

LA MÚSICA COMO ELEMENTO DE ANÁLISIS HISTÓRICO: LA HISTORIA ACTUAL

Joaquín Piñeiro Blanca

Universidad de Cádiz, Spain. E-mail: joaquin.pineiro@uca.es

Recibido: 17 Julio 2004/ Revisado: 16 Agosto 2004/ Aceptado: 18 Septiembre 2004/ Publicación Online: 15 Octubre 2004

Resumen: El fenómeno musical en la edad contemporánea fue una expresión singular de un modo de trabar las relaciones sociales y un mecanismo de ejercicio de poder por parte de la burguesía, de la misma forma que había sucedido en épocas más remotas con las grandes monarquías absolutas o con la Iglesia de Roma. A su vez, en ocasiones, fue un elemento revolucionario, crítico con el orden establecido y agente activo en el cambio político y social. De esta forma, la producción musical de cada período histórico puede reflejar valores de la clase dominante y argumentos legitimadores de su poder. Asimismo, paralelamente a esto, pueden localizarse obras en las que, por el contrario, se realiza una crítica al sistema, convirtiéndose en preconizadoras o colaboradoras de grandes cambios político-sociales. No por obvio debemos dejar de recordar que la actividad cultural desarrollada por los grandes creadores a lo largo de la historia es un reflejo de su tiempo, de la sociedad de la que ha surgido la obra. Concretamente, en este artículo se estudian las posibilidades que el fenómeno musical tiene como elemento de análisis del siglo XX.

Palabras Clave: cultura, identidades, legitimación, música, poder, relaciones sociales.

En términos generales, la historiografía, a nuestro juicio, no ha valorado suficientemente el potencial que puede llegar a alcanzar el desarrollo de la historia de la cultura para el análisis de campos temáticos más amplios. Habitualmente ha mantenido un puesto marginal al ser considerada como un elemento auxiliar de la historia política, social o económica. Esto es especialmente notorio en lo que se refiere a la música ya que, si bien es cierto que cada vez es más habitual el uso de la literatura o el cine por parte de los historiadores,

sin embargo, lo musical sigue sin convocar el interés de buena parte de los investigadores actuales. El fenómeno musical en la época contemporánea fue una expresión singular de un modo de trabar las relaciones sociales y un mecanismo de ejercicio de poder por parte de la burguesía, de la misma forma que había sucedido en épocas más remotas con las grandes monarquías absolutas. A su vez, en ocasiones, fue un elemento revolucionario, deslegitimador del poder establecido y agente activo en el cambio político y social. De esta forma, la producción musical de cada período histórico puede reflejar valores de la clase dominante y argumentos legitimadores de su poder. Asimismo, paralelamente a esto, pueden localizarse obras en las que, por el contrario, se realiza una crítica al sistema, convirtiéndose en preconizadoras de grandes transformaciones político-sociales¹. No por obvio debemos dejar de recordar que la actividad cultural desarrollada por los grandes creadores a lo largo de la historia es un reflejo de su tiempo, de la sociedad de la que ha surgido la obra².

El siglo XIX desarrolló la llamada “música programática”, es decir, aquella que es concebida no como algo puramente abstracto, como un arte “absoluto”, sino como una experiencia creativa e intelectual reflejo de otros aspectos extramusicales. La ópera, por el empleo de la palabra, sería una música programática totalmente explícita y es el género que con mayor precisión permite la transmisión de un mensaje concreto, más inteligible para el público al que está destinada la obra. Por ello, dentro de este campo podemos localizar los principales esfuerzos creadores al servicio de determinadas ideas³.

1. LA MÚSICA, REFLEJO DE LAS GRANDES TRANSFORMACIONES DE

LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

La influencia de lo político en la creación musical del siglo XX ha sido más intensa que en ninguna otra época anterior. Los conflictos ideológicos y sociales asumieron una función explícita en las artes, comparable a la que en otras épocas habían desempeñado la religión o las grandes monarquías⁴. El papel de las manifestaciones artísticas, incluida la música, ha ido fluctuando siguiendo el curso de los acontecimientos⁵. El alto grado de desarrollo industrial alcanzado por las grandes estados europeos a partir de 1870 exigió una expansión territorial para la obtención de nuevos recursos, mano de obra y mercados. Como es sabido, las principales potencias se embarcaron en una conquista sistemática que terminó por hacerles controlar unas tres quintas partes del planeta, afectando a más de la mitad de la población mundial⁶. En el complejo proceso imperialista - además del interés económico- el factor del prestigio es un elemento clave en la interpretación del período. La difusión de los logros de cada metrópoli en su producción cultural fue frecuente. Pero no sólo podemos encontrar en ello fines propagandísticos, sino también legitimadores. La justificación del expansionismo europeo encuentra sus cimientos en el nacionalismo, pero no en aquél de base revolucionaria desarrollado durante la primera mitad del siglo XIX, sino uno de carácter conservador y agresivo, en ocasiones racista, basado en un sentimiento de desprecio a otros pueblos considerados inferiores, y que, a la larga, terminaría derivando en los grandes totalitarismos nacidos en la década de 1920. Bajo este interesado punto de vista, las metrópolis tenían la misión “humanitaria” de “civilizar” a los pueblos “salvajes” de sus colonias.

Elgar fue uno de los más destacados “publicistas” de las glorias del Imperio Británico. Muy bien relacionado en la Corte, escribió la Oda oficial para la coronación de Eduardo VII en 1901, motivo por el cual sería ennoblecido por el monarca. La colección de marchas *Pomp and Circumstance* (1904-1907) fueron valoradas como la máxima expresión de la grandeza británica; y aún hoy en día se siguen identificando con la imagen más prestigiosa del país y utilizadas, por tanto, para fines parecidos para los que fueron creadas. Esta música debe mucho al último Romanticismo alemán -otro gran imperio en expansión- aunque fue capaz de

reflejar el espíritu optimista de la alta sociedad inglesa de los años inmediatamente anteriores a la I Guerra Mundial⁷. Asimismo, Delius y Vaughan Williams dedicarían sus esfuerzos creativos a glorificar el elemento civilizador inglés en el mundo, en el caso del primero evocando una idílica vida en la campiña inglesa y, en el del segundo, a través de la recuperación de la tradición composicional de Inglaterra desde Dunstable hasta Purcell.

Varias décadas antes, Offenbach encarnó en su música la frivolidad y brillo del II Imperio. Sus operetas se convirtieron en clásicos del teatro ligero francés y en piezas obligadas en las fiestas de la burguesía. El fin del Imperio y la experiencia de la Comuna de París cambiaron el rumbo creativo de Offenbach que, bajo sospecha de autor superficial y conservador, dedicó sus esfuerzos finales a la composición de una ambiciosa ópera: *Les contes d'Hoffmann* (1880)⁸. Bizet, Saint-Saëns, Delibes y Massenet difundieron con sus óperas la cultura francesa. En ellas lo estrictamente “francés” es muchas veces ajeno al desarrollo de la acción teatral, pero el empleo de la lengua gala y el cultivo de un especial melodismo asociable con este país construyen el singular entramado cultural que sostiene la idea de la capacidad civilizatoria de Francia en el mundo, argumento legitimador de su expansionismo imperialista. En oposición a esta música de respaldo oficial, surgirían en el tránsito del XIX al XX una brillante generación de músicos (Lalo, Fauré, Debussy, Ravel) identificados con el Impresionismo pictórico.

Pero lo musical no sólo reflejó el discurso del poder. También realidades sociales cuya dureza habitualmente propiciaba su ocultación por el orden establecido. El desarrollo del movimiento obrero puso de manifiesto las duras condiciones de vida del proletariado industrial. La novela realista y la ópera verista -su equivalente musical- denunciaron estas desigualdades, contribuyendo a la toma de conciencia de la situación de los sectores sociales marginados. Casi siempre la actitud de estos creadores era la de buscar soluciones inmediatas antes que, por infravaloración del problema, estallase una revolución que pusiera en peligro el sistema imperante.

En Francia, uno de los principales centros creativos del Realismo, destacó Gustave Charpentier. Hijo de un obrero del sector textil, en su obra se reflejan los problemas laborales del proletariado, alejándose de los temas épicos,

literarios o históricos que hasta entonces eran comunes en la ópera. Su obra más destacada fue *Louise* (1900), una historia de trabajadores parisinos, cuajada de elementos autobiográficos, que luchan por sobrevivir en circunstancias difíciles. A pesar de su audacia -era poco habitual encontrar en un escenario de ópera a proletarios- alcanzó gran éxito entre el público burgués parisino. La sorpresa es aún mayor si tenemos en cuenta las ideas socializantes que salpican las reflexiones de los principales protagonistas. *Julien* (1913), su continuación, no alcanzaría el mismo impacto. En ambas, la literatura de Zola está cercana en forma y contenido.

