de un arte francés independiente de la corriente hasta entonces dominante, la alemana. Cocteau fue algo así como el líder espiritual de estos jóvenes compositores franceses.

Por otro lado, musicalmente tuvieron la influencia del compositor francés Erik Satie. Satie fue el principal representante del neoclasicismo musical, un compositor que en su obra había desarrollado estilos de lo más opuestos, desde un estilo de lo más alemán, pasando por el impresionismo o el anti-impresionismo, este hecho hizo que su postura neoclásica fuese vista con más importancia por parte de sus contemporáneos. Fue un compositor que se dedicó a escribir su música basándose en los principios estéticos que Cocteau marcaba.

Podemos decir que “El Grupo de los Seis” surge como un grupo de admiradores de Satie y Cocteau.

Este grupo pronto se diluyó a causa de sus diferencias a la hora de ver la música, aún así su planteamiento de ver la música quedó marcado para la posteridad como un estilo a seguir por aquellos que buscaban huir de la complejidad y lo ostentoso.

Como ejemplo de repercusión se originaron corrientes neoclásicas en diferentes países como en la misma Alemania, donde se originó lo que denominaron como “Gebrauchsmusik”. En Rusia, liderados por dos tipos de compositores los que se quedaban en el país, como Prokofiev o Shostakovich, o los que se marchaban del país, como Stravinsky. En los Estados Unidos, liderado por Charles Ives o E. Varèse. Otro país donde tuvo también gran repercusión fue en Inglaterra,

donde destacan compositores como Gustav Holst, Benjamin Britten, Ralph Vaughan Williams o William Walton.

Pero la situación histórica no mejoró todo lo que les hubiese gustado, y las tensiones que dejó tras de sí la primera contienda, dio lugar a la Segunda Guerra Mundial, la que dejó por los suelos los ánimos de la humanidad a finales de los 40.

Esto tuvo como resultado una época de descontrol artístico, musicalmente cada compositor buscaba su camino individualmente, sin adherirse a ninguna corriente, dando lugar al denominado pluralismo de corrientes de mediados del siglo XX. En este pluralismo se originan a partir de los años 60, entre otras, dos corrientes que resultaron de las características del neoclasicismo. Por un lado surge el movimiento Neotonal, o llamado de otra forma, el redescubrimiento de la tonalidad, componen obras donde no se basan únicamente en el sistema tonal para su composición, sino que lo utilizan como un elemento más, un recurso más. Por otro lado, la corriente minimalista tiene como fundamento su contenido severamente reducido.

Estudiando la vida de compositores como en este caso Igor Stravinsky, Darius Milhaud y Joseph Horowitz, hemos descubierto un factor importante y común entre todos, por el que se influyen de la música popular americana, y es que a consecuencia de la guerra la mayoría de los compositores, bien por su condición religiosa de ser judío o por cuestiones meramente políticas, se ven obligados a huir de las guerras dirección al nuevo continente, donde aprovechan para empaparse de una nueva y fresca cultura.

En el caso de Igor Stravinsky, no solo viajó a los Estados Unidos, sino que durante toda su vida estuvo viajando por el mundo sin una localización fija, hecho que pudo contribuir a su variedad y riqueza musical. La principal influencia del compositor ruso con el neoclasicismo es durante su estancia en Francia, a partir de los años 20, gracias al interés y la admiración que procesa por Satie y Cocteau, y su planteamiento de la claridad y sencillez artística. El interés de Stravinsky por la música popular americana aparece tras escuchar actuaciones del jazz primitivo que estaba emergiendo por aquella época. Tanto le sorprendería, que para sus composiciones utilizaba formas del jazz como el “Rag Time”, así como los rasgos rítmicos más característicos de esta corriente popular para sus obras.



Darius Milhaud, el compositor francés puede considerarse como el mayor exponente de la música popular americana en sus composiciones. En su primer viaje a los Estados Unidos ya toma contacto con el barrio del Harlem, una de las cunas de esta música popular, de donde toma multitud de recursos que posteriormente utiliza en sus obras. En el caso del compositor francés, su motivo por el cual tiene que dejar su país nata para viajar a América, es ser judío, por lo tanto, cuando estalla la segunda Guerra Mundial se ve obligado a abandonar Francia, ingresando en los Estados Unidos gracias a haber realizado un encargo, años antes, para la orquesta de Chicago, de componer una sinfonía, obra que le valió como pasaporte para entrar en el país. Su obra más relevante en cuanto al tema del que trata este trabajo fue “La Création du Monde”, Op. 81, composición llena de influencias jazzísticas.



Joseph Horowitz, compositor y director austríaco, se ve obligado por ser judío, al igual que Milhaud, de huir por culpa de la guerra a Inglaterra, país donde desarrolla su carrera musical. Su formación la realiza en el Royal College o Music, donde conoce al clarinetista Gervase De Peyer, quien le encarga la “Sonatina para Clarinete y Piano”. Sus estudios los continúa en Francia, de la mano de Nadia Boulanger, donde toma contacto con la corriente neoclásicista a través de conocer la obra de Stravinsky y de compositores del grupo de los seis. La obra de Horowitz destaca por ser pionero en componer para formaciones de viento metal y madera, lo que conocemos hoy en día como bandas de música, también destacan los conciertos que escribió para numerosos instrumentos solistas.