Los intereses económicos contrapuestos de las grandes metrópolis terminarían por estallar en 1914. Éste fue el principio del fin de Europa como centro de poder mundial. El inglés Holst fue autor de la suite orquestal *The Planets* (1919), en la que cada una de las piezas está dedicada a un planeta que es retratado musicalmente por sus características “astrológicas”⁹. La referida a Marte, la más célebre de ellas, describe la tormentosa vivencia de la guerra de modo dramático. Escribió la obra durante los dos años iniciales de la I Guerra Mundial y en ella se recoge el estupor causado por la carnicería provocada por la maquinaria bélica. Los recursos empleados, una composición triádica y modal con toques audaces, consiguen una eficaz atmósfera para “el portador de la guerra”¹⁰.

Richard Strauss ilustró en su ópera *Der Rosenkavalier* (1911) la nostalgia de los esplendores de la corte vienesa pocos años antes de la descomposición de Imperio Austro-Húngaro¹¹. La acción, trasladada a la época de la Emperatriz María Teresa, evocan una atmósfera decadente y sutil en la que el hilo conductor es la inexorable degradación de la belleza con el paso del tiempo. La decadencia física de la fascinante Mariscalca encuentra un paralelismo evidente con el ocaso del Imperio frente a nuevos centros de poder. La aristócrata es una “mujer de treinta y dos años” y no es “vieja” más que a los ojos de su amante adolescente -lo “nuevo”-, que terminará por abandonarla para esposarse con la hija de un rico burgués. El enfrentamiento entre lo veterano y antaño poderoso y lo novel es lo que constituye el elemento determinante de acción y música, un conflicto que intenta simbolizar los trascendentales cambios que se avecinaban para los austríacos. *Der Rosenkavalier* llegó a

disfrutar de una gloriosa carrera en los teatros de todo el mundo desde su estreno en Dresde, en 1911, y aún hoy en día es valorada como símbolo del término de una época¹². Dos décadas más tarde, cuando el Imperio ya había llegado a su fin y los ecos del nazismo comenzaban a cobrar forma, Strauss vuelve a retomar este tema en *Arabella* (1932). Aquí la decadencia está representada en los problemas económicos de una familia antes poderosa y en sus esfuerzos para ocultar esta situación ante una sociedad que ya no es la misma que la de sus tiempos de mayor esplendor¹³.

2. LA MÚSICA COMO AGENTE DE CAMBIO EN EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS

La crisis económica de 1929 abriría un período grandes dificultades económicas, abrigo del desarrollo de regímenes políticos totalitarios de terribles consecuencias. La crisis capitalista y su contrapartida representada por la revolución bolchevique, coincide con un período de apogeo de las vanguardias y de ruptura con el academicismo en todas las artes. Si a ello se suma el nacimiento de la cinematografía con la obra de maestros como Eisenstein, Pudovkin, Griffith y Gance, que diseñaron un nuevo lenguaje creativo, se comprende que el panorama no podía ser más variado.

Berlín fue uno de los centros culturales más importantes del período de entreguerras, favorecido por la instauración de la República de Weimar que liberó a la sociedad de viejos modos de existencia. Durante la década de 1920 se convirtió en refugio de la cultura experimental, rivalizando con París como capital de las vanguardias en Europa. Algunos de los compositores más destacados de la época ejercieron su magisterio en aquella ciudad, como fue el caso de Busoni, Schoenberg, Schreker y Hindemith. Centroeuropa sería irradiada por la febril actividad cultural berlinesa. Ya entonces, los sectores más conservadores de la sociedad denunciaron el “bolchevismo cultural” de los artistas, preluando lo que sucedería desde la llegada de Hitler: todo lo novedoso fue aplastado y etiquetado por el régimen con el adjetivo de “degenerado”. Alemania pasó brutalmente de la vanguardia a un desierto cultural que no es más que reflejo de los dramáticos acontecimientos que tuvieron lugar allí hasta el fin de la II Guerra Mundial.

El optimismo que caracterizó a los primeros años de la República de Weimar se reflejó en la obra de Hindemith. Sus primeras obras están concebidas en un estilo propio del Romanticismo tardío, similar al de Richard Strauss o Max Reger, pero pronto rompería con las raíces tradicionales y se convertiría en uno de los miembros más radicales de la generación de postguerra. Durante su carrera mantuvo una postura anti-romántica, alejada del camino trazado en Alemania por Wagner y continuado por Richard Strauss¹⁴. En su extensa creación destacó especialmente *Cardillac* (1926), basada en un relato de Hoffmann, en la que se evita cualquier tipo de contenido emocional, lo contrario de lo que la ópera siempre buscó afanosamente. Asimismo, fueron importantes sus dos colaboraciones con Bertolt Brecht: en *Lehrstück* (1929), una composición de contenido político pensada para ser interpretada por músicos amateurs y que incluye música, teatro, baile, cine y la participación del público; y en *Der Lindbergflug* (1929), cuya música escribió de forma conjunta con un asiduo colaborador del escritor: Kurt Weill. Hindemith mostró de forma cada vez más evidente su intención de reducir la distancia entre compositor y público, entre el músico especialista y el músico amateur, de, en definitiva, “socializar” la música. La creación al servicio de este objetivo valora el contenido moral y formativo. La claridad tonal y el lirismo limpio y transparente –contrario al docecafonismo– se convierten en instrumentos técnicos esenciales para la consecución del fin perseguido. El primer trabajo importante en el que se reflejaron todos estos preceptos fue la ópera *Mathis der Maler* (1935), basada en la vida del pintor alemán del siglo XVI Mathias Grünewald, centrándose en su implicación en apoyo de las revueltas campesinas en Maguncia y su relación con los inicios del protestantismo. La justificación de la lucha contra el abuso y la injusticia y una reflexión acerca de los límites legítimos de este combate polarizan esta densa composición. Hindemith comenzó a tener pronto problemas con el Nazismo. La primera representación de *Mathis der Maler* estaba programada en la Ópera de Berlín pero sería prohibida por las autoridades. El motivo no sólo estuvo en el contenido político de la obra sino en la identificación del compositor con las vanguardias más radicales. Sus esfuerzos iniciales para seguir trabajando en Alemania fueron rotos por la expulsión de su trabajo como profesor en Berlín en 1937. Un año más tarde decide establecerse en Suiza, desde donde luego

se traslada a Estados Unidos para ejercer la docencia en la Universidad de Yale hasta su retiro en 1953¹⁵.

El vienés Schoenberg será uno de los personajes más revolucionarios de la historia de la música. Convencido de que los caminos tonales se encontraban cerrados, trató de buscar nuevas leyes físicoacústicas que sustituyesen a las hasta entonces vigentes. Cuando decide sentar cátedra en Viena, sus renovadoras opiniones encuentran respuesta en los jóvenes compositores más inquietos. La publicación del *Tratado de Armonía* (1911) expone a grandes rasgos su teoría dodecafónica: en su opinión, los doce sonidos de la escala no deben tener entre sí ninguna supeditación ni jerarquía, ni distinciones entre consonancias y disonancias¹⁶. Con ello desmontaba el sistema tradicional de la armonía y la tonalidad. En el periodo de entreguerras se dedicaría a ordenar reiteradamente el sistema de doce sonidos en diferentes series sometidas a principios diversos, de ahí que el sistema sea conocido también como serial.

Schönberg, judío de origen, comenzó a ser hostigado por la administración nazi y, a principios de la década de 1930, pierde su cátedra en la Akademie der Künste de Berlín, que ocupaba desde 1924. Tras dos años en Barcelona y París, decide emigrar a EEUU donde ocupó diversos cargos hasta 1944. Desde ellos influyó en las nuevas generaciones de músicos americanos. La música “degenerada” de Schönberg y la de sus discípulos fue prohibida en todo el radio de acción de Hitler y Mussolini¹⁷. Berg y Webern, sus dos discípulos más destacados¹⁸, lo acompañaron en el programa del concierto en el que se estrenaron los *Gurrelieder* (1913). Éste fue el primero de una serie de ellos que provocaron escándalo y que a veces no podían concluir por la actitud de protesta de un público que, en no pocas ocasiones, exigió la intervención de la policía.

La trágica experiencia de Berg en el frente de batalla durante la I Guerra Mundial lo llevó a escribir *Wozzeck* (1925), la historia de un soldado cuya vida dependía de gente que odiaba. La humillación, la enfermedad, el miedo y la resignación son vectores fundamentales en la acción. Asimismo, se ha dicho que entre el estreno de *Ariadna en Naxos* (1913), de Richard Strauss, y el de *Wozzeck* no sólo median doce años sino la “Gran Guerra”, su postguerra y el abismo que separa la música tradicional de la

música moderna. Berg concibió la adaptación musical de esta obra profundamente pesimista como una colección de escenas independientes que van desde la concepción tradicional del acto primero a las estrictas y económicas del segundo, para terminar en las completamente novedosas de último acto. Los tres están enlazados por breves intermedios dodecafónicos que terminan por redondear una obra que posee la virtud de sintetizar los principales elementos del expresionismo musical, al mismo tiempo que preconizaba los caminos que se habían abierto desde Schönberg¹⁹. El antibelicismo de Berg le procuró la persecución nazi, al igual que le hubiera sucedido con su obra póstuma *Lulu* (1935), la complicada historia de una mujer que es utilizada como vehículo para trazar un lúcido retrato de la decadente alta sociedad alemana durante la República de Weimar, responsabilizada del ascenso al poder de Hitler.

Webern, creador en 1934 de una asociación sinfónica obrera en Viena con el objeto de ofrecer conciertos gratuitos para el proletariado, obtuvo poco éxito con su obra, hasta el punto de que, tras el *anschluss*, el régimen nazi ni siquiera la incluye entre las condenadas por “bolchevismo cultural”. No obstante, pierde el derecho a enseñar y a que se le interprete en público, por lo que pasa la guerra en una difícil situación al no lograr abandonar Austria. Al final de la contienda, trasladado a Salzburgo, un soldado estadounidense lo mata de un disparo por salir a la calle inadvertidamente después del toque de queda²⁰.

Weill alcanzó la madurez estilística en la agitada atmósfera de los primeros años de la república de Weimar, de la que trazó un cruel retrato en el que se hacía especial hincapié en el cinismo moral de la alta sociedad y el preocupante ascenso del partido nazi. Su fuerte convencimiento de que la música podía utilizarse como un agente de cambio social caracterizó su obra en este periodo. En alguna medida, este compromiso coincidía con el del movimiento contemporáneo *Gebrauchsmusik*, que defendía asimismo la función utilitaria de la música, lenguaje universal que llegaba al público de cualquier país, independientemente de su lengua o cultura. Weill planteaba la resurrección de lo que él denominaba “poder socialmente creativo del arte”, o, lo que es lo mismo, su capacidad para despertar la conciencia política. El medio más poderoso para alcanzar este objetivo era, en su opinión, la ópera. Su especial predisposición y talento por

lo músico-dramático lo llevó a iniciar un ambicioso proyecto de transformación de un género “socialmente exclusivo” en la manifestación artística de una “comunidad que avanza”. Un cercano colaborador en este proyecto fue Brecht. Ambos trabajaron en la creación de un “teatro épico”, despersonalizado y carente de cualquier tipo de ilusionismo, en el que se combinaba música, acción, oratoria y teatro dentro de un esqueleto dramático destinado a provocar impacto en el público. La ópera fue despojada de todo sentimiento romántico y de aquellos recursos artificiosos que el tiempo había ido acumulando sobre ella, como el virtuosismo vocal o los esplendores tonales del acompañamiento orquestal que sólo tenían el propósito de entretener superficialmente al público.

Brecht y Weill trabajaron juntos en *Mahagonny-Songspiel* (1927), una serie de seis canciones con interludios instrumentales compuesta en forma de cantata escénica. El empleo del término inglés *song* en vez del alemán *lied* está motivado por la intención de señalar la diferencia entre lo tradicional y elitista frente a lo más popular y espontáneo. La acción transcurre en la imaginaria ciudad de Mahagonny y se trata de construir una falsa utopía destinada a simbolizar la moral alemana y la corrupción espiritual reinante en aquel momento. La utilización de música popular, jazz, bailes de salón y cabaret de forma distanciada y estilizada, pero evitando cualquier tipo de convencionalismo o fácil carácter comercial, tuvo un profundo efecto sobre el público de entonces. El empleo de lo popular en vez de resultar fresco e inocente, como ocurrió en numerosas obras de compositores anteriores, aquí se convierte en algo corrosivo y sarcástico. Como un crítico de la época afirmó, la música de Weill logra que todo lo seguro pueda ser cuestionado²¹. En sus siguientes colaboraciones con Brecht, se ahondó aún más en esta dirección. *Die Deigroschenoper* (1928), basada en la pieza inglesa del siglo XVIII *La ópera del mendigo*, de John Gay, alcanzó altas cotas de simplicidad y, a la vez, de sofisticación. Para sorpresa de sus autores, la obra obtendría un gran éxito desde su estreno²².

Las últimas colaboraciones de Weill y Brecht se dieron en la ópera “escolar” *Der Jasager* (1930) y en el ballet *Die Sieben Todsünden* (1931). En ellas está presente una aguda crítica de la sociedad alemana y el orden establecido que terminaría por enfrentarlos al régimen nazi.

Weill abandona su país en marzo de 1933, trasladándose a los Estados Unidos –tras un breve periodo de Francia- desde donde, con una actitud bastante menos comprometida, fue responsable de comedias musicales de éxito en Broadway y, posteriormente, en el cine: *Lady in the dark* (1940), *One touch of Venus* (1943) o *Lost in the Stars* (1949). A pesar de la dulcificación de su discurso crítico, estas piezas llegaron a ejercer una destacada influencia sobre algunos de los más importantes compositores de la escena popular estadounidense, como Bernstein y Sondheim²³.

Frente a los “degenerados” Schönberg, Berg, Webern y Weill, el régimen Nazi contó con músicos de prestigio como Richard Strauss, que consintió en ser nombrado por Goebbels Presidente de la *Reichsmusikkammer* en 1933. Su nombre fue utilizado por Hitler para obtener la aceptación en ciertos medios intelectuales. No obstante, cuando el compositor se negó a retirar de los créditos el nombre de su libretista judío Stefan Zweig (con el que trabajaba en la obra *Die schweigsame Frau* en 1934), fue obligado a abandonar su puesto en 1935. Esta ópera fue prohibida en Alemania y, tras este suceso, aunque sin una oposición clara, dejó de colaborar con los nazis pero sin abandonar el país. A partir de ese momento su obra reflejaría el pesimismo y el desencanto ante los acontecimientos que se avecinaban²⁴.

Las brutales diferencias sociales entre el norte y sur de Italia fueron puestas de manifiesto en la obra de Mascagni. Si bien la clase obrera industrial de la Lombardía y el Piamonte tenía problemas comunes con otros proletarios europeos, las condiciones infrahumanas del campesinado napolitano y siciliano conmovieron particularmente a este compositor. El estreno de *Cavallería Rusticana* en 1890, obra ganadora de un concurso de óperas en un acto convocado por el editor Sonzogno, marcó el comienzo de su carrera. En ella se desarrollaba una historia extraída de la vida cotidiana, con absoluto respeto a las unidades de tiempo, acción y lugar. Un “trozo de vida”, en definición de los compositores veristas. La atmósfera violenta y sanguinaria de *Il piccolo Marat* (1921) parece reflejar la que dominó Italia en los turbulentos años posteriores a la I Guerra Mundial, iniciados precisamente en 1921, con la escisión socialista de Livorno y la llegada del fascismo. En esta obra hallamos personajes y acciones de un libertarismo genérico, sin referencias históricas precisas, ya

que el pequeño revolucionario (*marat* en jerga) que da título a la pieza no se refiere al personaje de la revolución francesa. El optimista final hace que los oprimidos por el príncipe de Fleury y el gobernador Orco lograsen triunfar en su acción revolucionaria²⁵. Sin embargo, en 1934, Mascagni se afilió al partido fascista e ingresa en la Reale Accademia d'Italia, tras lo que se convierte en uno de los intelectuales oficiales del Régimen de Mussolini²⁶. Tras haber sido el compositor que reflejó las miserias de obreros y campesinos, trabajó, al igual que Giordano –el compositor de *Andrea Chenier*- , para enaltecer al Duce, como sucedería en el *Inno degli avanguardisti*. A cambio de ello, recibió honores como pago de una brillante producción cultural que los fascistas pudieran exhibir en el extranjero. La ópera *Nerone* (1935) evocaba los fastos de la Roma clásica, tan frecuentemente evocados por los totalitarismos europeos, aunque la falta de heroísmo del personaje protagonista no sirviese del todo a los intereses de la ideología oficial. No obstante, al igual que Richard Strauss, reaccionaría tres años más tarde, dimitiendo de sus cargos y abandonando el partido en 1937.