Nadia Boulanger, la que fuera profesora de Horowitz, es el ejemplo más claro que ha servido como nexo de unión en esta investigación, entre la música americana y la música europea. Como compositora y profesora, Boulanger, defendía la herencia musical de la tradición europea, especialmente de la música del período clásico, bases sobre las que se asentaba la corriente neoclásica.

Como profesora podemos decir que fue influyente en el desarrollo de la música clásica americana, ya que numerosos americanos estudiaron bajo su enseñanza en Francia las bases de la cultura musical europea, en especial sobre el estilo clásico. Entre sus alumnos se encuentran compositores que alcanzarían gran renombre, como por ejemplo, Walter Piston, Philip Glass,

Virgil Thomson o de compositores relevantes de obras para clarinete como Aaron Copland o Elliott Carter.

También tuvo alumnos franceses de entre los que destacan entre otros, Jean François o el propio Darius Milhaud. El primero también fue un compositor que a parte de componer obras relevantes para el repertorio clarinetístico, las compuso bajo la influencia de la música popular americana.

Al hablar de la Nadia Boulanger también hay que hablar de la escuela americana de Fontainebleau, de la que la compositora fue directora durante muchos años. Otro ejemplo más de la influencia mutua entre el viejo y el nuevo continente. En su origen, fue una escuela formada por las tropas aliadas americanas en la primera guerra mundial, con el objetivo de formar una banda militar. Este proyecto se convirtió con el paso de los años en algo más sólido, actualmente el principal objetivo de este centro es el de enseñar a jóvenes músicos extranjeros, en especial americanos, la música clásica europea.

## 4. METODOLOGÍA

Tras establecer los objetivos a seguir para la elaboración del trabajo, los métodos a seguir para conseguirlos han sido los siguientes.

- Para conocer el contexto histórico y establecer los aspectos más característicos tanto de la América como de la Europa del siglo XX, consultaremos fuentes escritas y diversos tratados, de los que podamos extraer toda la información necesaria para poder realizar dicho contexto como base para poder abordar los objetivos siguientes que son algo más específicos.
- Una vez establecido el contexto, nos dispondremos a estudiar las características más destacadas para establecer ciertas hipótesis por la que compositores europeos se fijaron en la música popular americana, y descubrir que aspectos compositivos son los que más usan en sus obras.
- Una vez que hemos estudiado estas características, analizaremos el repertorio en el que hemos centrado esta investigación para ver como los compositores utilizan estos recursos, y también para ver como los combinan con los recursos típicos de su cultura.



- Por último, aplicaremos todos los conocimientos adquiridos para realizar una interpretación que se acerque al estilo en el que se encuadra la obra.

## **5. FUENTES CONSULTADAS**

Tras fijar los métodos a seguir para cumplir los objetivos, vamos a establecer las fuentes consultadas para tomar la información necesaria.

En primer lugar, para la documentación histórica hemos utilizado una serie de tratados de la historia musical europea y americana, complementados a su vez por diferentes webs, con el objetivo de enriquecer el contenido.

Para fijar las biografías y los diferentes estilos de los compositores, se han seguido los mismos pasos para la elaboración del contexto. Y a todo esto se le ha añadido el estudio de sus obras a través de fuentes musicales como son las partituras de las obras investigadas, con el fin de comprender y observar todas las características trabajadas en la parte teórica.

Además, una vez estudiadas las obras a través de estas fuentes gráficas, hemos consultado otro tipo de fuente musical, en este caso, de grabaciones de estas obras. Con el objetivo de trabajar diferentes grabaciones, para encontrar la que más se ajuste con la base estilística del compositor y adoptar esa versión como una línea a seguir con el estudio práctico del repertorio.

## **6. ESTIMACIÓN DE MEDIOS NECESARIOS PARA LA REALIZACIÓN**

Para la futura exposición de mi proyecto fin de estudios, necesitaré hacer uso, en primer lugar, de un micro para facilitar la escucha de dicha exposición, un proyector y un panel, para poder proyectar y exponer una serie de Power Points, para facilitar la comprensión de la exposición.

Y por último, para la parte práctica, un piano para acompañar el repertorio seleccionado, y por último un atril.

## **7. VALORACIÓN CRÍTICA**

Una vez concluido el trabajo, la principal dificultad encontrada, ha sido el no estar habituado a trabajar en el campo de la investigación, la falta de agilidad a la hora de buscar información y de saber darle forma para obtener el resultado final. Y si a ello le sumamos que la mayoría de la información se encontraba en una lengua, que no es mi lengua materna.