Puccini, el maestro de los maestros de la ópera italiana de principios del siglo XX, mostró, sin embargo, en esos años un total alejamiento de cualquier cuestión de carácter político y social: *La fanciulla del west* (1910), *La Rondine* (1917) –una ligera opereta estrenada en Montecarlo en plena I Guerra Mundial-, *Il Trittico* (1918) o la inconclusa *Turandot* (1924) serían grandes éxitos internacionales pero de carácter atemporal. La prematura muerte del compositor en 1924 le ahorró el tener que posicionarse ante el emergente régimen fascista²⁷.

Gershwin, procedente del mundo del musical de Broadway, estrenó en 1935 *Porgy and Bess*. Esta obra subió por primera vez a las tablas de un teatro de ópera el mundo de las drogas y la marginación al situar su acción en Catfish Row, el barrio negro de Charleston (Carolina del Sur). El hambre, el desempleo, la prostitución, la delincuencia, la enfermedad y los problemas raciales invaden la acción en un perspicaz cuadro de costumbres de la Norteamérica de la Gran Depresión. En su partitura, desvinculada de los modelos europeos, se utilizan melodías populares procedentes del Jazz y los *negro spirituals*. La obra tuvo difusión internacional y fue representada en la Unión Soviética en 1955, en Leningrado, de la mano del primer grupo teatral estadounidense admitido en la URSS en

plena “guerra fría”²⁸. Este compositor reunió en su estilo una sólida formación técnica y un detallado conocimiento del folklore estadounidense, bases fundamentales para desarrollar su incuestionable instinto para fusionar lo culto con lo popular. Para *Porgy and Bess* se trasladó a un pequeño pueblo de Carolina del Sur, para estudiar la música negra que allí se interpretaba: el *Shouting*, una danza rítmica compleja sostenida por golpes de pies y manos que acompañan a los *Spirituals* de origen africano. El resultado es una partitura única en la historia del teatro lírico en la que arias o concertantes se entremezclan con el Jazz.

En España, durante la II República, Sorozábal compuso una serie de zarzuelas en las que la clase obrera y sus luchas sindicales sirvieron como núcleo de la acción dramática, en contraste con el más amable costumbrismo de las grandes obras del género de las últimas décadas del siglo XIX. Esto lo encontramos en *La del manojo de rosas* (1934) pero sobre todo en *Katiuska* (1931), obra ambientada en la Ucrania posterior a la revolución bolchevique, en la que la hija de un aristócrata desposeído de sus tierras termina enamorándose de un Comisario del Soviet local, redimiendo con ello su pasado zarista²⁹. El inicio de la dictadura franquista haría, obviamente, desaparecer estos temas de las obras de Sorozábal y de la zarzuela en general, que pasó a estar al servicio del patriotismo de trazo grueso que puede localizarse también en el cine de la productora CIFESA. La renovación creativa que en España estaba siendo protagonizada por la conocida como “Generación de la República” había quedado interrumpida. Herederos directos de la renovación musical de Manuel de Falla, Rodolfo y Ernesto Halffter, Baccarisse, Bautista, García Ascot, Mantecón, Pittaluga y Remacha³⁰ unieron sus esfuerzos para despertar el dormido panorama cultural español de un sueño que lo había mantenido alejado de las últimas vanguardias. Los sucesivos gobiernos de la II República apoyaron esta iniciativa e, incluso, algunos de estos compositores ostentarían importantes cargos públicos. Gracias a ellos entró por primera vez en España el dodecafonismo, sin embargo, el final de la guerra obligaría a la mayor parte de estos músicos a salir de España, dando paso al cultivo de un nacionalismo anacrónico y tradicional protegido por el Régimen de Franco.

3. LEGITIMACIÓN Y CRÍTICA EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN EL MUNDO DIVIDIDO EN BLOQUES

Richard Strauss, tras abandonar el cargo de presidente de la *Reichsmusikkammer* ofrecido por los nazis, manifestó una postura pesimista y depresiva ante los acontecimientos que se estaban desarrollando en centroeuropa desde los últimos años de la década de 1930. La condena del antisemitismo y la sensación de derrumbamiento del mundo que había conocido impregna sus últimas obras, particularmente el poema sinfónico *Metamorphosen* (1945). En la última página de la partitura escribió *In memoriam*, como despedida de un tiempo del que él había sido uno de sus músicos más notables. Y ese melancólico adiós pretendía ir dirigido a una civilización en completa metamorfosis, más allá de las particulares circunstancias de Alemania y Austria en la postguerra. Sus *Vier Letzte Lieder* (1949), las tres primeras sobre versos de Hesse, celebran la supervivencia tras la tragedia a lo largo de la historia. Ningún otro autor ha expresado musicalmente con tal adecuación la dimensión anímica que una guerra puede provocar³¹.

Las reuniones de paz tras la II Guerra Mundial pusieron en evidencia el enfrentamiento que iba a dividir el planeta en dos bloques políticos. El desarrollo de las democracias populares en la Europa del Este alarmó al mundo capitalista que pronto habló de la necesidad de crear un “telón de acero” que protegiese Europa occidental de la marea comunista. Durante los años que siguieron a la Revolución de Octubre, las vanguardias de la música occidental se vieron favorecidas por el internacionalismo del período. Pero, tras la llegada al poder de Stalin, que puso acento en el carácter colectivo del arte, se desarrolló un estilo musical oficial, programado para basarse en los temas próximos a la vida cotidiana, de corte realista pero optimista. Los dos mejores ejemplos de esta música propagandística y patriótica fueron Shebalin, autor de la cantata *Moscú*, y, sobre todo, Dimitri Shostakovitch.

Shostakovitch pareció no dudar de que todo compositor tenía ciertas responsabilidades políticas y sociales con el Estado. Desde sus primeros pasos como creador, creyó que la música debía tener una función ideológica. Su extraordinario talento fue desarrollado en un extenso ciclo de quince sinfonías (1924-1971) y en varias óperas, entre las que sobresalieron *La*

Nariz (1928), basada en un cuento de Gogol, y *Lady Macbeth del distrito Mtsensk* (1932)³². Estas últimas obras provocaron la hostilidad de la crítica oficialista que lo condenó a un período de ostracismo del que salió al recibir el Premio Stalin por su *Quinteto para cuerda y piano* (1940) y por la *Séptima Sinfonía "Leningrado"* (1942), dedicada a la heroica defensa de la ciudad contra los nazis durante la II Guerra Mundial³³. Tras otra etapa problemática con el sistema (particularmente desde el decreto publicado por Zhdanov en 1948, en el que se condenaba la obra de varios grandes compositores rusos), se rehabilita políticamente con la composición del oratorio *La canción de los bosques*, dedicado a los planes de reforestación de Stalin, y creando la banda sonora de la película *La caída de Berlín*. Sus principales problemas con el régimen le habían venido de la ópera *Lady Macbeth del distrito Mtsensk*, que en un principio había disfrutado de un éxito poco frecuente en la URSS y que llevó a esta obra a ser representada repetidas veces incluso fuera de Rusia. Llegó a ser aclamada como un ideal representativo del arte soviético³⁴. Pero de forma inesperada, el diario *Pravda* publicó un artículo en el que se atacaba la composición por su libreto negativo, sus "innovaciones burguesas" y sus "corrientes de sonido deliberadamente disonantes y confusas". Como consecuencia, las autoridades del partido cambiaron radicalmente su actitud ante la creación musical del momento. El éxito de esta ópera en los países capitalistas hizo levantar sospechas en un análisis quizás demasiado simplista pero que encuentra explicación en el contexto del enfrentamiento de bloques³⁵. A partir de la muerte de Stalin, el músico pudo seguir una línea creativa más libre, menos condicionada por dictados oficiales, aunque sus composiciones seguirían siendo una de las mejores muestras culturales que la URSS podía ofrecer al exterior³⁶.

En contraposición, Rachmaninov abandona Rusia tras la revolución bolchevique, trasladándose a EEUU, donde permanecería hasta su muerte. Sus creaciones, mucho más conservadoras, desarrollan un romanticismo tardío de enorme atractivo para los públicos de las salas de concierto³⁷. El compositor se convirtió en el símbolo de la vieja Rusia zarista obligada al destierro y como tal fue presentado desde las instancias oficiales norteamericanas que, sistemáticamente, difundieron su música por el mundo con este fin. Sin embargo, sus piezas más importantes fueron escritas en Rusia:

los tres primeros conciertos para piano y las tres sinfonías. En EEUU compuso relativamente poco pero intensificó su carrera como director de orquesta y concertista de piano³⁸. Sólo una de las obras compuestas en sus años americanos gozaría de reconocimiento: la célebre *Rapsodia sobre un tema de Paganini*. Esta inactividad puede explicarse por la sensación de aislamiento cultural que el compositor experimentó en el exilio y por la discrepancia entre su tradicionalismo y las vanguardias del momento, problema que afectó a no pocos talentos musicales del siglo XX³⁹.

Stravinsky fue consagrado internacionalmente por la composición de ballets para la compañía de Diaghilev: *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La Sacre du Printem* (1913). Ellas, con referencias explícitas del folklore ruso, serían de gran importancia para el desarrollo posterior de la música atonal de Schoenberg y constituyen un sólido eslabón entre el siglo XIX y el XX desde muchos puntos de vista. Cuando triunfa la revolución bolchevique, Stravinsky abandona su país y se instala primero en París y luego en EEUU. Este cambio de residencia transformaría su orientación estilística, más conservadora ahora, hasta el punto de situarse en el centro de la corriente neoclasicista. *Historie du soldat* (1918), *Pulcinella* (1920), *Oedipus Rex* (1927) son sus trabajos más significativos en esta etapa. De más difícil clasificación son sus singulares *Sinfonía de los Salmos* (1930) y la *Sinfonía de tres movimientos* (1945), en las que se mezclan características compositivas de las dos etapas creativas del músico. Como sucedió con Rachmaninov, su obra fue utilizada para simbolizar la desterrada Rusia zarista por parte del gobierno estadounidense.

Prokofiev anticiparía muchos elementos definitorios del movimiento neoclásico de posguerra (una vuelta a las formas y estilo del siglo XVIII). El mismo año de la Revolución Bolchevique, el músico ruso gozaba ya de prestigio internacional gracias a su *Sinfonía Clásica* (1917). Esto le facilitó los contactos necesarios para abandonar en 1918 la recién nacida Unión Soviética, en principio sólo con la intención de permanecer unos meses fuera, los imprescindibles para que la situación política en su país se estabilizara. Pero tardó dieciocho años en regresar, período en el que estuvo residiendo en Estados Unidos y París. En la capital gala compuso, por encargo de Diaghilev, el ballet *Le pas d'acier*. En él se trasladaba por primera vez

a este género una historia sobre la revolución del proletariado, alejada de los cuentos de hadas habituales hasta entonces en los ballets rusos. Este gesto y un evidente cambio de sus compromisos políticos lo llevaron, en 1936, a instalarse definitivamente en la URSS, coincidiendo con un período de crisis en el arte progresista soviético y la aparición del realismo socialista como estilo oficial del Partido Comunista. Aunque aparentemente estuvo poco interesado en la política activa, Prokofiev estuvo atraído por las fuertes controversias estéticas de aquel periodo. Los que entonces ocupaban el poder consideraron sus composiciones parisinas como “decadentes”, creadas bajo el pernicioso hechizo de influencias extranjeras. El músico, susceptible ante las críticas, comenzó a expresar una postura más explícitamente cercana al Partido. Publicó un ensayo en el que hacía una declaración de intenciones como creador al servicio de la causa comunista: deseaba sentar las bases para el nacimiento de un nuevo tipo de música “seria-sencilla” que sirviese adecuadamente a un público masivo que “el moderno compositor soviético tenía que procurarse atraer”⁴⁰. Esta música debía, ante todo, ser melodiosa, simple y clara. Su suite orquestal *El Teniente Kijé* (1934), basada en una partitura destinada originariamente para una película, ya intentaba reflejar esta nueva dirección. De hecho, las posteriores revelan un tono más conservador y “popular”. No obstante, por su ambigua actitud política, durante el resto de su vida caminó sobre una delgada línea entre la aceptación oficial y los dictados de sus propios intereses artísticos. Su muerte se produjo, curiosamente, el mismo día que la de Stalin: el 5 de marzo de 1953.

Un capítulo significativo en la trayectoria artística de Prokofiev fue el de las tres sonatas para piano (nº 6-8) escritas coincidiendo con la decisión de Hitler de invadir la Unión Soviética. Estas llamadas “Sonatas de la Guerra” constituyen, a pesar de lo abstracto del teclado, un verdadero canto a la libertad y dignidad humanas: se debía expulsar al nuevo Napoleón y cada uno debía contribuir con lo que sabía hacer. En los círculos de poder soviético fueron instrumento de propaganda en aquellos difíciles tiempos. Sin embargo, el decreto de Zhdanov (1948) calificó la producción de Prokofiev como “ajena al pueblo ruso”, lo que equivalía a censurar oficialmente su obra, aunque esto no se llevaría a efecto hasta 1958, cinco años después de la muerte del compositor. A pesar de esta incómoda posición, en sus últimos años fue

notablemente prolífico: completó tres sinfonías, dos conciertos, tres ballets de gran éxito internacional (particularmente *Romeo y Julieta*), varias óperas (como *Guerra y Paz*) y un buen número de partituras para el cine (*Alexander Nevsky* –1938- e *Iván el Terrible* –1945- para Eisenstein, entre otras)⁴¹.

Fuera ya de la URSS, destacó el compositor checo Leos Janáček⁴², continuador de la tradición musical bohemia iniciada por Smetana y Dvorak, al estudiar el folklore de su país. Su primera gran composición fue la ópera *Jenufa* (1903), que adapta un drama rural de Preissová en el que se traza un retrato sociológico de la sociedad campesina morava, aunque sin renunciar a una fuerte vocación universalista. Ahí están, bajo las formas naturalistas, la intolerancia, la lucha de clases, el poder de la religión o la incapacidad para comunicarse en una sociedad cerrada. La cruda e inhóspita obra alcanzaría fortuna en los teatros de la Europa socialista tras la II Guerra Mundial ya que sus contenidos adelantaban la dirección que iban a tomar los creadores de la órbita soviética⁴³. Más adelante estrenaría *Kát'a Kabanová* (1921), *La pequeña y astuta zorra* (1925) o *El caso Makropulos* (1925), partituras en las que siguió desarrollando su original y poderoso estilo.

En Hungría dominaron las personalidades Bartok y Kodály, herederos del nacionalismo decimonónico de Liszt, aunque situándose en la vanguardia musical europea. Ambos fueron afanados estudiosos del folklore practicado por granjeros y campesinos húngaros alejados del cosmopolitismo de Budapest, donde un tipo de música identificada con zingaros se había hecho pasar por la auténticamente nacional. Aunque la producción de ambos se sitúa en el primer tercio del siglo XX, el bloque socialista europeo la utilizaría con fines políticos a partir de la década de 1950, momento en el que la obra de estos compositores sería revalorizada. *El Castillo de Barba Azul* (1911) de Bartok y *Háry János* (1926) de Kodály serían escenificadas frecuentemente durante el período.

EEUU no fue ajeno a la necesidad de prestigiarse a través de una ambiciosa producción cultural como se hacía en la URSS. Cage, primer representante de la llamada música aleatoria (*Concierto para piano 00,0*, “para ser ejecutado por cualquiera en cualquier lugar”) es una de las personalidades más poderosas de la vanguardia de su país y uno de los difusores de la idea de que la máxima libertad musical sólo

podía nacer del país más libre. La indeterminación, la utilización intencionada del azar en la composición e interpretación definieron una original forma de componer que sorprenderían hasta al revolucionario Schoenberg, maestro durante un breve período de tiempo de Cage. Ives, Barber, Copland, Herrmann, Bernstein y Previn, fueron los miembros de la primera generación realmente nutrida de compositores estadounidenses liberados de las corrientes del viejo continente⁴⁴. El interés por consagrar su papel de primera potencia mundial pasaba por romper, al menos formalmente, la dependencia cultural con respecto a Europa. La amplia producción de estos autores ayudó al gobierno norteamericano a señalar su poderío, no sólo político y económico, sino también cultural. Ives ocupó una curiosa posición en este contexto: aunque cumplió una función fundamental en el desarrollo de las composiciones de concierto norteamericanas de distintivo carácter nacional, sufrió un aislamiento casi total con respecto al público, limitando el efecto de su música durante los años en los que trabajó más intensamente (1895-1917). Su obra no sería conocida hasta los años de la “Guerra Fría”, período en el que fue difundido para construir la imagen de EEUU como superpotencia cultural. El rasgo más característico de su estilo es el respeto a la tonalidad tradicional pero, sin embargo, huyendo de los modelos europeos que hasta entonces habían monopolizado la música en Norteamérica. Por su parte, Copland representó la visión más amplia de este nacionalismo al sumarse a la defensa del proyecto de la *Gran Área Americana*, incluyendo en ella a una Latinoamérica dependiente de EEUU (“América para los americanos”, según Monroe). Su obra no sólo explorará el Jazz o el Ragtime sino también la música antillana (*Danzón Cubano*, 1942) o la andina (*Three latin American Sketches*, 1972). Lo estrictamente inspirado en su país quedó de manifiesto en tres célebres ballets: *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) y *Appalachian Spring* (1944)⁴⁵.