Por otro lado, pienso que el planteamiento que hemos realizado en la investigación es acertado. En primer lugar todos los movimientos estéticos del arte no se pueden llegar a entender, sin conocer el contexto de la historia. Esto nos ha aportado, el conocer porqué aparecen estas corrientes artísticas, ya que las cuales siempre vienen dadas tras un determinado acontecimiento histórico, como es el caso de este trabajo, la influencia de las guerras para por ejemplo favorecer el nacimiento del neoclasicismo.

La búsqueda de influencias entre música y compositores europeos con americanos, y al contrario, ha sido quizá lo más interesante de la investigación. El descubrir como compositores lejanos entre sí tanto en localización, como en la época que vivieron, coinciden en algún aspecto similar, como por ejemplo el estudiar con el mismo profesor o profesora (Nadia Boulanger) que les inculque los mismos valores estéticos.

El hecho de escoger a compositores como han sido Stravinsky, Milhaud y Horowitz, como “abanderados” del tema propuesto para la investigación, tras la conclusión de la misma podemos decir que ha sido de lo más acertado, ya que sobretodo en el caso de los dos primeros encajan con todas las características del estilo compositivo en el que se basa dicha investigación.

En cuanto a la metodología empleada para cumplir con los objetivos propuestos, creo que ha sido acertada, ya que nos ha aportado superar los objetivos, desde los más generales hasta los más concretos.

## **8. CONCLUSIONES**

Como conclusión solo puedo decir que ha sido un proceso muy enriquecedor desde el primer día hasta el mismo día de la exposición al público.

Como intérprete veo lo necesario que es para estudiar una obra, conocer el trasfondo que esta tiene, el intentar descubrir porque el compositor ha compuesto la obra así y no de otra manera, en definitiva, intentar ver la obra de la forma más parecida a como la vio su autor.

Y como músico, ampliar el conocimiento de nuestra cultura musical.

Por otro lado, puedo decir que se me ha abierto un amplio campo de posibilidades para realizar otras investigaciones en el futuro. Por ejemplo las piezas de Stravinsky merecen ser el tema de una investigación aparte sobre las mismas piezas y la escritura del compositor ruso para clarinete. También me ha despertado el interés de estudiar el lado opuesto al enfoque de este, la influencia de la música europea en la evolución de la música americana.

En definitiva, todas estas aportaciones me ayudaron en la defensa de las obras escogidas para la exposición.

Concluye un trabajo de investigación cuyo objetivo era el de, como ya he dicho anteriormente, ampliar mis conocimientos musicales a través de la investigación, y reflejar la madurez musical alcanzada tras los cuatro años de estudio en este centro.

## 9. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- **Monografía citada:**

- MORGAN, Robert. *La Música del Siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. 2ª Ed. Madrid: Akal, 1999.
- ROSS, Alex. *El Ruido Eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*. 18ª Ed. Barcelona: Planeta, 2016.
- PERSICHETTI, Vicent. *Armonía del Siglo XX*. 1ª Ed. Madrid: Real Música, 1995.
- GIOIA, Ted. *Historia del Jazz*. 1ª Ed. Madrid: Turner Publicaciones, 2015
- LESTER, Joel. *Enfoques Analíticos de la Música del Siglo XX*. 1ª Ed. Madrid: Akal, 2005.

- **Música Impresa:**

- STRAVINSKY, Igor. *Three Pieces for Clarinet Solo*. [música impresa]. London: Chester Music, 1993.
- MILHAUD, Darius. *Sonatine pour clarinette en si bemol & piano*. [música impresa]. Paris: Durand Editions Musicales.
- HOROVITZ, Joseph. *Sonatina for clarinet and piano*. [música impresa]. London: Novello, 1981.

- **Música en soporte audiovisual:**

- VAN SPAENDONCK, Ronald/ REYES, Eliane. *Arnold, Bacri, Chevreuille, Horovitz, Martinu, Poot & Sancan: Sonatinas for Clarinet & Piano*. [CD]. Bélgica: Outhere, 2009.
- DE PEYER, Gervase/ GWENNETH, Pryor. *English Music for Clarinet and Piano*. [CD]. Gran Bretaña: Chandos, 1987.
- LEISTER, Karl. *Solo*. [CD]. Tokio: Camerata Tokyo, 1996.
- MEYER, Sabine. *Künstlerportrait*. [CD]. Alemania: EMI Music Germany, 1990.
- FESSARD, Jean-Marc/PELASSY, Frédéric/REYES, Eliane. *Milhaud: Suite for Clarinet, Viola and Piano*. [CD]. Alemania: Naxos, 2010.
- HAHN, Dietrich/BALLEK, Daniela. *French Music for Clarinet: Debussy-Lefèvre-Milhaud-Saint-Saëns*. [CD]. Alemania: SWR Classic Archive, 2014.

- **Webgrafía**

- <http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Joseph-Horovitz>
- <http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/15265>
- <http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/4281/Nadia%20Boulan-ger>
- <http://fontainebleauschools.org/index.html>
- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/milhaud.htm>
- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stravinski.htm>

## **10. APÉNDICES**