Frente a ello, en confrontación con el dominio de EEUU, en América del Sur van a surgir una serie de compositores que pondrán sus esfuerzos creativos a la conformación de las señas de identidad propias de sus respectivas naciones y a contribuir a una definición cultural más elevada de sus regiones de origen en el concierto internacional⁴⁶. En las décadas de 1920 y 1930, Villa-Lobos recibió la protección del gobierno

brasileño. Este autodidacta se formó en pequeños conjuntos instrumentales que tocaban en calles y cafés de Río de Janeiro, circunstancia que lo pondría en contacto directo con la música urbana y que sembraría su creciente interés por el folklore rural de Brasil, adquirido en múltiples viajes por todo el país. La combinación de estas experiencias con el conocimiento de la producción europea dio como resultado un estilo ecléctico, contundente y atractivo. Su obra de mayor reconocimiento fue una serie de nueve composiciones agrupadas bajo el título de *Bachianas Brasileiras* (1930-1945). En ellas intentó mezclar la música popular brasileña con las características estilísticas de J.S. Bach, compositor al que admiró especialmente⁴⁷. El resultado no puede ser más singular: en vez de realizar una recreación neoclásica al estilo de Stravinsky o Hindemith, las *Bachianas* reexaminan algunos de los rasgos de estilo de Bach y los pone en relación con la herencia musical nacional recibida por Villa-Lobos. Pero su obra es mucho más amplia: llegó a componer más de dos mil piezas de calidad desigual, muchas de ellas aún sin editar⁴⁸.

Lo que llevó a Villa-Lobos al reconocimiento mundial está presente de modo más modesto en su compatriota Braga, de una formación técnica, sin embargo, superior. Su encuentro con Massenet y Wagner propiciaría su entrega al estilo musical europeo entonces imperante. De vuelta a su país, ocupa cargos docentes de Río de Janeiro y Sao Paulo desde los que influirá en las generaciones posteriores. Su principal aportación al nacionalismo brasileño se localiza en una atractiva colección de canciones compuestas para la soprano Bidú Sayão, la figura de la lírica más importante nacida en el país hasta ese momento. En ellas se utiliza el dialecto afro-brasileiro y la singular cadencia específica del habla, además de variado material folklórico del interior y la costa. La brillante carrera de Sayão en el Metropolitan de New York en la década de 1930 y la inclusión de esas piezas en sus recitales, aseguraron la difusión internacional de estas obras.

Carlos Chávez fue para México un creador de alcance parecido al de Villa-Lobos en Brasil. Formado en el ambiente post-revolucionario de la década de 1920, basó su obra en la música popular precolombina. Él fue uno de los intelectuales que contribuyeron al desarrollo del “Renacimiento azteca” que pretendía, a través de la evocación de esa época, huir de la

influencia y dominio europeo y estadounidense. La escasez de fuentes de aquella época obligó a Chávez a recrear músicas, a imaginar a través de los instrumentos conservados cómo sonarían aquellos cantos y danzas. Inevitablemente tuvo que utilizar ocasionalmente también el folklore aún vivo de su país, heredero, en cierta medida, del lejano legado azteca. Bajo estos preceptos compuso su exitosa *Sinfonía India* (1936) y la obra de cámara *Xochipilli* (1940). Su papel en el desarrollo cultural mexicano no se limitó a la composición, fue también el fundador de su primera orquesta sinfónica estable y su director durante veinte años (1928-1948). Asimismo fue director del Conservatorio Nacional y un activo crítico musical en el periódico *Ciudad de Méjico*, además de teórico del nacionalismo musical latinoamericano. A él se debe la publicación de varios libros de gran impacto entre los compositores de su generación, como *Hacia una nueva música* (1937).

El equivalente argentino a Chávez fue Ginastera. Su fuerte sentimiento nacionalista quedó perfectamente reflejado en una obra que, una vez más, emplea el folklore del país como elemento inspirador. El estreno del ballet *Estancia* (1941) consolidaría su posición. En él se describen escenas costumbristas rurales del interior de Argentina. Dos años más tarde estrenaría *Las Horas de una Estancia*, para voz y piano, pieza en la que volvería a incidir en el mismo tema. La música de cámara compuesta desde 1950 evocaría el material popular de forma menos literal y más estilizada, con incursiones en el dodecafonismo, lo que lo convirtió en el compositor más avanzado de entre los latinoamericanos de su época. El camino del nacionalismo sería paulatinamente abandonado ya que la culminación de su trayectoria llegó con el estreno de tres óperas de carácter más internacional, tanto en su temática como en el estilo, influido por Berg y Bartok: *Don Rodrigo* (1964), *Bomarzo* (1967) y *Beatriz Cenci* (1971)⁴⁹.

Guastavino, contemporáneo de Ginastera aunque con posiciones artísticas más conservadoras, fue uno de los más importantes representantes de la Nueva Escuela Argentina. Su obra abarca diferentes géneros, desde la sinfonía hasta el ballet, pero lo fundamental de su creación lo constituye lo vocal. Sus canciones de concierto utilizan el idioma musical de su patria con el propósito de definir formalmente un repertorio que pudiera medirse con el europeo o el estadounidense. Al igual que

hicieron los grandes compositores del área germánica en el lied, emplea textos de autores de prestigio para construir estas breves pero densas piezas. De este modo, no es difícil encontrar en ellas versos de Borges, Silva o Alberti. Como sucedía en el caso de Braga, la difusión internacional de estas obras estuvo asegurada porque intérpretes del prestigio de Berganza decidieron incluirlas en los programas de sus conciertos.

Décadas más tarde, Piazzolla, con su estilización del tango hasta elevarlo a las salas de concierto en las décadas de 1950 a 1970, continuaría con la labor emprendida por Ginastera y Guastavino. Este músico protagonizó fructíferos encuentros y colaboraciones con Gary Burton en el terreno del jazz, con Lalo Shiffrin y la Orchestre du Capitole de Toulouse en el campo sinfónico clásico, con el director de cine Fernando Solanas o con el Kronos Quartet para llevar a cabo experiencias más novedosas e inclasificables. Tango, jazz y música culta son los tres cimientos en los que se asienta el singular edificio piazzolliano. Entre sus producciones más importantes se encuentran el *Concierto para bandoneón y orquesta* (1979), buen ejemplo de su desmesurado expresionismo musical; la ópera *María de Buenos Aires*, compuesta en colaboración con Horacio Ferrer; o los cuatro tangos que representan las *Estaciones Porteñas* (1967-1970). El amor de Piazzolla por Bach siempre estuvo presente en sus composiciones y su éxito mundial hizo mucho por difundir una imagen argentina de prestigio⁵⁰.

Como se señalaba antes, el Franquismo rompió todas las expectativas de desarrollo de las últimas vanguardias en España. Los compositores de la Generación de la República huyeron del país y los que permanecieron dedicaron sus esfuerzos a repetir los esquemas ya consagrados por los grandes autores nacionalistas, sin lograr una renovación en el lenguaje, quizás porque simplemente no se pretendía. Nin, Moreno Torroba, Rodrigo, Obradors y García Leoz compondrán, hasta bien entrada la década de 1960, una música similar a la que se hacía en los años finales del siglo XIX, atractiva y eficaz para lo que se buscaba en ella, pero anclada en modelos superados⁵¹.

Joaquín Turina sería el primer gran eslabón en la cadena de compositores responsables de llevar el nacionalismo hasta fechas tardías, hecho posible gracias a la protección que este tipo de

música tuvo por Primo de Rivera y Franco. Centrando su fuente de inspiración en Sevilla y el Bajo Guadalquivir, Turina compuso exuberantes obras sinfónicas (*La Procesión del Rocío*, 1913; *Danzas Fantásticas*, 1920), un amplio conjunto de obras de cámara (*La Oración del Torero*, 1925) y numerosas piezas vocales (*Poema en forma de canciones*, 1919) y pianísticas (*Rincones sevillanos*, 1911)⁵².

Asimismo, Rodrigo jugaría un papel parecido al cultivar el nacionalismo hasta una época aún más reciente, debido a su longevidad vital y creativa. Aquí la fuente de inspiración está en los grandes maestros del Renacimiento y Barroco español. Partituras de Gaspar Sáenz, el Padre Soler o Juan de la Encina cobraron nueva vida en sus libres armonizaciones. El atractivo que para el público de todo el planeta tuvieron *El Concierto de Aranjuez* (1940), *Fantasia para un gentil hombre* (1954), *El Concierto Andaluz* (1967) o *El Concierto Madrigal* (1970) harían de este músico una de las más sólidas aportaciones culturales que la España de Franco pudo presentar para prestigiarse ante el mundo⁵³. Todavía en fecha tan próxima como 1980, Moreno Torroba estrenaría su ópera *El Poeta*, basada en una novelada biografía de Espronceda, respondiendo a las características del teatro musical de las últimas décadas del siglo XIX.

Britten y Tippett dominaron la escena musical inglesa en las décadas que siguieron a la II Guerra Mundial. El proceso de descolonización y la bipolarización de la política internacional en torno a EEUU y la URSS, situaron a Gran Bretaña en una posición inferior a la que incuestionablemente tuvo entre 1870 y 1914. Estos compositores se encontraron con el reto de colaborar en el mantenimiento del prestigio británico en tiempos difíciles aunque, a la vez, mostraron una actitud crítica. La *Sinfonía da réquiem* (1940) de Britten ya recoge, al inicio de la guerra, la incertidumbre y el miedo que los duros acontecimientos sembraron en la población. Años más tarde, en 1961, retomaría este mismo espíritu en su *Réquiem de Guerra*. La visión pacifista del compositor lo hizo mostrarse cada vez más descontento con el curso de los acontecimientos en su país. Fiel reflejo de esta actitud fue la ópera *Peter Grimes* (1945), drama musical que desarrolla una sombría y pesimista trama en la que el sádico e inadaptado protagonista sirve como vehículo para una fuerte crítica social. Esta compleja obra, estrenada en Londres justo después de la rendición de Alemania, fue, sin embargo, un acontecimiento

de considerable significación nacional. En esta misma línea, Britten escribiría un excelente conjunto de óperas entre las que destacaron *Una vuelta de tuerca* (1954) –basada en Henry James–, o *Muerte en Venecia* (1973) –versionando a Thomas Mann⁵⁴.

Tippett, autor de un excelente ciclo sinfónico (1945-1972), desarrolló su talento creativo desde posiciones aún menos conservadoras que las de Britten. Sus óperas *The knot Garden* (1969) y *The ice break* (1976) desarrollan de situaciones contemporáneas con un tratamiento esencialmente realista y crítico con el orden establecido y son un fiel retrato de la sociedad inglesa de las décadas de 1960 y 1970⁵⁵.

4. LA MÚSICA EN LA ÉPOCA ACTUAL

Las vanguardias musicales de la primera mitad del siglo XX, especialmente el serialismo y la indeterminación, fueron exigiendo del oyente una preparación cada vez más exigente y cuestionaron las creencias anteriores acerca de la naturaleza de la música. Esto tuvo como consecuencia el alejamiento paulatino del favor del público de las nuevas creaciones, particularmente las atonales, y el acercamiento casi contemplativo a las grandes composiciones del pasado, especialmente las del repertorio de los siglos XVIII y XIX. Aunque la presencia de nuevas obras en las salas de concierto o los teatros de ópera sigue hoy en día siendo constante, la repercusión social de las mismas es mínima y su permanencia en las programaciones muy escasa. Nada parecido a lo que ocurría en, por ejemplo, el siglo XIX, periodo en el que el público exigía escuchar continuamente nuevas piezas, como hoy en día pueden hacer los espectadores de las salas de cine en demanda permanente de películas novedosas. Con ello, la música pudo convertirse en vehículo recurrente para la difusión de ideas y la consolidación de determinadas opiniones entre la población, del mismo modo que en la actualidad sucede con programas de entretenimiento a través de la televisión. Pero el actual estado de la cuestión ha propiciado que los gobiernos de los Estados más poderosos muestren tan sólo un cierto apoyo testimonial, por razones de prestigio, a estas nuevas composiciones, no “rentables” ya desde el punto de vista social para la difusión y legitimación de determinados proyectos.

El eficaz carácter simbólico que la música culta de reciente creación ejercía pierde fuerza desde el final de la II Guerra Mundial. Como los

gustos sociales se han orientado hacia las obras maestras ya consagradas (mayoritariamente, como decíamos, la producción musical de los siglos XVIII y XIX), éstas han continuado utilizándose hasta hoy con fines parecidos a los que propiciaron su nacimiento o han sido adaptadas a objetivos en principio no previstos. Por mostrar algunos ejemplos significativos, en Gran Bretaña la música de Elgar, ayer como hoy, sigue mostrándose como paradigma del poder y prestigio de Gran Bretaña; en los países eslavos y en los de la Europa oriental, los compositores nacionalistas del siglo XIX (Grieg, Sibelius, Smetana, Dvorak...) continúan singularizando a los estos estados en el escenario internacional; y la obra de Albéniz, Granados o Falla sigue utilizándose por parte del Gobierno español como tarjeta de presentación cultural en sus relaciones con otros países. Son ejemplos de músicas que no han modificado aún la función política que tuvieron desde el momento de su estreno y que, a falta de nuevas piezas de verdadero éxito social, siguen conservando su eficacia. Pero, decía, existen también casos de readaptación de obras ya consagradas. Un expresivo ejemplo de ello es la transformación de la 9ª Sinfonía de Beethoven (particularmente su cuarto movimiento) en el himno de la joven Unión Europea. Con anterioridad, había servido de símbolo de la victoria aliada sobre la Alemania nazi (Beethoven triunfando sobre Wagner). La ópera *Fidelio* (1814), del mismo compositor, que plantea en su trama la lucha desarrollada por una mujer en defensa de su marido, encarcelado por motivos ideológicos por un sistema autoritario y corrupto, es presentada, asimismo, como símbolo de la libertad frente a la opresión. Ese uso tuvo tras el fin de la II Guerra Mundial y sigue conservando hoy día esa carga simbólica.

En la reutilización de las grandes obras del pasado juega un papel clave el renovado culto por el intérprete, no exento de intereses comerciales cada vez más complejos. A lo largo del siglo XX, una muy larga nómina de importantes nombres se han convertido en transmisores de la obra de los más destacados compositores de épocas anteriores, desplazando a los creadores actuales en impacto y poder ante el público. Los auténticos protagonistas de la música no serán Luciano Berio, Bruno Maderna, Gottfried von Einem, Olly Wilson o George Rochberg sino los grandes directores de orquesta, desde Furtwangler a Giulini; los más brillantes cantantes, desde Schwarzkopf o Tebaldi hasta Lorengar y Fleming; o los

pianistas de elevado dominio técnico y estilístico, como Rubinstein, Arrau o Larrocha.

En la escena política, paralelamente al cada vez mayor alejamiento de la vanguardia musical y a la consagración de la obra de los grandes compositores del pasado, la música de consumo masivo empezó a cobrar protagonismo como instrumento de propaganda o de legitimación. Era una consecuencia lógica de la búsqueda de la máxima eficacia del hecho cultural sobre la sociedad a la que está destinado⁵⁶. Estados Unidos comenzó a identificarse con la comedia musical producida en Broadway y difundida mundialmente a través del cine. En ella, aunque el tono y la trama argumental suelen ser ligeros, encontramos números de exaltación patriótica y de los valores tenidos comúnmente por característicos de Norteamérica. En *Show Boat* (1927) de Jerome Kern, obra que evoca el ambiente del Mississippi en vísperas de la guerra civil, se incluyen varias canciones que han llegado a convertirse en casi himnos nacionales, como la tan difundida "Ol' man river". Asimismo, fueron estrenadas un conjunto de comedias musicales en las que el Ejército estadounidense es dignificado a través de las cualidades de los protagonistas de la historia. *Levando Anclas* (1945), "*This is the Army* (1943) y su variante, *This is your Army* (1943) constituyeron una llamativa propaganda patriótico-militarista en plena Segunda Guerra Mundial pero envuelta en la aparente frivolidad y la extravagancia propias de los espectáculos de Broadway.

Los movimientos sociales en torno a mayo de 1968 tuvieron como un medio importante de difusión la obra de determinados cantautores como, por citar alguno, Joan Báez. La oposición al régimen de Castro en Cuba se articula a nivel internacional a través de intérpretes exiliados en Estados Unidos como Olga Guillot, Celia Cruz o, más recientemente, Gloria Estefan. La transición en España queda simbolizada en Joan Manuel Serrat, Lluís Llach o Paco Ibáñez. La democracia y la libertad en Chile y el Cono Sur es representada en la vida y obra de Víctor Jara. La rebeldía juvenil característica de la década de 1960 en la música de The Beatles. La opción republicana en Estados Unidos se identifica con el arte de Frank Sinatra y los miembros de su clan (Dean Martín, Sam Davis, etc.) y la demócrata con la carrera de Barbra Streisand. Los ejemplos son múltiples y reveladores de la apertura de nuevos campos musicales en las

estrategias sociopolíticas que se están desarrollando en nuestros días.

La incorporación de grandes intérpretes clásicos a distintos organismos de ayuda humanitaria de la Organización de Naciones Unidas, como Barbara Hendricks, Montserrat Caballé, Daniel Barenboim o Leonard Bernstein, es revelador de la función legitimadora y propagandista que la música aún posee, no sólo en el aspecto compositivo sino también en el interpretativo. Por poner un ejemplo, en la lucha contra el racismo en los Estados Unidos supuso un hito muy importante el inicio de las primeras grandes carreras internacionales de cantantes líricos de raza negra. La subida a las tablas del Metropolitan Opera House de New York de la contralto Marion Anderson en 1955, un espacio totalmente cerrado a las personas de color, hizo avanzar considerablemente la causa por la igualdad de derechos, gracias a la repercusión internacional del evento. Las voces negras parecían estar sólo destinadas al jazz y a los night clubs, del mismo modo que existían otros ámbitos profesionales que estaban vedados a las personas de esta raza. El que la soprano Leontyne Price, en los años de 1960, asumiera en Europa papeles que teatralmente estaban concebidos para personajes de raza blanca, fue un nuevo paso en este camino. La puerta estaba abierta y hoy el listado de cantantes de ópera afroamericanos es largo como claro signo de normalización (Arroyo, Battle, Bumbry, Estes, Alexandre, Grist, Mitchell, Norman, Verrett o la antes citada Hendricks).

A nuestro juicio, como hemos querido expresar en las páginas precedentes, la música, además de ser un fenómeno artístico de primer orden, es reflejo de la sociedad de su tiempo al constituirse en vehículo de transmisión o de reflejo de ideas, de la misma forma que la literatura, la pintura o el cine. Es una obviedad pero, con frecuencia, es un elemento de análisis que se olvida por los historiadores que, sin embargo, utilizan frecuentemente estos otros campos del arte para complementar sus estudios. A nuestro juicio, la revalorización de la historia de la cultura producida en los últimos años desarrollará, sin duda, las amplias posibilidades que ofrecen las investigaciones de este campo del saber.

NOTAS

¹ Cf. Seco Serrano, C., "Historia cultural: un género en perspectiva". *Historia Social*, 26 (1996) 97-11.

² Cf. Martínez Martín, J.A., "Comunicación de la cultura. Debate y propuestas para una historia de la transmisión cultural". *III Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Valladolid, 1998, 113-146.

³ Vid. Rebatet, L., *Una historia de la música: de los orígenes a nuestros días*. Barcelona, 1997.

⁴ Vid. Casals Ollé, M., *Literatura y música en la sociedad europea*. A Coruña, 1996.

⁵ Vid. Meyer, L.B., *El estilo de la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid, 1999.

⁶ Vid. Arnau, J., *Música e Historia*. Valencia, 1987.

⁷ Vid. Young, P.M., *A History of English Music*. London, 1967.

⁸ Cf. Hucher, Y.; Morini, J., *Berlioz*. Madrid, 1985, 93-100.

⁹ Vid. Holst, I., *Gustav Holst, a biography*. Londres, 1974; Rubbra, E., *Collected essays on Gustav Holst*. London, 1974.

¹⁰ Vid. Walker, E., *A History of Music in England*. Oxford, 1978.

¹¹ Vid. Kennedy, M., *Richard Strauss*. London, 1976.

¹² Vid. Mann, W., *Richard Strauss: a critical study of the operas*. London, 1964.

¹³ Cf. Clause, *Richard Strauss*. Madrid, 1985, 79-99.

¹⁴ Vid. Kemp, I., *Paul Hindemith*. London, 1970.

¹⁵ Cf. Skelton, G., *Paul Hindemith: The man behind the music*. New York, 1975, 81 y ss.

¹⁶ Cf. Morgan, R. P., *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid, 1994, 207-219.

¹⁷ Cf. Meyer, L.B., *El estilo de la música*, op. cit., 28 y ss.

¹⁸ Con el maestro formaron la conocida como *Escuela de Viena*.

¹⁹ Cf. Carner, M., *Alban Berg*. London, 1983.

²⁰ Cf. Roman, Z., *Anton von Webern. An annotated bibliography*. Detroit, 1983, 41 y ss

²¹ Vid. Kowalke, K., *Kurt Weill in Europe*. Michigan, 1979.

²² Vid. Jarman, D., *Kurt Weill, an illustrated biography*. Bloomington (Indiana), 1982.

²³ Vid. Drew, D., *Kurt Weill, an illustrated biography*. London, 1987.

²⁴ Vid. Roman, Z., *Anton von Webern. An annotated bibliography*. Detroit, 1983.

²⁵ Vid. Nicolodi, F., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. Milano, 1984.

²⁶ Mascagni, como Mussolini, evolucionó desde unos inicios políticos en el Socialismo hasta llegar a las posiciones que el Fascismo representaba

²⁷ Cf. Krause, E., *Puccini. La historia de un éxito mundial*. Madrid, 1985, 175-239.

²⁸ Cf. Gauthier, A., *Gershwin*. Madrid, 1985, 101-122.

²⁹ Cf. Varios, *El libro de la Zarzuela*. Barcelona, 1982, 265-279.

³⁰ Contemporáneos al "Grupo de Madrid" fueron una brillante nómina de compositores: Roberto Gerhard, Federico Mompou, Eduardo Toldrá, Agustín Grau,

Baltasar Samper, Ricardo Lamote de Grignon, Juan Gibert Camins y Gerardo Gombáu.

- ³¹ Cf. Clausse, J., *Richard Strauss*, op. cit., 127-140.
- ³² Vid. Sollertivsky, D., *Pages from the life of Dimitri Shostakovitch*. London, 1981.
- ³³ Vid. Norris, C., *Shostakovitch: The man and his music*. London, 1982; Kay, N., *Shostakovitch*. London, 1971.
- ³⁴ Vid. Blokker, R.; Dearling, R.; *The music of Dimitri Shostakovitch: The symphonies*. London, 1979.
- ³⁵ Vid. Shostakovitch, D., *Dimitri Shostakovitch about himself and his times*. Moscú, 1981.
- ³⁶ Cf. Morgan, R. P., *La música del siglo XX*, op. cit., 239-270.
- ³⁷ Vid. Norris, G., *Rachmaninov*. London, 1986.
- ³⁸ Vid. Piggot, P., *Rachmaninov orchestral music*. London, 1974.
- ³⁹ En 1934 Rachmaninov expresaría de forma sencilla y modesta el por qué de su limitada producción de las últimas décadas: “Quizás siento que el tipo de música que me gustaría escribir no es el mismo que se acepta hoy en día”. Entrevista con Norman Cameron en *The Monthly Musical Record*, 44 (noviembre 1934) 201.
- ⁴⁰ Cf. Morgan, R. P. *La música del siglo XX*, op. cit., 261-263.
- ⁴¹ Vid. Gray, C., *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*. New York, 1962.
- ⁴² Vid. Evans, M., *Janáček's tragic operas*. London, 1977.
- ⁴³ Vid. Janáček, L., *Leaves from his life*. London, 1982.
- ⁴⁴ Cf. Morgan, R. P. *La música del siglo XX*, op. cit., 156-167.
- ⁴⁵ Vid. Howard, J. T. *Our American Music*. New York, 1965.
- ⁴⁶ Vid. Linares, M. T., *La música entre Cuba y España*. Madrid, 1998.
- ⁴⁷ Vid. Appleby, D., *Heitor Villa-Lobos: a biobibliography*. New York, 1988.
- ⁴⁸ Vid. Mariz, V., *Heitor Villa-Lobos*. Washington D.C., 1970.
- ⁴⁹ Cf. Chase, G., “Alberto Ginastera: Argentine composer”. *MQ* 43, 439 (1957) 38-53.
- ⁵⁰ Cf. Piazzolla, A., *Memorias*, Barcelona, 2003, 250-280.
- ⁵¹ Vid. Peña y Goñi, A., *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, 1967.
- ⁵² Cf. Sánchez Pedrote, E., *Turina y Sevilla*. Sevilla, 1982, 43-53.
- ⁵³ Vid. Valls, M., *La música española después de Manuel de Falla*. Barcelona, 1960.
- ⁵⁴ Vid. Evans, P., *The music of Benjamin Britten*. Minneapolis, 1979.
- ⁵⁵ Vid. Bowen, M., *Michael Tippett*. London, 1980.
- ⁵⁶ Vid. Scarnecchia, P., *La música popular y la música culta*. Barcelona, 1998.